



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA – UNEB
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO *CAMPUS XIII*
COLEGIADO DO CURSO DE LETRAS**

ALAN SOARES SANTOS

**O IMAGINÁRIO POÉTICO ENCOURADO: AS TRADIÇÕES CULTURAIS DO
VAQUEIRO ITABERABENSE EM CENA**

Itaberaba
2023

ALAN SOARES SANTOS

**O IMAGINÁRIO POÉTICO ENCORADO: AS TRADIÇÕES CULTURAIS DO
VAQUEIRO ITABERABENSE EM CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Letras, Habilitado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa; Universidade do Estado da Bahia; Departamento de Educação, *Campus XIII*; Colegiado do Curso de Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Vanusa Mascarenhas Santos.

Itaberaba
2023

ALAN SOARES SANTOS

**O IMAGINÁRIO POÉTICO ENOURADO: AS TRADIÇÕES CULTURAIS DO
VAQUEIRO ITABERABENSE EM CENA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Letras, Habilitado em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa; Universidade do Estado da Bahia; Departamento de Educação, *Campus XIII*; Colegiado do Curso de Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Vanusa Mascarenhas Santos.

Aprovado em 29 de julho de 2023

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Vanusa Mascarenhas Santos
Universidade do Estado da Bahia
Orientadora

Profa. Dra. Juscilândia Oliveira Alves Campos
Universidade do Estado da Bahia
Examinadora

Profa. Dra. Luciana Sacramento Moreno Gonçalves
Universidade do Estado da Bahia
Examinadora

*Ao meu avô, Bidenário, grande vaqueiro nordestino que me contou
belas histórias dessa sua lida.*

AGRADECIMENTOS

Ao autor de tudo
Que me trouxe ao mundo
Deus, minha inspiração
Que me ajudou a ir fundo
Emergindo cada palavra
Resultado deste trabalho abundo.

Aos meus pais, Antônio e Rosália
Que meus passos acompanharam
E com muitos esforços
Por minha educação lutaram
Ajudaram-me a criar asas
Ensino superior, me direcionaram.

Às minhas irmãs,
Que sempre me acolheram
E tiveram paciência
Nesses anos que correram
Permitindo o meu engajar
Nas oportunidades que me cederam.

Ao meu avô, Bidenário
A quem muito tenho ouvido
Contando história de vaqueiro
Profissão de homem destemido
E neste seu mundo
Motivou-me neste escrito.

A todos que contribuíram
Nesta minha formação
Vindo da zona rural
Piritiba, minha região
Que me fez ir além,
Itaberaba, departamento de educação.

Aos professores da Educação Básica
Que prezaram pela minha instrução
Construção do conhecimento
Novos horizontes, nova visão
“Alan, você vai longe!
Pode ter qualquer profissão.”

À professora Rosângela
Que pela profissão me incentivou
Itaberaba, curso de Letras
O destino me levou
Expansão do saber
Poética popular me arrebatou.

Aos meus conterrâneos
Que sempre me ajudaram
Ingressar na universidade
“Você consegue!”, falaram!
Ser o 1º da família
Assim me motivaram.

Ao povo itaberabense
Com toda a sua hospitalidade
Inspiração para a monografia
O vaqueiro e sua identidade
Em casa eu me senti
Durante toda a minha faculdade.

A toda UNEB, Campus XIII
Por me iniciar à criticidade
E me fazer entender
O meu espaço, minha verdade
Cruzando com pessoas incríveis
Com quem tenho irmandade.

Ao Colegiado de Letras
Com toda sua organização
Mulheres extraordinárias
No ensino, pesquisa e extensão
Doaram-se ao meu aperfeiçoamento
Sou fruto dessa missão!

A querida pró Vanusa
Minha grande inspiração
Amor ao ensino e pesquisa
Cultura popular, minha paixão
Cuidando da minha escrita
Sorte eu tenho, meu irmão!

E agora para fechar
Amizades da minha história:
Erica, Josemara, Leandra,
Claudiana, Rebeca e Vitória
A turma de 2018.1 da UNEB
E outras que guardo na memória!

Para sempre minha eterna gratidão!!!

Nosso vaqueiro é figura central, centrípeta e centrífuga a um só tempo, dessa expansão/ocupação e estruturação sociocultural realizada pela pecuária extensiva no ciclo do couro, que se inicia em meados do século XVI e vai até o início do século XX, quando aparece o arame farpado. É uma espécie de campeador de aparência medieval a encher o imaginário popular com sua riquíssima tradição oral: histórias de bois ideados e encantados, concepção de mundo, religiosidade, crença fatalista e redentorista, sincretismo e superstições.

Esse percurso físico e também temporal exigiu dos vaqueiros a criação de saberes e fazeres, equipamentos, técnicas, procedimentos que possibilitaram o desbravar do meio inóspito das caatingas, matas, agrestes, cerrados, chapadas e planaltos e o estabelecimento de vida sociocultural no sertão em coexistência (quase sempre não pacífica) com os índios lá existentes.

Fruto da miscigenação, o vaqueiro é índio, negro e branco.

Washington Queiroz (2014, p. 251).

RESUMO

A historiografia literária brasileira destaca o sertanejo como uma figura popular, dado a sua significância para a representação nacional. Nessas incursões poéticas o vaqueiro vem sendo abordado de diferentes formas, povoando o imaginário popular com suas vivências e construções simbólicas. Como esse sertanejo se espalhou pelo Brasil, é nítido que essa tradição atravessa gerações e sociedades. Partindo dessa compreensão, este estudo observa como é retratada a tradição vaqueira no território itaberabense em poéticas contemporâneas, escritas e orais. Logo, a partir da temática, o imaginário poético em torno das tradições culturais do vaqueiro itaberabense, este trabalho objetiva compreender as representações do universo do vaqueiro em construções poéticas itaberabenses, identificando e discutindo os símbolos culturais, os saberes e valores que envolvem essa figura lendária. Desta forma, o meu corpus é constituído de produções poéticas que circulam na cidade de Itaberaba-BA, já publicadas, a saber: 1 lenda, 1 poema, 2 cordéis, 1 causo, 6 aboios, 2 chulas e 1 batuque. Desta maneira, foi composta uma coletânea de textos poéticos em torno da figura do vaqueiro que circulam no município. Este trabalho possui uma abordagem qualitativa, caracterizando-se como uma pesquisa documental, propondo-se a descrever como são suscitadas imagens em torno do ofício do vaqueiro e explicar como o universo poético em torno do vaqueiro itaberabense alimenta uma memória local em torno desse personagem. Para isso, a análise será apoiada nos seguintes autores: Peter Burke (1978), Nestor Garcia Canclini (2008) e Stuart Hall (2003), com a ideia da mudança paradigmática sobre cultura popular; Stuart Hall (2006), Durval Muniz Albuquerque (2013) e Renan Martins Pereira (2017) para falar de identidade cultural; Sandra Jatahy Pesavento (1995) e Cornelius Castoriadis (2004) com o conceito de imaginário como campo simbólico; Câmara Cascudo (1956), Eurico Alves Boaventura (1989) e Joana Medrado (2012) para falar da construção imagética sobre o vaqueiro; Anthony Giddens (2007) e de Eric Hobsbawm (1997) com o conceito de tradição; e a UNESCO (2003) para falar de patrimônio imaterial. Com esse estudo, viu-se a importância desse personagem na interiorização do sertão brasileiro e como são propagadas imagens com resquícios românticos sobre o vaqueiro. Nota-se também deslocamentos em busca de melhores condições de vida e práticas revolucionárias frente a perspectivas de vida mais justas. Ademais, tem-se a nostalgia verificada na tensão entre o tradicional/raiz e o moderno. Assim, percebe-se as simbologias que o povo estabelece com a imagem sertaneja, compreendendo que a construção poética contemporânea em torno da figura do vaqueiro materializa a força identitária e cultural desse ofício na memória do povo itaberabense.

Palavras-Chave: Cultura popular. Vaqueiro. Itaberaba. Poesia. Identidade.

SUMÁRIO

1	IMAGENS DO VAQUEIRO NA TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA.....	8
2	VEREDAS TEÓRICAS: CULTURA, TRADIÇÃO E IDENTIDADE.....	16
3	O CICLO DO COURO: EMERGÊNCIA DA CULTURA VAQUEIRA NO NORDESTE	27
3.1	CONTEXTO HISTÓRICO	27
3.2	REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS	30
3.3	PRIMEIROS PASSOS DA CULTURA VAQUEIRA ITABERABENSE	34
4	O VAQUEIRO ITABERABENSE EM ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS	38
4.1	A LENDA.....	39
4.2	O POEMA	48
4.3	O CORDEL.....	54
5	IMAGENS, PRÁTICAS E SABERES: O VAQUEIRO NA POÉTICA ORAL.....	70
5.1	O CAUSO.....	70
5.2	ABOIO E TOADA	77
5.3	A CHULA	84
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	91
	ANEXOS	103

1 IMAGENS DO VAQUEIRO NA TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA

A historiografia literária brasileira apresenta, em momentos distintos, o sertanejo como temática. É notório também como essa representação se constrói acionando um conjunto de traços do vaqueiro, um personagem que se destaca, inicialmente, numa região mais simbólica do que física, o sertão, e aos poucos estabelece em definitivo o nordeste brasileiro como morada. Sua projeção no cenário literário, cinematográfico e musical atestam a sua importância como representante da cultura nacional. Inicialmente, pode-se frisar que uma das propostas do movimento artístico-literário Romantismo no Brasil era buscar as raízes para a afirmação de uma nacionalidade, destacando as marcas identitárias de uma existência anterior a chegada dos portugueses. Logo, nas primeiras décadas do século XIX, após o processo de independência política de Portugal, são iniciadas discussões no campo teórico, artístico e literário acerca de uma construção identitária no país (BOSI, 2006).

Vale salientar que, essa busca por um ideário de nação, com seu representante heroico, é uma estética transplantada de um modelo europeu. Como diferencial, ao beber da fonte europeia, autores literários brasileiros buscam olhar para o nosso território, mesmo com uma perspectiva exógena¹, através de uma afirmação identitária que o legitimasse como uma nação independente, que tem sua cultura e seus saberes constituídos (ALMEIDA, 1981).

Compactuando com essa visão, Candido (2006) aponta que no período do Romantismo floresce a preocupação em busca de uma identidade para esta nova nação em formação. É a partir disso que surgem escritores literários, a exemplo de José de Alencar, com o propósito de pintar as cores do país e apontar um representante como símbolo nacional. Neste contexto, o Brasil precisava demonstrar que possuía a sua própria autonomia frente a um processo de independência, assim como os países europeus possuíam em aspectos culturais, sociais e literários. Logo, esse escritor se inspira em um modelo estrangeiro para constituir uma imagem idealizadamente brasileira.

Assim, no território de identidade brasileira, viu-se que os povos indígenas eram os únicos habitantes desse espaço quando os portugueses aqui chegaram. Por isso, inicia-se produções literárias, com destaque para o autor José de Alencar, que apresenta características românticas e idealizadoras da figura indígena, sujeito escolhido propositalmente para ser o representante e herói nacional (BERND, 2003).

¹ De acordo com o dicionário Priberam (2011), refere-se a algo que é provindo de fora.

Desta forma, o indígena representado por Alencar, apesar do massacre português contra esse grupo étnico no Brasil, é descrito como um ser humano amigável, selvagem e que estava em prontidão para servir. Nesse sentido, o nativo aparece com um ser obediente e que estava às ordens dos seus chefes, reverberando uma imagem de que essa etnia se afeiçoava ao português e necessitava dele para o seu progresso, apoiando-se no discurso presente na Carta de Pero Vaz de Caminha (BOSI, 2006). Logo, a identidade e personalidade indígena é construída por José de Alencar através de uma óptica colonizadora e dominadora.

Nesse processo, os costumes, a linguagem, as crenças, as formas de trabalho, os festejos das pessoas que não pertenciam às classes privilegiadas da época passaram a interessar aos intelectuais. De acordo com Santos (2013, p. 32), “[...] o interesse pela cultura popular circunscrevia-se ao âmbito literário e estava em consonância com o desejo de construção de uma identidade nacional, cuja tônica era a busca de raízes que sustentassem uma suposta brasilidade”. Essa cultura popular serviu como base para uma história cultural e literária constituinte de uma suposta brasilidade. Neste viés, esse autor fortalece, na elaboração do herói nacional, estigmas e compactua com a perpetuação do poder português sobre as etnias originárias do Brasil. Desta maneira,

[a] concepção que Alencar tem do processo colonizador impede que os valores atribuídos romanticamente ao nosso índio – o heroísmo, a beleza, a naturalidade – brilhem em si e para si, eles se constelam em torno de um imã, o conquistador, dotado de um poder infuso de atraí-los e incorporá-los. (BOSI, 1992, p. 180-181).

Acerca dessa visão romântica dos povos indígenas, Zilá Bernd (2003) nos explica o processo de invenção simbólica de um índio e a exclusão de outros povos, como o negro, das construções poéticas da época. De acordo com a autora, é posto em movimento um processo sacralizador na literatura, que sabemos, sempre enfrentou a resistência dos excluídos que levantaram suas vozes dessacralizando esses modelos a partir da recuperação dos discursos marginalizados. Sendo assim, ela nos aponta o seguinte:

[...] a literatura atua em determinados momentos históricos no sentido da união da comunidade em torno de seus mitos fundadores, de seu imaginário ou de sua ideologia, tendendo a uma homogeneização discursiva, à fabricação de uma palavra exclusiva, ou seja, aquela que pratica uma ocultação sistemática do outro, ou uma representação inventada do outro. No caso da Literatura Brasileira este outro é o negro cuja representação é frequentemente ocultada, ou o índio cuja representação é, via de regra, inventada. (BERND, 2003, p. 33).

Visto isso, podemos notar as incursões literárias de Alencar, ao privilegiar a figura indígena, como nos romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), nessa construção simbólica para compor uma ideia de nacionalidade de acordo com os ideais de uma elite em formação. Os traços constituintes para essa figura são totalmente amistosos, pois, era alguém que precisava reluzir a imagem identitária do Brasil. Em um segundo momento, esse olhar se volta para o sertanejo, transfigurando essa visão romantizada e heroica para a figura do vaqueiro.

Nesta perspectiva, de acordo com Bosi (2006), a literatura no Brasil surgiu em uma perspectiva de alteridade, em razão de seu processo colonial. Com isso, assume heranças de um outro, olhar exógeno, e posteriormente, esse “eu” busca encontrar a sua própria identidade, na reinvenção de um novo “eu”, para imprimir o padrão colonial. No caso de Alencar, reforça o patriotismo a favor da construção desse novo eu.

Em *o Sertanejo*, José de Alencar não apresenta as problemáticas que assolavam o homem sertanejo, não fala acerca de um atraso regional, nem repreende a prática do coronelismo. Desta forma, se compromete a mostrar a paisagem de um sertão formoso e majestoso, sem dar ênfase às problemáticas sociais e nem aos condicionantes sociais que marginalizavam o seu povo (BOSI, 2006). Em virtude desse caráter de nação harmônica, pintados com cores delicadas e suaves, todos os problemas sociais foram ocultados, colocando o sertanejo em uma situação de conforto e comodidade com a natureza, sua ancestralidade e a elite agrária da época.

É nesta perspectiva também que Afrânio Coutinho (1986) destaca o sertanismo, que seria uma ideia de escrita literária cuja temática seria a valorização do sertanejo e do sertão. Neste sentido, afirma que o “[...] sertanismo é uma reação nativista mais vigorosa do que o indianismo e, sobretudo, mais autêntica, porque baseada numa realidade nacional mais entrosada na trama de nossa civilização” (COUTINHO, 1986, p. 237). Assim, podemos notar a força expressiva que o sertanejo exerceu na formação de um ideário de nação.

Concernente a isso, Coutinho (1986) elenca duas fases para falar do sertanismo na literatura: a primeira valorizando o sentimentalismo e idealizando essa figura sertaneja, de forma heroica, ilustrando um sertão em que tudo é bem almejado e bem apresentável, na sua mais firme pureza e benignidade, em que tudo que tem é da melhor qualidade. Em uma segunda fase, mais tardia, esse sertanismo teria sido corrompido pelo caipirismo, de maneira que essa representação caricatural e grotesca passou a caracterizar esse grupo até os dias atuais. Visto isso, afirma ser o regionalismo um:

[...] conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. As regiões não dão lugar as literaturas isoladas, mas contribuem com suas diferenciações para a homogeneidade da paisagem literária de seu país. (COUTINHO, 1986, p. 237).

Desta forma, o regionalismo pregado por Alencar (1977) em *O Sertanejo*, é aquele que olha para o interior do Brasil, em busca desse sujeito viril, para compor o caráter nacionalista. Neste entendimento, busca apreender uma noção de pureza, o caráter primitivo, materializado nesse sertanejo. Logo, Arnaldo, personagem que possui o ofício de vaqueiro na obra era o herói que guardava e protegia os fidalgos que moravam na fazenda Oiticica.

Cabe ressaltar também que, neste romance, o vaqueiro não tem moradia física, vive perambulando pelo sertão. Esse herói possui traços do imaginário do cavaleiro medieval, que vive várias aventuras na região do sertão. Com isso, o sertanejo substitui o mito indianista na produção alencariana, que já estava em desgaste, e prima pelo mito sertanista, intencionando imprimir traços idealizadores e heroicos, antes explorados na figura indígena (ALMEIDA, 1981). Sendo assim,

Os dois elementos que ocuparão o centro de interesse da obra são aí apresentados: o sertão e o vaqueiro – o espaço e o herói; ambos em uma ótica de engrandecimento que lhes confere dimensão épica. O sertão e o vaqueiro convergem na figura de Arnaldo, que representa o papel de uma daquelas “individualidades mais pujantes”. (ALMEIDA, 1981, p. 61).

Em suma, podemos afirmar que esta representação explorada por José de Alencar no período romântico marcou muito o imaginário sobre o vaqueiro, pois faz referência a esse vaqueiro como um sujeito que traz consigo valores e conhecimentos indígenas. Logo, é um vaqueiro das matas, que conhece bem o espaço onde vive. Cabe apontar que, quando Alencar adota a figura do sertanejo, detalhando os aspectos do ser vaqueiro, ainda não temos a ideia de um Nordeste. Isso irá ocorrer a partir do pré-modernismo, fase que irá abrir caminhos para a estética modernista e, com isso, já teremos a ideia de vaqueiro mais atrelada ao espaço geográfico que ficou formalizado como Nordeste.

Diante disso, podemos entender que o imaginário literário sobre o vaqueiro parte de uma ideia de sertão, que abrange diferentes espaços do território brasileiro, não estando restrito a uma delimitação geográfica. Após Alencar explorar em sua arte literária o representante indígena, enxerga na figura vaqueira alguém que poderia compartilhar das mesmas características do sujeito nativo. É por isso que, podemos considerar o vaqueiro como um

representante nacional, pois as próprias narrativas literárias já apresentam uma tradição sobre esse personagem no Brasil.

Sendo assim, observa-se uma tradição literária que atravessa gerações e sociedades, reforçando símbolos culturais, a exemplo do vaqueiro, para a afirmação de uma identidade nacional. Na contemporaneidade, em uma cidade do interior baiano, Itaberaba, identificamos também empreitadas poéticas que trazem o vaqueiro como protagonista. Uma delas, com bastante repercussão, é a lenda do vaqueiro, que povoa o imaginário popular local e nos faz refletir acerca da representação dessa figura nessa sociedade. Com isso, leva-se em conta como a cultura local, os saberes e as crenças em torno do vaqueiro incidem nas variadas construções poéticas. Ciente de que existe uma tradição literária acerca da representação do vaqueiro, escolho poéticas populares contemporâneas para observar como se materializa a imagem dessa figura em textos itaberabenses.

O interesse pela pesquisa se dá a partir da minha formação no curso de Letras, em específico do componente curricular Estudo de Textos Populares, somado aos encontros semanais do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), através do subprojeto coordenado pelas Dras. Vanusa Mascarenhas e Iranice Carvalho, “Saberes Poéticos da Oralidade: uma proposta de escuta e construção de autoria na educação básica” (2020-2022), as discussões em torno da importância de se trabalhar as culturas populares e seus saberes chamaram a minha atenção, pois tenho uma formação literária baseada em poéticas orais e sou encantado pela riqueza cultural do nosso povo.

Com a criação da rede de compartilhamento de histórias formada pelos bolsistas de iniciação à docência, foi possível rememorar causos e lendas dos nossos antepassados que são tão significativos para a formação dos sujeitos culturais e históricos. Ao ver que as histórias e os saberes narrados pelo meu avô podiam ser estudados a partir de uma perspectiva poética, escolhi o campo dos saberes poéticos da oralidade como minha linha de pesquisa. Isso motivou-me a conhecer mais sobre a poética oral que circula na cidade de Itaberaba.

Neste sentido, com um olhar atento para as pesquisas que têm uma relevância social para o povo itaberabense, percebi que a cultura do vaqueiro tem uma grande importância na região do Piemonte do Paraguaçu. A afinidade que tenho com a história dos vaqueiros, em especial a do meu avô, que assumiu a função de vaqueiro durante muitos anos de sua vida, atraiu a minha curiosidade para esta temática: O imaginário poético em torno das tradições culturais do vaqueiro itaberabense. Acredito que, ao pesquisar acerca da cultura poética de um ofício de grande valor simbólico e sentimental para a nossa população, permite-se que esses saberes comunitários ganhem visibilidade no espaço acadêmico, conseqüentemente,

propiciando novas pesquisas e indagações no campo de estudo das Letras, pois ainda é um objeto de estudo pouco explorado.

A investigação de como o imaginário sobre o vaqueiro retrata os saberes, crenças e tradição da cultura popular corrobora no entendimento do espaço simbólico que esse ofício ocupa na memória do povo itaberabense. Assim, por meio das narrativas que são ecoadas ao longo do tempo, Itaberaba guarda em seu bojo a figura lendária do vaqueiro e sua tradição como um forte símbolo cultural. Desta maneira, surge o seguinte problema de pesquisa: Como se materializa em textos poéticos itaberabenses um imaginário sobre o vaqueiro e em que medida essas construções expressam um desejo de identificação do povo itaberabense com esse universo sociocultural?

Neste viés, para delinear a base teórica e conceitual para o meu objeto de estudo foi feita uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, consultas de artigos na plataforma *Scielo*, além de livros pertinentes que versavam sobre cultura popular, identidade, tradição, vaqueiro e patrimônio imaterial. Logo, este trabalho possui uma abordagem qualitativa, pois busca-se o entendimento de como são suscitados nos textos poéticos itaberabenses um imaginário sobre a figura do vaqueiro, a partir da tradição cultural em torno dessa figura lendária.

Quanto aos objetivos, tem-se uma pesquisa descritiva e explicativa (GIL, 2002), pois irei fazer uma descrição minuciosa da representação sobre o vaqueiro, no aspecto físico, comportamental, nos indicativos de facetas e sentimentos, além da tradição cultural em torno desse personagem; posteriormente, explicarei como o universo poético em torno do vaqueiro itaberabense alimenta uma memória local em torno desse personagem, verificando como se estabelece um imaginário sobre o vaqueiro e em que medida essas construções expressam um desejo de identificação do povo de Itaberaba com esse universo sociocultural. Logo, minha finalidade será analisar o imaginário poético sobre o vaqueiro itaberabense.

Para esse estudo, é analisado o seguinte corpus: um caso em estrutura de poema contido no livro *Itaberaba: conexões literárias, culturais e artísticas* (2022), organizado por Jacqueline Magalhães e Laíse Almeida; dois cordéis recolhidos do livro *Causos e Lendas do Paraguaçu* (2020), organizado por Elton Magalhães; uma lenda que compõe o *Caderno Histórico-Cultural: “Itaberaba em Foco”* (2017), organizado pela Secretaria Municipal de Cultura de Itaberaba; seis aboios e uma lenda retratados no documentário sobre os vaqueiros em Itaberaba, disponibilizado no canal *YouTube Itaberaba*, produzido pelo Instituto de Radiodifusão do Estado da Bahia (IRDEB) (2016); duas chulas e um batuque cantados por Silvano e amigos, todos publicados no canal *Sanfona & Chula*, a saber: Silvano (Menino Vaqueiro) (2021); Silvano e

Zé Beté (Kelé) (2021); Noêmia, Silvano e Seus Amigos (Vaqueiro Malvado – Batuque) (2022). Vale salientar que as produções orais disponibilizadas no *YouTube* foram transcritas segundo as normas de transcrição de Preti (1999). É importante frisar que, embora sejam produções publicados em um período compreendido entre 2016 a 2022, é impossível apontar com precisão desde quando circulam na oralidade. Diante disso, a seleção de textos poéticos com essa temática em solo itaberabense, foco da minha análise, constitui-se como documento passível de análise (GIL, 2002). Assim, pontuarei as representações sobre o vaqueiro e seu universo cultural a partir desses textos poéticos, verificando como a memória local se reporta a esse ofício, ressaltando a relevância dessa tradição.

Nesta perspectiva, motivado pela temática “o imaginário poético em torno das tradições culturais do vaqueiro itaberabense”, pesquisei e selecionei alguns livros, com o apoio da minha orientadora Profa. Dra. Vanusa Mascarenhas, cujos descritores são: cultura popular, identidade, imaginário, vaqueiro e tradição. Com isso, no primeiro capítulo historicizo a presença do vaqueiro na literatura brasileira, apresento a proposta de estudo e o percurso metodológico. No segundo capítulo faço uma revisão bibliográfica, destacando os conceitos basilares para minha pesquisa, através dos seguintes autores: Peter Burke (1978), Nestor Garcia Canclini (2008), Stuart Hall (2003) (2006), Durval Muniz Albuquerque (2013), Renan Martins Pereira (2017), Sandra Jatahy Pesavento (1995), Cornelius Castoriadis (2004), Câmara Cascudo (1956), Eurico Alves Boaventura (1989), Joana Medrado (2012), Anthony Giddens (2007), Eric Hobsbawm (1997), além da Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da UNESCO (2003).

No terceiro capítulo, recorro às teorias que tratam sobre o ciclo do couro, especialmente no Nordeste, e como se dá a construção da imagem do vaqueiro nesse espaço identitário. Cabe frisar que temos um repertório de saberes em torno dessa figura que compõe uma tradição mais antiga. Entretanto, temos reinvenções dessa tradição na contemporaneidade, em específico nesse espaço geográfico de Itaberaba. O conhecimento sobre a ascendência da cultura vaqueira em Itaberaba fornece-nos base para a compreensão de como esse imaginário popular é materializado nos textos poéticos itaberabenses e como as diversas expressões populares provenientes desse imaginário retrata a identidade de tal sociedade. Desse modo, é importante essa abordagem sobre a história dessa tradição encourada, para, posteriormente, verificar como se apresentam na contemporaneidade estratégias para mobilizar um imaginário sobre essa tradição.

Nos dois capítulos subsequentes, corpus da minha análise, realizo a seguinte divisão: inicialmente discuto uma poética que já se encontra escrita e, posteriormente, analiso os textos

poéticos orais transcritos por mim. Logo, no quarto capítulo abordo acerca do vaqueiro itaberabense em escritas contemporâneas. Para isso, destaco os gêneros lenda, poema e cordel, apresentando o enredo, composição de cada produção e as imagens que são suscitadas acerca desse ofício. Já no quinto capítulo, abordo os gêneros causo, aboio, toada e chula, atentando-se também como é expresso o imaginário popular sobre a figura do vaqueiro. Com isso, pontua-se como a carga poética a partir de um imaginário sobre o vaqueiro liga-se diretamente aos fatores culturais que influenciam o povo itaberabense. A partir disso, ressaltarei os elementos poéticos, baseados em trechos das narrativas, que exemplificam como a tradição popular é retratada.

Diante disso, pode-se inferir que a construção poética contemporânea em torno da figura do vaqueiro materializa a força identitária e cultural desse ofício na memória do povo itaberabense. Concernente a isso, o objetivo deste trabalho é compreender as representações do universo do vaqueiro em construções poéticas itaberabenses, identificando e discutindo os símbolos culturais, os saberes e valores que envolvem essa figura lendária.

2 VEREDAS TEÓRICAS: CULTURA, TRADIÇÃO E IDENTIDADE

Após a decadência do ciclo do açúcar, inicia-se a fase do ciclo do couro no Nordeste, com destaque para a figura do vaqueiro e seu ofício (GOULART, 1965). Com esse acontecimento, as fazendas ganham notoriedade e tem-se a imagem do vaqueiro como um homem bravo, que mantém o rebanho sob controle. Por isso, os fazendeiros atribuíam uma grande confiança a seus vaqueiros, pois deles dependiam o sucesso e progresso dos negócios da fazenda (SANTOS, 2013).

Desta forma, a lida do vaqueiro se mostrou de forma esbravejante. Era aquele que se entranhava nas matas à procura do animal para ordenhar, ferrar e cuidar dos ferimentos (QUEIROZ, 2013). Graças ao exercício desse trabalhador rural, fortalece-se uma cultura vaqueira, marcada pela sabedoria popular, que ganhou visibilidade na representação do nosso país. Nesta perspectiva, o vaqueiro, proveniente da classe humilde, entregava-se ao trabalho exaustivo, mas demonstrava o prazer de exercer tal profissão (QUEIROZ, 2013). Essa cultura também se desabrocha em solo itaberabense, fomentando um repertório de saberes poéticos em torno dessa figura nordestina. Então, é de grande importância o conhecimento dessas tradições culturais em torno do vaqueiro nas construções poéticas contemporâneas.

Sendo assim, direcionarei meu olhar para a tradição acerca da imagem do vaqueiro que se fortalece e se materializa nos variados textos poéticos que circulam em território itaberabense. Para isso, serão priorizadas as teorias que abordam acerca de cultura e identidade para a compreensão da figura do vaqueiro, e como a tradição em torno desse ofício é fortalecida e conhecida na contemporaneidade. Logo, me reportarei aos seguintes autores: a partir de Peter Burke (1978), Nestor Garcia Canclini (2008) e Stuart Hall (2003), debaterei acerca da mudança paradigmática em torno da noção de cultura popular; para falar de identidade cultural, buscarei auxílio em Stuart Hall (2006), Durval Muniz Albuquerque (2013) e Renan Martins Pereira (2017); logo após, apresentarei o entendimento sobre o imaginário como campo simbólico a partir da perspectiva de Sandra Jatahy Pesavento (1995) e Cornelius Castoriadis (2004); para compreender como se construiu uma imagem sobre o vaqueiro, me filiarei a perspectiva de Câmara Cascudo (1956), Eurico Alves Boaventura (1989) e Joana Medrado (2012); em seguida, por intermédio de Anthony Giddens (2007) e de Eric Hobsbawm (1997), utilizarei o conceito de tradição; por fim, falarei de patrimônio imaterial na concepção da UNESCO (2003).

O vaqueiro é tratado nos referenciais socioculturais como uma figura importante na expansão pastoril do Brasil, contribuindo de forma significativa para o desenvolvimento socioeconômico do Nordeste e outras regiões. No processo de desbravamento das terras

brasileiras e o conseqüente povoamento do interior do país, é indubitável que esse ofício marcou fortemente a cultura brasileira, semeando seus saberes, crenças e tradições que fazem parte da sua identidade (BOAVENTURA, 1989).

Com isso, é a partir da “civilização do couro”² que emerge esse trabalhador e com ele a disseminação de uma tradição, como as práticas de cura, cantos, técnicas, ritos, mitos, ética, estética, cosmologias, simbologias, ferramentas e vestimentas, sendo o couro a sua matéria prima. Tudo isso compôs as formas de expressão das tradições culturais do vaqueiro, neste espaço sertanejo, a partir da relação do homem com a natureza (CASCUDO, 1956). Logo, podemos compreender esses elementos em torno do vaqueiro como construções simbólicas da cultura popular do nosso país, em especial a nordestina, espaço em que a pecuária teve grande destaque.

Nesse entendimento, o imaginário brasileiro aloja esse sujeito como uma figura que faz parte da cultura popular. Desta forma, apresenta-se nesse trabalho uma breve compreensão acerca do que venha a ser a cultura popular, pois assim como a noção de cultura popular foi se modificando durante o tempo, também podemos compreender a figura do vaqueiro em uma perspectiva de deslocamento, acompanhado as transformações providas da modernização tecnológica.

A vida em sociedade constitui-se de modo interacional com a dinamização de saberes, crenças, memórias e dizeres. Nas últimas décadas do século XX, com a mudança conceitual impetrada pelos antropólogos, o conceito de cultura é ampliado, deixando de referenciar apenas formas simbólicas dos sujeitos da elite, passa a contemplar as formas como todos os seres humanos significam suas relações com o espaço e seus outros (CHAUÍ, 2009). Nesse entendimento, é de responsabilidade de todos mantê-la na memória e repassá-la para outros sujeitos a partir de mecanismos individuais e coletivos. Neste sentido,

A cultura passa a ser compreendida como o campo em que os sujeitos humanos elaboram símbolos e signos, instituem as práticas e os valores, definem para si próprios o possível e o impossível, a direção da linha do tempo (passado, presente e futuro), as diferenças no interior do espaço (a percepção do próximo e do distante, do grande e do pequeno, do visível e do invisível), os valores – o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, o justo e o injusto – que instauram a idéia (sic) de lei e, portanto, do permitido e do proibido, determinando o sentido da vida e da morte e das relações entre o sagrado e o profano. (CHAUÍ, 2009, p. 28-30).

² Termo cunhado por Capistrano de Abreu (1998) para descrever a importância da pecuária no interior nordestino.

A cultura é, portanto, o campo no qual os seres humanos produzem seus agenciamentos, negociam seus saberes, afirmam valores e aspectos da vida comum são compartilhados, reconectados e reinventados. Nesta perspectiva, a cultura abrange muitas esferas, sendo uma delas a arte. Essa, através de linguagens, como a música, a dança, o canto, a pintura, a escultura, entre outras, estabelece uma cumplicidade forte e fluida com a Educação, dado que, “[...] as linguagens da arte significam expressões vivas de culturas que alimentam as manifestações locais [...] uma construção humana que entrelaça valores, ideias, pensamentos, sentimentos e ações de diversos modos de vida em contextos diferentes” (SILVA, 2020, p. 7). O processo de ensino-aprendizagem quando balizado por essa conexão é atraente e produtivo, uma vez que “[a] arte consegue mobilizar a existência do ser para o pensamento criativo, para a novidade, para um trilhar diferente daquele que estamos acostumados” (SILVA, 2020, p. 7). Dessa maneira, esses elementos estão imbricados com a identidade pessoal, interpessoal e cultural dos homens, interação social, conhecimentos, formas de expressão e com a sensibilidade humana.

Apresentar uma definição do que venha a ser Cultura não é uma tarefa simples. Isso porque o seu significado foi ampliado nos últimos tempos, conforme os historiadores e outros intelectuais imprimiam seus interesses nas explicações sobre essa palavra. Logo,

[n]a era da chamada “descoberta” do povo, o termo “cultura” tendia a referir-se à arte, literatura e música. [...] Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade — como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. (BURKE, 1978, p. 16).

Desta forma, percebe-se a complexidade nessas empreitadas conceituais, visto que a existência de muitas culturas populares ou muitas variedades de cultura popular não condiz com a ideologia que tende a homogeneizar e singularizar a cultura popular nos enquadres de “pequena tradição”³. Por essa razão, ela pode ser compreendida como um sistema de limites indistintos, pois está sujeita a se envolver com as dinâmicas sociais e elementos culturais de origens diversas (BURKE, 1989).

Para compreender essas dinâmicas, Burke (1989) nos apresenta o cenário em que a elite europeia de 1500 participava das práticas culturais do povo como uma segunda cultura. Entretanto, a partir de 1800, o clero, a nobreza e a burguesia, além de outros grupos alinhados com a elite, por diversas circunstâncias, foram se afastando da cultura popular, criando um

³ Segundo Burke, a pequena tradição estaria voltada aos estratos populares, que tinham apenas acesso aos saberes provenientes das suas tradições, sendo considerada, por muito tempo, como homogênea (BURKE, 1978).

abismo nas concepções de mundo, entre eles e o povo comum. Pode-se confirmar essa ideia na seguinte afirmação:

[...] existiram duas tradições culturais nos inícios da Europa moderna, mas elas não correspondiam simetricamente aos dois principais grupos sociais, a elite e o povo comum. A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. [...] A pequena tradição, por outro lado, era transmitida informalmente. (BURKE, 1978, p. 42).

Acessar a “grande tradição”⁴ tinha um caráter restrito, visto a necessidade de adentrar nos liceus e universidades, espaços onde circulavam um saber e uma linguagem específica, transmitidos formalmente, diferentemente da “pequena tradição”. Nesse sentido, apesar da elite ter acesso a ambas culturas, a “grande tradição” era tratada com seriedade, enquanto a “pequena tradição” se resumia aos momentos de diversão. Assim, percebe-se as intencionalidades de poder, já que a noção de cultura popular foi modificada de acordo com o afastamento da elite.

Nessa atmosfera, Hall (2003), concordando acerca da polissemia que abarca o termo cultura popular, critica a definição comercial, associada à alienação do povo, e também a ideia de uma cultura popular como resultado de toda produção humana (HALL, 2003). Em contraposição a essas ideias, Hall (2003) propõe uma definição que tem como foco o processo de criação das expressões culturais, em seu entendimento,

[e]ssa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a 'cultura popular' em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (HALL, 2003, p. 257-258).

Ainda na sociedade contemporânea, observa-se a tensão das relações culturais entre a denominada alta cultura e as manifestações dos setores populares, pautado pela dominação dos

⁴ Termo utilizado por Burke (1978) se referindo a uma cultura acessada pela elite, em oposição à “pequena tradição”.

estratos privilegiados da sociedade. Nessa conjuntura, a cultura popular consiste em todos os valores materiais e simbólicos (músicas, danças, festas, literatura, arte, moda, culinária, medicina popular, religião, lendas, superstições etc.) produzidos pelas camadas mais pobres da sociedade, ao passo que a cultura dominante é aquela produzida pelas classes consideradas cultas e que se interessam, sobretudo, por promover a modernidade, alocando as classes populares no tradicionalismo. É esse modo hierárquico de tratar as diferenças que produz como aceitável o discurso segregativo de que “[n]o teatro da modernidade [...] os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores” (CANCLINI, 2008, p. 205).

Neste cenário, constata-se que, historicamente, a cultura popular sofreu um processo de marginalização, sendo considerado como um conhecimento irrelevante a ser explorado e estudado, sobretudo, pela ciência moderna. Assim, em meados do século XIX, filósofos e escritores propuseram tratar a cultura popular – outrora cunhada de “antiguidades populares” – como Folclore, numa tentativa de justificar o seu caráter tradicional e “situar o conhecimento do popular dentro do ‘espírito científico’ que anima[va] o conhecimento moderno” (CANCLINI, 2008, p. 209).

Desta forma, entende-se que o conceito de cultura popular assumiu novas concepções e interpretações, conforme intelectuais e pesquisadores ousavam abarcar as manifestações do povo. Sendo assim, tratar da movência conceitual sobre cultura popular corrobora para o entendimento do espaço reservado aos saberes e tradições acerca dos vaqueiros, grupo social compreendido em suas diversas práticas e manifestações culturais nesse universo do popular.

As imbricações dos fatores culturais e identitários instiga-nos a buscar uma compreensão do conceito de identidade que nos possibilite problematizar representações homogêneas sobre esse trabalhador. Nesse sentido, Hall (2006) nos apresenta diferentes concepções de identidade do sujeito que surgiram na história. Primeiramente, tem-se o sujeito do Iluminismo, “[...] baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior [...]” (HALL, 2006, p. 10). Em seguida, apresenta-se o sujeito sociológico, cuja “[...] identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 2006, p. 11) e, por fim, o sujeito pós-moderno, que “[...] assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. [...] identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções [...]” (HALL, 2006, p. 13). De acordo com esse último entendimento, a identidade está em constante transformação e não se

deve entendê-la, portanto, em um plano generalista e atemporal. Por isso, de acordo com Hall (2006),

[a] identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em 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, 2006, p. 13).

Nessa perspectiva, é equivocado compreender a identidade inerente ao vaqueiro como um sistema simbólico fechado, imune a outras influências históricas e culturais. Ao invés disso, é mais significativo reconhecê-la a partir das relações que são construídas em uma comunidade no decorrer do tempo. Desta maneira, assim como é visto essa mobilidade representativa em torno da ideia de identidade, também se verifica esse trânsito conceitual no entendimento do ser vaqueiro, pois existe uma expansão de influências culturais e novidades advindas das evoluções tecnológicas que contribuem para novas maneiras de pensar esse sujeito.

Seguindo essa lógica, apresento como a compreensão identitária do sujeito vaqueiro esteve arraigada a construções discursivas que o enquadravam em uma narrativa de Nordeste seco, sofrível e miserável. Tecendo críticas a esse discurso, Albuquerque Júnior (2013) nos apresenta a ideia de identidade como uma produção de discursos vinculados a estereótipos que almejam traduzir o povo em sua unicidade. Para esse autor, “a identidade nacional ou regional é uma construção mental, são conceitos sintéticos e abstratos que procuram dar conta de uma generalização intelectual, de uma enorme variedade de experiências efetivas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 38). Visto isso, quando se pensa no vaqueiro, uma construção imagética-discursiva se forma: um sujeito rude, calado, que não tem traquejo com as palavras, um homem pobre e que vive no sofrimento. Essas imagens tentam traduzir uma identidade do vaqueiro como um homem que não tem outras perspectivas de vida, interligado a um Nordeste seco, sofrível e miserável. Construção possível porque

[a] identidade regional permite costurar uma memória, inventar tradições, encontrar uma origem que religa os homens do presente a um passado, que atribuem um sentido a existências cada vez mais sem significado. O "Nordeste tradicional" é um produto da modernidade que só é possível pensar neste momento. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 91).

Logo, compreende-se a idealização e criação de um Nordeste através da cristalização de estereótipos que são arraigados ao indivíduo nordestino, em especial o vaqueiro, que também

habita nesse espaço geográfico, e tentam reduzir variadas representações identitárias a uma única perspectiva. Desmitificar esse lugar, pensando-o não somente como um lugar mísero e seco, com sujeitos presos em suas emergências sociais, ajuda no entendimento de uma pluralidade identitária constituída de diversas representações culturais.

As mudanças na maneira de viver ocasionadas pelas transformações históricas permitiram o entendimento de duas identidades para este ofício que, embora coexistam, têm seus pontos de atritos. O “ser vaqueiro” autêntico, visto como o tradicional, é aquele que preserva as velhas práticas, que se entranha nas matas e caatingas à procura do animal. É o sujeito da lida, do campo e do trabalho constante com o gado. Em contrapartida, outras práticas fora desse enquadre são rejeitadas, a exemplo do vaqueiro que participa de festas citadinas (PEREIRA, 2007). Essa dualidade entre o antigo e o atual cria atritos na compreensão da dinamicidade que abarca a concepção de identidade. De acordo com Pereira (2017), esse

[...] argumento vem sendo construído em torno de posições etnográficas cujos efeitos são os de obviar, dentre um conjunto de pessoas, o que é *ser vaqueiro* em relação a um referencial imagético, à *imagem original e autêntica* de um sujeito verdadeiro [...]. Assim, não se trata de identidade em relação ao outro, mas de situações, alocações, encaixes. (PEREIRA, 2017, p. 63, grifo do autor).

Logo, a ideia em torno da identidade de ser vaqueiro é tecida a partir de uma rede de relações e laços familiares que são estabelecidas entre os sujeitos e, devido a essa afinidade com tal representação, se configuram espaços de disputa do verdadeiro e tradicional,

[...] como fruto da inventividade e das criações prático-reflexivas capturadas e enquadradas nessa etnografia em seus agenciamentos etnográficos mais diversos (no *laboro*, nas *histórias de vaqueiro*, nas lembranças, nas *vaquejadas* e nas *pegas de boi*). (PEREIRA, 2017, p. 64, grifo do autor).

Com o intuito de compreender como os saberes em torno do vaqueiro materializam uma construção imagética e discursiva, me reportarei ao pensamento da historiadora Sandra Pesavento (1995), ao tratar do imaginário como campo simbólico, como exposto a seguir:

[...] a sociedade constrói a sua ordem simbólica, que, se por um lado não é o que se convencionou chamar de real (mas sim uma sua representação), por outro lado é também uma outra forma de existência da realidade histórica... Embora seja de natureza distinta daquilo que por hábito chamamos de real, é por seu turno um sistema de ideias-imagens que dá significado à realidade, participando, assim, da sua existência. Logo, o real é, ao mesmo tempo, concretude e representação. Nesta medida, a sociedade é instituída

imaginariamente, uma vez que ela se expressa simbolicamente por um sistema de ideias-imagens que constituem a representação do real. (PESAVENTO, 1995, p. 16).

Desta forma, percebe-se que o imaginário constitui um modelo de representação da realidade e, por meio do sistema de “ideias-imagens”, os valores simbólicos de uma sociedade são estabelecidos. Cornelius Castoriadis (2004) refere-se ao imaginário como uma rede de significações e representações expressas por uma coletividade, construindo, assim, sistemas simbólicos diversificados. Portanto, compreende-se o imaginário nesta dimensão significativa, em que o povo atribui sentidos às suas experiências da vida e os expressam em diversas textualidades, como as narrativas poéticas.

Neste sentido, para discutir a construção histórica sobre o universo sociocultural que compreende o vaqueiro, utilizarei a ideia de Cascudo (1956) que, a partir do ciclo do gado, destaca a figura do vaqueiro. Nesta perspectiva, ao aludir ao ciclo do couro, individualiza a figura do vaqueiro da seguinte maneira:

O ciclo do gado determina o individualismo do seu participante. Dá-lhe a noção imediata de independência, de improvisação, de autonomia, de livre arbítrio, de arrojo pessoal. Fundada a fazenda, o vaqueiro antigamente um escravo, ficava senhor do gado, da casa, dos cavalos, responsável pelas iniciativas imediatas para defender os animais entregues à sua energia. Movimenta-se livremente nos plainos dos tabuleiros e caatingas, no galope árduo do seu cavalo de fábrica, caçando as reses tresmalhadas ou ariscas. (CASCUDO, 1956, p. 27).

É evidente que o vaqueiro ganhou uma posição de destaque frente aos outros trabalhadores rurais em virtude da responsabilidade de cuidar das terras e dos rebanhos bovinos pertencentes à fazenda. Nessas condições, angariou prestígio e poder frente à economia pastoril, pois a lida com o gado na caatinga constituía um ofício de extrema dificuldade.

Com o intuito de problematizar uma visão romantizada veiculada pela literatura acerca do vaqueiro, Joana Medrado (2012) expõe em sua pesquisa etnográfica, realizada na comarca de Jeremoabo-BA, que a relação entre vaqueiro e fazendeiro não se resumiu em lealdade, confiança e dominação. O vaqueiro também é uma figura de resistência, buscando prestígio e uma posição que desejava. Para isso, transitava entre o mundo do senhor da fazenda e também dos outros trabalhadores, caracterizando-se como um sujeito bilíngue capaz de identificar comportamentos e usar de sua elasticidade entre esses dois mundos para benefício próprio (MEDRADO, 2012).

Outro autor que irá trazer informações importantes sobre a história do vaqueiro no sertão, a partir da civilização do couro, é Boaventura (1989). Em sua descrição, nota-se o vaqueiro como um homem forte, corajoso, viril, que se entranhava nas matas e também que desbravava e povoava lugares desconhecidos. Por outro lado, também é visto como um homem refinado e responsável pela casa e currais da fazenda. Exaltando a sua importância, Boaventura (1989) afirma que,

[f]oi o vaqueiro, tangendo a boiada, procurando pasto, que descobriu as terras ignoradas do sertão. Não fosse o gado e o povoamento da Colônia se teria retardado. Ou mesmo desaparecido. Ia rasgando o boi o chão e fazendo a fazenda. E sem despesas de espanto. As faces dos animais famélicos do litoral, impelidas pelo faro natural, abriam-se para o mato à margem e a distância se diluía vagarosamente com a sua marcha, a cada dia. E marcam-se os meridianos da pátria com os ferros do vaqueiro. (BOAVENTURA, 1989, p. 49).

Assim, essa figura forte e destemida vai se entranhar nas matas e desbravar o interior do sertão, para o posterior povoamento. Após o estabelecimento das fazendas e a consequente fixação do vaqueiro, caracterizações desse ofício atreladas às fazendas passaram a ser veiculadas, fazendo-se do fidalgo-vaqueiro um homem de caráter forte e viril (BOAVENTURA, 1989).

Para exemplificar sua natureza corajosa, no interior das matas, o vaqueiro combatia em sua lida diária, “os cáctus (sic), os mandacarus, as palmatórias espincentes e macambiras para alimento do gado. Quase que conseguem dominar as iras do sol” (BOAVENTURA, 1989, p. 36). É aquele homem que acorda na madrugada, pega seu jaleco de couro, toma um café, monta em seu cavalo e vai para sua labuta diária nas matas para encontrar a rês fugida, dar o suporte para a vaca parida, rastejá-la, curar a bicheira do gado, vigiar o rebanho solto na caatinga, quando o sol se põe, volta para sua casa e dorme (BOAVENTURA, 1989).

Nessas empreitadas, também se manifesta os saberes poéticos, como os aboios, que foram ecoando nas terras vazias, segundo Boaventura (1989, p. 45): “Foi longe o eco do aboio. O horizonte se encheu da sonora melopéia (sic) do vaqueiro, como o eco de um trecho de cantochão em louvor do desconhecido”. Relativo a isso, esse poder vocal dos vaqueiros animava a região e dominava o espaço preenchido pelos bois.

Imerso nessa cultura que se perpetua, é preciso situar a tradição sobre o vaqueiro, localizando os seus aspectos de diferenciação e atualização. Desta maneira, o vaqueiro e sua tradição não devem ser tidos como uma imagem estagnada no tempo e impossibilitada de seguir novas práticas na vida contemporânea. Mesmo porque as tradições se estabelecem a partir de

mudanças históricas, não sendo totalmente puras e nem totalmente imutáveis (GIDDENS, 2007). Ignorar a prevalência das tradições vaqueiras em meio às emergências da modernidade é entendê-las em uma perspectiva reducionista. Desta forma, reporto-me ao conceito de *tradição inventada*, termo assim definido pelo historiador Eric Hobsbawm (1997):

[p]or “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (HOBSBAWM, 1997, p. 9).

Nesta perspectiva, ele aponta a necessidade de compreender como as tradições surgiram e como elas se estabelecem no presente. Defende que a invenção da tradição estabelece uma relação com o passado histórico e, com isso, as práticas culturais vão se adaptando no presente, em uma continuidade histórica. Nesse sentido, entende-se a existência de transformações na sociedade que atingem as bases das velhas tradições e, assim, produz-se novos padrões necessários para adaptação e flexibilização dessa tradição.

Logo, entende-se tradição não como algo estático, mas inserida no dinamismo cultural da modernidade, portanto, é (re)inventada de acordo com as práticas e intenções de toda uma coletividade. É nessa perspectiva que se denota as manifestações e invenções da tradição sobre o vaqueiro como uma forma de manter viva essa cultura tão importante para o povo itaberabense, sendo visualizada em novas práticas que conciliam as inovações contemporâneas com o sentimento de pertença da identidade vaqueira.

O vaqueiro exerceu grande influência no ciclo do couro, e toda sua atuação no interior do país, no cuidado com o gado e suas relações com a natureza, acende uma forte tradição oral e de variantes míticas que constituem o universo simbólico sertanejo. Nesta perspectiva, todos os elementos constituintes do universo do vaqueiro, desde sua ciência, até suas artes e formas de expressão, estão compreendidos como Patrimônio Imaterial da Bahia (PELEGRINO FILHO, 2013). A partir disso, pode-se visualizar materializações dessa tradição em textos poéticos. Então, é importante destacar o ofício do vaqueiro e suas tradições como patrimônio imaterial.

Antropólogos, sociólogos e historiadores se ocupam em estudar as diversas manifestações culturais de povos e etnias em um período de tempo considerável (PELEGRINE; FUNARI, 2013). Visto a importância desses estudos, a UNESCO (2003) definiu o patrimônio imaterial da seguinte maneira:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003, p. 3).

Esse conceito é apresentado a partir da perspectiva da alteridade, pois parte da noção de que o patrimônio imaterial é transmitido às futuras gerações. Ressalta-se a importância do sentimento de pertença desses aspectos culturais sobre a representação simbólica do vaqueiro, pois a sociedade deposita em tal manifestação um valor que representa a sua identidade cultural. Além disso, aponta as sucessivas recriações as quais o patrimônio cultural imaterial está sujeito, de acordo com as interações do povo com o meio e a dinamicidade da própria história.

3 O CICLO DO COURO: EMERGÊNCIA DA CULTURA VAQUEIRA NO NORDESTE

3.1 CONTEXTO HISTÓRICO

Nos primeiros tempos da colonização, os portugueses trouxeram para o Brasil alguns animais, como porcos, bois e galinhas, fauna essa que não existia no continente americano. Animais importantíssimos na alimentação dos colonos, no transporte dentro do Brasil, a exemplo dos bois, e para o fornecimento de couro. Dessa maneira, com esse deslocamento, principalmente do gado, inicia-se um processo de desbravamento e povoamento dos sertões (BOAVENTURA, 1989).

Ao chegarem à terra desconhecida, os portugueses não se arriscaram a infiltrar-se no interior, em razão da existência de animais silvestres selvagens. Somado a isso, a existência dos povos indígenas espalhados em diferentes espaços, considerados perigosos pelos colonos, inibiu o avanço pelo interior (ABREU, 1982). Assim, os portugueses ocuparam principalmente o litoral do Brasil.

Ao conhecerem as terras férteis do Brasil e suas riquezas, começa-se as empreitadas de desenvolvimento econômico. Com isso, uma das economias que se destaca no Brasil colonial é o plantio de cana de açúcar. Em seguida, em meados do século XVII, desponta também o desenvolvimento da pecuária em um período denominado como o ciclo do gado, que compreendia não só a criação e comercialização desse animal, como sua serventia para transporte da cana e de outros materiais necessários, além das técnicas de doma e aparelhagem de trato (CASCUDO, 1976). Logo, o objetivo primeiro estava imbricado com a coexistência da economia da cana de açúcar, utilizando do gado como meio de locomoção e força motriz para os engenhos.

Em vista disso, os bois eram criados dentro das fazendas de cana de açúcar. Entretanto, essa vivência no mesmo espaço acabou gerando um grande problema, pois o boi precisava de espaço para crescer e procriar. Neste cenário, houve ocasiões em que o gado destruiu as lavouras de cana. Em decorrência disso, a coroa portuguesa, através do governo geral, incentivou a doação de terras no interior. Essas terras seriam voltadas somente para a criação de gado. Nesta atmosfera, em razão das tensões ocasionadas pela coexistência dessas duas frentes econômicas em uma delimitação geográfica comum, o gado adentrou para o interior do sertão, e os engenhos continuaram no litoral do país (TAPETY, 2007).

Concordando com esta narrativa, Boaventura afirma que “a marcha lenta das boiadas nos ínvios caminhos dos sertões baianos traçou a rota primitiva dos destinos da Colônia que Portugal criou neste lado do Atlântico” (BOAVENTURA, 1989, p. 15). Com isso, cria-se uma cultura do labor com o gado, que ganha robustez com a expansão dos bovinos nas terras sertanejas no período colonial. Concernente a isso,

No processo de povoamento do interior do Brasil, marcado pelo Ciclo dos Currais, o gado era criado solto, visto que ainda não se havia a necessidade de cercas que delimitassem as propriedades rurais. Sendo assim, a boiada se dispersava pelas serras e caatingas em busca de alimento. Para realizar as atividades relativas ao cuidado dos animais como contagem do número de reses, marcação, castração, tratamento das feridas e etc., numerosos vaqueiros reuniam-se e entravam na mata, constituída de macambiras, xiquexiques, juremas, amorosas e mofumbos, peculiares da região, para juntar a “gadaria”. (BEZERRA, 1978, p. 9).

Segundo Abreu, a partir do século XVIII, há um fortalecimento dessa atividade econômica no sertão, motivado, de acordo com Goulart (1965), pelo ciclo do ouro em Minas Gerais. O gado vai servir como ponto de sustentação para essas duas frentes econômicas, a açucareira, que vai perdendo sua força, quanto para a aurífera, visto a partir de duas zonas de criação pastoril:

[a do norte] [...] começava um pouco acima da foz do São Francisco, acompanhava-lhe as margens a entestar com a fronteira de Minas Gerais, transpunha as vertentes do Tocantins e do Paraíba, alcançava já enfraquecida o alto Itapicuru, compreendia as ribeiras de todos os rios de meia-água metidos entre a baía de Todos-os-Santos e a de Tutóia” [...] (ABREU, 2000, p.204); [e a do sul] “nas terras rio-grandenses”. (ABREU, 2000, p. 210).

A ação violenta dos bandeirantes acabou preparando terreno para a ocupação do interior nordestino. Esse foi um dos fatores que corroborou para que o gado se alastrasse em diferentes espaços do sertão, acompanhando os principais rios deste espaço, a exemplo do São Francisco. Isso foi possível graças ao vaqueiro que se afugentou com o gado nas matas desconhecidas, tendo que enfrentar os povos nativos que ali habitavam e, por sua vez, os indígenas batalharam pela defesa do seu espaço (GOULART, 1965). Ao encontrar terreno propício, o gado se espalhou pelo sertão nordestino, desde Pernambuco até as áreas de rios como São Francisco e Paraíba.

Nesta lógica, um dos fatores principais para a expansão da zona pecuarista desse início da colonização do sertão nordestino é sem dúvida os rios intermitentes. Dentre os seus

principais estão: o rio São Francisco e o Parnaíba. Foi ao longo desses rios que se desenvolveram as primeiras zonas de habitação pecuaristas. Verifica-se que essa expansão se deu acompanhando as margens do rio São Francisco. Esse rio era uma fonte importante de água para os animais submetidos ao clima quente e seco do Nordeste nessa lida da pecuária para as terras interioranas. Por isso, esses caminhos pluviais se tornaram caminhos estratégicos para os condutores de gado.

Diante de tais circunstâncias, pode-se verificar pontos de distinção entre a agricultura e a pecuária, pois o gado era criado solto em grandes pastagens e a produção tinha baixo nível técnico, pouco investimento e não se usava a mão de obra escrava em larga escala. Entretanto, apesar do status de liberdade do trabalho, também caracterizado como trabalho familiar, esse trabalhador se encontrava em condição análoga à escravidão, tendo em vista as grandes responsabilidades e pressões a que estava exposto (PUNTONI, 2002).

Segundo Goulart, a região que inicialmente compreendia o Nordeste se estendia da Bahia até o Maranhão, área de identidade sertaneja que se configurou como “a primeira zona da pecuária do Brasil” (GOULART, 1965, p. 14). Nesses trânsitos do gado pelo sertão, podia-se verificar movimentações pelo interior da Bahia, na faixa litorânea de Pernambuco, assim como pontos estratégicos do Rio São Francisco e em terras maranhenses. A partir disso, esse interior se constituiu como o sertão. Para ilustrar isso, Goulart nos afirma que:

A sementeira da criação de gado que iria depois invadir e alastrar-se pelos sertões nordestinos formou-se, ainda na décima-quinta Centúria, nas proximidades de Salvador. Da Bahia, segundo Gabriel Soares de Souza, iam os gados para Pernambuco “por compra”.

A princípio, os currais situavam-se na orla marítima, ao pé das lavouras, isso tanto na Bahia como em Pernambuco. Com o desenvolvimento do criatório, começaram a surgir atritos, às vezes até sangrentos, entre criadores e lavradores, motivados pelos estragos causados às plantações pelas patas dos gados soltos. (GOULART, 1965, p. 15).

Dessa maneira, verifica-se espaços de disputa entre as duas economias que coexistiam e, conseqüentemente, criou-se pontos de tensões. Em virtude disso, houve o estímulo de interiorização para o povoamento do sertão. Foi por isso que, em 1668, o El-Rei Dom Pedro determina uma Provisão, no prazo de um mês, para que os pecuaristas, fixado de Itapoã até o Rio Vermelho, circunferência baiana, desloquem seus rebanhos para o interior do estado. Essa determinação é garantida em 1701, através de uma Carta Régia, desta vez com a especificidade de manter o rebanho afastado das lavouras na distância de pelo mínimo dez léguas (GOULART, 1965).

Em 1785, surge uma ação do Senado da Câmara da Bahia que obrigava lavradores e fazendeiros a cercarem seus terrenos. No caso dos criadores de gado que infringissem essa determinação e causasse prejuízo às lavouras, seriam penalizados a pagar seis mil réis, cumprir 30 dias de prisão e pagar os prejuízos aos lavradores (GOULART, 1965).

Acerca do processo de expansão da pecuária no Nordeste, destaca-se os seguintes momentos históricos: em 1590, após Sergipe ser conquistado por Cristóvão de Barros, houve o estabelecimento de vários currais, principalmente à margem direita do rio São Francisco, espaço que ficou conhecido como Rio dos Currais. Em período semelhante, tal movimento também acontece em Pernambuco pelas vanguardas colonizadoras, se estendendo até as praias do grande rio. No século XVII, acontece uma grande penetração a partir das ribeiras do São Francisco, sendo que um ramo se estende ao centro, em virtude da população das minas que necessitava do alimento provindo do gado, já outro ramo se desenvolve no sertão baiano e em Sergipe, em direção aos rios, como São Francisco e Parnaíba, este último na parte extrema ocidental de Pernambuco. A partir do século XVIII, Domingos Afonso Mafrense institui diversas fazendas à beira dos rios Piauí e Canindé. Do Piauí, com a condução dos vaqueiros, ultrapassa-se os domínios do Parnaíba, chegando ao Maranhão, principalmente com rebanho provindo de Pernambuco, de origem do litoral. Logo após, na direção leste, chegam ao Ceará, confundindo-se com o gado pernambucano que se deslocava também sentido contrário. Desta maneira, temos o mosaico que configura o estabelecimento da primeira zona pecuarista no Brasil, tendo seu ápice a partir do século XVIII (GOULART, 1965).

Visto isso, compreende-se a importância da figura do vaqueiro para o desenvolvimento dessa frente econômica, pois, submetido a situações extremas, apresentava resistência no ambiente em que estava incluso, sendo capaz de criar várias cabeças de gado, mostrando destreza e coragem. É desse modo que era possível estabelecer negociações entre os colonos e fazendeiros, tendo o rebanho sob administração desses sertanejos, sendo também utilizados como moeda nos engenhos de cana de açúcar, alimentação e matéria prima (o couro).

3.2 REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS

Um indício importante da importância desse ciclo na cultura nacional pode ser percebido na literatura brasileira. Nesse trabalho vamos considerar como marco uma fase de transição da história literária, denominada pré-modernismo. Segundo Bosi, “[...] *se pode chamar pré-modernista* (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 22) *tudo que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural*” (2006, p. 306,

grifo do autor). Logo, pode-se considerar como aquelas produções que antecederam a estética moderna no Brasil, se atentando para problemáticas regionais.

Zilá Bernd (2003), ao falar sobre as influências da produção alencariana, destaca a produção pré-modernista de Euclides da Cunha, a saber, *Os Sertões*, afirmando a tese de que Cunha dá continuidade ao “projeto alencariano de explicar o Brasil e sua caminhada em busca de identidade” (BERND, 2003, p. 55). Nesta perspectiva, a produção *Os sertões* (2013) vêm com o propósito de demarcar um novo lugar para o sertanejo, assolado pelo meio, com o determinismo do ambiente, aludindo ao cientificismo de Darwin, e a luta do homem que vive para se manter em uma terra seca.

Euclides da Cunha nesse período de transição se propõe a pensar o interior do Brasil apresentando o sertão do Norte, com sua terra árida, o povo sofrido e sua luta. Essa foi uma fase inspiradora para o romance de 30, momento em que as problemáticas sociais do Brasil, em especial do nordestino, são abordadas de forma mais contundente. Neste cenário, apresenta o sertanejo, definindo também como vaqueiro, nesse espaço de luta e resistência. Nesta perspectiva, de acordo com Bosi (2002),

no começo do século, em Euclides da Cunha e um Lima Barreto (para citar os maiores), tiveram condições existenciais para explorar criticamente, agonicamente, o veio do nacionalismo, porque, de alguma forma, eles se debatiam no interior de nossos vários contrastes, litoral/sertão, cidade/campo, branco/mestiço, bacharel analfabeto, e, a partir deles, contribuíram suas obras, nas quais o protesto e a crítica conservaram, nas dobras da bandeira, um certo ar de família, um jeito de escrever que vinha do Realismo e dos ideais progressistas da geração de 1870. (BOSI, 2002, p. 215-216).

Desta maneira, vê-se o tom de denúncia social na apresentação das vivências do sertanejo em um espaço de luta. Em *Os Sertões*, apesar de o sertanejo ser alocado em uma posição de inferioridade, por ser fruto da miscigenação, nele há algo diferente que o diferencia dos mestiços urbanos, uma vez que ficaram isentos da corrupção de vícios e do desenvolvimento do crescimento urbano. Com isso, começa a se estabelecer delimitações sobre a paisagem e tensões humanas de uma região diferente do Sul, pois “o martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral, a Vida. Nasce do martírio secular da Terra [...]” (CUNHA, 2013, p. 65). Ao analisar esse ambiente e como seus habitantes enfrentavam as adversidades, o autor de *Os Sertões* (2013) conclui que “[o] sertanejo é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 1973, p. 115). Essa força, apontada como maior característica desse povo, ecoa ainda hoje como traço identitário do nordestino e também do vaqueiro. Entrecruzando homem, natureza e sociedade (BOSI, 2006) essa obra enfatiza as

condições de vida do sertanejo frente aos seus dilemas, tendo seu corpo doado ao trabalho exaustivo numa luta constante pela sobrevivência.

O sertanejo é descrito em duas perspectivas na obra de Euclides da Cunha. Em um primeiro momento, como um homem desajeitado, torto e sem graça, se alinhando caracteristicamente a um povo fraco, sempre anda cansado, reverberando preguiça em seu estado. Mas se algo exige uma postura repentina desse homem, transforma-se em um ser valente, a exemplo de um grande cavaleiro, exalando agilidade e força pelos pastos a percorrer a procura do animal, tipificando a imagem de um homem forte (CUNHA, 1973).

Essa imagem apresentada no pré-modernismo será retomada em outras perspectivas pelos autores do modernismo, quando uma nova forma de pensar e falar sobre o povo brasileiro se instaura. Esse movimento foi considerado o mais autêntico do pensamento brasileiro, no qual “[...] fundiram-se a libertação do academismo, dos recalques históricos, do oficialismo literário; as tendências de educação política e reforma social” (CANDIDO, 2006, p. 131), além do “[...] ardor de conhecer o país” (CANDIDO, 2006, p. 131). Desta forma, os autores dessa fase se preocuparam em descrever a realidade, que acreditavam, representar o verdadeiro Brasil.

Nos anos 30, uma verdadeira explosão de criação ficcional marca fase nova e particularmente fecunda no desenvolvimento da moderna literatura brasileira. Conquanto o fenômeno não esteja circunscrito ao Nordeste [...] constitui fato inegável que foram os escritores nordestinos que maior repercussão obtiveram junto ao público, de tal forma que para muitos a noção “romance de 30” de tal forma acha-se estreitamente associada à de romance nordestino [...]. (ALMEIDA, 1981, p. 203).

Visto isso, quando o modernismo adentra em sua segunda fase, desponta uma geração de escritores que falavam de vivências no sertão, em especial da região Nordeste, com um tom de denúncia, almejando dar visibilidade para aquele espaço, outrora não privilegiado, valorizando, assim, o que consideravam ser as verdadeiras raízes brasileira, a relação do sujeito com o meio em que vive. Nessas empreitadas de revelar um sertão verossímil, com todas as suas nuances, os autores nordestinos se valeram da descrição de ambientes e personagens que apontassem a lida, a cultura, a religião e as questões políticas que se revelavam nessa área de circunferência.

De acordo com Bosi (2006), o regionalismo de 30 tinha o propósito de nos apresentar um Brasil plural, que desse visibilidade às formas de opressão, maneira de viver do povo, tensões e conflitos internos, com fortes críticas aos cenários excludentes e marginalizantes. Com uma arte de expressão estética e também de resistência política, os romancistas de 30 se

propuseram a valorizar um saber sobre a nação, colocando em cena personagens em um retrato mais íntimo possível da realidade, a exemplo do vaqueiro, antes negligenciado por uma elite nacionalista (BOSI, 2006).

Desta forma, a partir de 1920, foi possível notar duas linhas literárias no Brasil. A primeira, de ascendência sulista, se empenhava em acompanhar as novidades estrangeiras e, com isso, estar rente ao salto de linha evolutiva da escrita moderna. De outro lado, surge um grupo de escritores no Nordeste, que se comprometeram a valorizar os saberes, cultura e vivências desse povo e também denunciar o esquecimento e opressão. Logo, percebe-se a valorização da linguagem popular, novo estilo de escrita, apresentação de temáticas locais e regionais, numa tentativa de conciliar o moderno e o tradicional (BOSI, 2006).

Na década de 30 se visualiza uma narrativa mais centrada na coletividade, sobressaindo as denúncias sociais, principalmente na área sertaneja. Com isso, os escritores de 30, geração formada por muitos nordestinos, fizeram emergir em suas obras problemáticas que atingiam o espaço geográfica que veio a ser conhecido nacionalmente como Nordeste, se aproximando ao máximo do povo, tanto em linguagem, quanto em expressão temática (BOSI, 2006).

É nesta perspectiva que podemos destacar Graciliano Ramos e sua obra *Vidas Secas*. Ao dar destaque para um sujeito nordestino, demonstrando seu falar, sua lida, temores e amores, nos instiga a pensar uma identidade regional, a partir da perspectiva popular, atrelado a questões políticas que marginalizava tal região, demonstrando estereótipos que marcavam esse homem nordestino (RAMOS, 2013).

Concernente a isso, temos em Fabiano a representação de um vaqueiro que sofre com a marginalização social, caracterizado por ser um retirante, pobre, analfabético e desempregado. Ao estar em uma região seca e sem perspectiva, se funde em caráter com esse espaço. Por isso, é uma pessoa de poucas palavras, que mal consegue expressar, conseqüentemente, não podendo argumentar para defender seus interesses e conquistar seus objetivos. Logo, vive à mercê daqueles que detém o poder. É a partir traços identitários que vai sendo construída a identidade do nordestino e, especificamente, do vaqueiro dessa região (RAMOS, 2013).

Na terceira fase do modernismo, também temos o autor João Guimarães Rosa materializando a imagem do vaqueiro em suas produções. Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas* (1986) apresenta-nos um vaqueiro enredado nas magias e nos mistérios do sertão, e isso marca uma identidade e saber sobre esse sujeito que perdura até os dias atuais. Isso fica claro quando Riboaldo, protagonista da obra, “[...] busca, no vaivém de suas memórias e reflexões, negar a existência real do demônio (‘o que-não-há’) com quem fez um pacto quando se propôs vencer o jagunço Hermógenes” (BOSI, 2006, p. 432). Com isso, cenários envoltos

em magia e mistérios vão desenhando o caráter e evocações que o sujeito vaqueiro assume no espaço sertanejo.

Guimarães Rosa (1986) também nos apresenta traços socioculturais de uma comunidade sertaneja que nos permite pensar em um vaqueiro a partir das tensões manifestas entre homem e natureza e também entre seus pares, assim como Graciliano Ramos ousou mostrar (BOSI, 2006). Reforçando essa perspectiva, Pereira aponta que,

[a] epopeia elaborada pelo autor de *Grande Sertão: veredas* tem por matéria-prima o vaqueiro, que existe nos rincões sertanejos, coração do Brasil. O pastor representa sua realidade, honradamente, sua conformação e propósito. A festa em Cipó valoriza os hábitos, e comportamento, a indumentária, a cultura, a experiência do boieiro sertanejo, ressaltando sua importância e, por extensão, a relevância da região de que faz parte. (PEREIRA, 2018, p. 93).

Desta maneira, é notório que Guimarães Rosa inscreve traços em sua representação do vaqueiro que marca o imaginário popular. Podemos afirmar que desde Alencar, ao relacionar o vaqueiro ao indígena, até Guimarães Rosa, quando reforça imagens mais sensíveis desse sertanejo em um espaço compreendido como sertão, vai se construindo uma tradição poética em torno do vaqueiro. Essas narrativas simbólicas sobre o vaqueiro atravessam a história da literatura brasileira e demarcam o sertão como espaço real e mítico de suas façanhas. Assim, a partir de diversas realidades do Brasil sertanejo, nasce esse vaqueiro.

3.3 PRIMEIROS PASSOS DA CULTURA VAQUEIRA ITABERABENSE

De acordo com Souza Júnior (2015), o processo de formação do território itaberabense caracterizou-se como lento e gradual, haja vista a relação direta com as oportunidades de trabalho. É a partir disso que novos olhares despontam para a atividade da agropecuária, pois notava-se que se adaptaria às características ambientais da região. É graças a esse novo formato de trabalho que surge a figura do vaqueiro como uma peça crucial para o desenvolvimento da atividade pastoril, pois, como, precipuamente, era comercializado como mão de obra escrava, assumia um trabalho árduo, fornecendo bons resultados para a região.

Itaberaba, no século XVII, passa a ser vista como ponto de apoio entre as lavras diamantina no recôncavo baiano. Assim, inicia-se a compra de terras para o criatório de gado e o povoamento do território de identidade itaberabense. Com a institucionalização das fazendas de gado nos principais núcleos territoriais baianos, há o fortalecimento das comunidades sertanejas. Uma delas é em João Amaro, na circunferência da região de Itaberaba, a mais antiga

comunidade sertaneja do século XVII. Nessa configuração, nos percursos para o interior baiano, esse era uma parada obrigatória, em virtude do Rio Paraguaçu, caminho necessário para guiar o gado até as fazendas (SOUZA JÚNIOR, 2015). A importância de João Amaro nessa cultura pecuarista é, assim, registrada por Capistrano de Abreu:

[...] [nos anos de 1669], chegou a gente embarcada, cuja condução a câmara do Salvador despendeu mais de dez contos de réis. Eram dois os chefes principais, Bráz Rodriguez de Arzão e Estevão Ribeiro Bayão Parente (pai de João Amaro Maciel Parente). Fizeram de Cachoeira base da operação que duraram anos. Bráz Rodriguez retirou-se depois de tomar, na margem esquerda do Paraguaçu, a aldeia do Camisão. Estevão Ribeiro guerreou, sobretudo na margem direita, onde conquistou a aldeia de Massaracá. Em paga dos serviços foi-lhe dado o senhorio de uma vila chamada João Amaro, nome de seu filho. A vila, depois de vendida com as suas terras a um ricoço da Bahia, extinguiu-se; o epônimo ainda é lembrado nos catingais baianos. (ABREU, 1982, p. 113-114).

Desta maneira, percebe-se as relações de poder no processo de institucionalização da vila. O destaque dessa região e a procura de mão de obra, visto nas relações entre sertanejos e senhorio, colaboraram para o estreitamento dos vínculos intercomunicativos com a região de Itaberaba. Apesar de lá se estabelecer fazendas importantes, como a fazenda Andarahy de Baixo ou Araçás, essa localidade não se desenvolveu socioeconomicamente (CERQUEIRA, 2003).

Foi a partir do século XIX, com a ampliação de novos domínios das áreas sertanejas, que João Amaro enfraquece sua importância como o principal núcleo sertanejo. Conforme nos esclarece Cerqueira (2003) e Souza Junior (2015), as terras localizadas nas áreas dos rios Piranhas, Capivari, estendendo seus domínios até a serra do Orobó, concentradas na região itaberabense, foram repartidas, dando origem a diversos sítios.

Nessa atmosfera, os vaqueiros e boiadeiros, encarregados de conduzir o gado para o interior do sertão, tendo como pontos de referência os principais rios baianos, como São Francisco, Jacuípe e Paraguaçu, abriram caminhos para a instalação dos povos e desenvolvimento das áreas sertanejas (ABREU, 1982). Concordando com essa narrativa, Donato (2000) aponta que o sertão abriu caminhos para abrigar o gado, em um período conhecido como civilização do couro, com a consequente adaptação do gado nas regiões que compreendem as caatingas e cerrados sertanejos.

A partir disso, Brandão (2009) nos aponta que a formação de Itaberaba esteve fortemente vinculada à ocupação sertaneja, o que colaborou para transformações espaciais a partir do século XIX, na transição de fazenda para a cidade. Dessa maneira, instala-se uma cultura pecuarista, que, segundo Cerqueira (2003), é visualizada a partir do desenvolvimento

de fazendas, como a de São Simão. Em 1768, Manoel Rodrigues Cajado funda uma fazenda com o nome São Simão. Em seguida, a posse da fazenda passa para Antônio Figueiredo Mascarenhas, o qual edificou a Casa de Oração para a Nossa Senhora do Rosário. É nessa perspectiva que Brandão (2009) nos expõe a formação de um núcleo populacional, conhecido como Rosário do Orobó, onde era praticada uma forte tradição religiosa, com a realização de missas aos domingos.

A partir de 1809, quando Antônio de Figueiredo Mascarenhas e sua esposa, Francisca Maria de Jesus, compram a fazenda São Simão e fixam residência, que, posteriormente, viria a ser o povoado do Orobó, observa-se que o vazio populacional e a ausência de uma atividade econômica consolidada obrigou a fazendeiro a realizar negociações com gado e terras para sua estabilidade. Para ter uma fonte de subsistência, a exemplo de outras fazendas, também cultivava produtos nas terras de posse (BRANDÃO, 2009).

Neste contexto, dá-se o impulso para a história intraurbana de Itaberaba, observada quando essa fazenda, posteriormente, é subdividida dando origem a outros núcleos sertanejos (BRANDÃO, 2009). Com esse desmembramento, um desses sítios, localizado no antigo centro itaberabense, dá origem às terras da Fazenda do Rosário. O nome da fazenda se explica pela devoção do fazendeiro e sua mulher à Nossa Senhora do Rosário. A sobrevivência e manutenção das fazendas dependiam, além de cultivos na própria fazenda, de negociações de gado e terras da região. (BRANDÃO, 2009). Com isso, desponta-se a efervescência de uma atividade protagonizada pelo vaqueiro.

Essas fragmentações de terras possibilitaram o surgimento de outros núcleos senhoriais. Dessa maneira, uma das grandes preocupações da época era o trânsito da boiada pelo interior do sertão, fato que favoreceu o mapeamento e desbravamento de terras sertanejas. Os fazendeiros, por sua vez, analisavam qual era o melhor caminho para os tropeiros conduzirem a boiada, para assim evitar prejuízos nessa travessia do sertão, como morte do gado ou grande perda de peso (BRANDÃO, 2009). Dessa forma, essa comercialização do gado corroborou para o desenvolvimento socioeconômico da região itaberabense, bem como para o surgimento de vilas e arraiais.

Nessa atmosfera, a cultura de criação de gado fortalece-se na região, com o estabelecimento das relações e negociações entre fazendeiros e vaqueiros, de modo que os fazendeiros primavam por uma situação tranquila em relação aos tempos de serviços do vaqueiro. Contudo, Souza Júnior (2015) aponta que nem sempre essa relação era amigável e honesta, já que, houve vaqueiros que sofreram com trabalhos escravistas e situações de pobreza.

Neste contexto, observa-se a ascensão da cultura da pecuária também em Itaberaba. Um dos fazendeiros mais prósperos da região itaberabense se chamava Florentino Mascarenhas, que se destacava por seu poderio no território de identidade (BRANDÃO, 2007). Assim, a localidade desponta como um berço para a prática da cultura vaqueira, pois, tomando como exemplo Florentino Pereira Mascarenhas, possuir nove fazendas na região significava que isso era um investimento vantajoso (SOUZA JÚNIOR, 2015).

É em meio a essas fazendas que se fortalece uma cultura sertaneja, tendo o vaqueiro como figura central. Nesse ambiente de realização braçal, esse sujeito estava à mercê dos trabalhos mais difíceis e cansativos. É desta forma que surge uma gama de textos tendo como protagonista o vaqueiro, em virtude de sua relevância para a sociedade. Essa tradição que atravessa gerações e sociedades é visualizada também em território itaberabense.

4 O VAQUEIRO ITABERABENSE EM ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS

É a partir dos gêneros textuais que temos a materialização dos enunciados em diversos contextos. É através da língua que o sujeito interage com o outro sobre diversas situações cotidianas (BAKHTIN, 2000). A partir disso, são produzidos textos, conforme a intenção, interesse e finalidade dos falantes.

Ao se reportar a natureza linguística dos enunciados, Bakhtin (2000) aponta especificidades de acordo com o conteúdo temático, estilo verbal e construção composicional. Logo, têm-se os gêneros discursivos necessários para a socialização das ideias humanas em comunidade. (BAKHTIN, 2000). Outro teórico que nos ajuda a compreender os gêneros textuais em uma perspectiva cultural é Marcuschi (2005), em sua concepção, os gêneros seriam “entidades sócio-discursivas (sic) e formas de ação social incontornáveis de qualquer situação comunicativa” (2005, p. 19). Desta forma, o autor ressalta as esferas que ajudam a compreender os gêneros textuais enquanto um esquema cognitivo, uma forma de comunicação social, uma estrutura textual e uma ação retórica. Em suma, também filiado à perspectiva sociointeracionista e discursiva de língua, aponta que:

[...] toda a postura teórica aqui desenvolvida insere-se nos quadros da hipótese sócio-interativa (sic) da língua. É neste contexto que os gêneros textuais se constituem como ações sócio-discursivas (sic) para agir sobre o mundo e dizer o mundo, constituindo-o de algum modo. (MARCUSCHI, 2005, p. 22).

Visto isso, percebe-se a existência de gêneros orais e escritos. Independente da modalidade e nível de instrução do falante, se o receptor entende a mensagem transmitida, a comunicação é estabelecida e o gênero é identificado. É desta forma que Marcuschi nos aponta que os gêneros textuais são “formas socialmente maturadas em práticas comunicativas na ação linguageira” (MARCUSCHI, 2008, p. 189). Graças a isso, temos as estabilidades textuais, já reconhecidas e firmadas pelos usos linguísticos cotidianos.

Para distinguir gênero da tradição oral de gênero da tradição escrita, Marcuschi (2008) nos explica a necessidade de conhecer a modalidade em que o gênero surgiu para, posteriormente, enquadrá-lo em oral ou escrito. Logo, enquanto os gêneros da oralidade emergem em comunidades orais, dinamizando tradições e costumes, os da escrita materializam-se nas culturas letradas, sendo necessário realizar escolhas para ter uma produção que atenda aos objetivos do gênero escrito, sem repetições ou eventos típicos da fala.

Alinhado a isso, podemos notar a presença de gêneros poéticos, tanto escritos como orais. Independente da modalidade em que se apresentem, caracterizam-se por uma maneira singular de expressar experiências, sensações ou a imaginação humana. Segundo Zumthor (2020), a poética é energia viva que transforma o sujeito. Esta, por sua vez, é percebida em diferentes espaços, emana de sujeitos que absorvem as emoções e experiências vividas no mundo, e de uma forma singular e própria, expressam essa arte por meio de palavras. Para que aconteça uma recepção, necessita-se de um público. Seja em praças, em performances orais, seja nos romances contemporâneos (BENJAMIM, 1987) é possível encontrar essas emanações poéticas.

Em se tratando das materializações poéticas orais e escritas sobre o vaqueiro itaberabense, cabe pontuar que elas se organizam em diferentes gêneros textuais. Através dos quais são descritas as características físicas, comportamentais e facetas que manifestam o sentimento desse ofício, além de uma cultura específica desse sujeito. Assim, o vaqueiro tornou-se um grande personagem nas histórias do povo baiano e também de outros estados do nosso país. Dentre essas histórias, destacamos a *Lenda do vaqueiro*. De acordo com a narrativa, um vaqueiro itaberabense desafia os próprios costumes religiosos para garantir a normalidade na fazenda. Entretanto, acaba se sacrificando em um trágico acidente.

4.1 A LENDA

As lendas e os causos são compreendidos como patrimônio cultural imaterial de uma sociedade. Sendo assim, cabe realizar uma discussão conceitual que explique o sentido em que essa terminologia é utilizada nesse trabalho. Inicialmente, apresento o conceito do folclorista Câmara Cascudo, que define lenda da seguinte maneira:

Episódio heróico (*sic*) ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral e popular, localizável no espaço e no tempo. De origem letrada, lenda, *legenda*, “*legere*” possui características de fixação geográfica e pequena deformação [...]. Conserva-se as quatro características do conto popular (*marchen, folktale*): Antiguidade (*sic*), Persistência, Anonimato e Oralidade [...]. Muito confundido com o mito, dele se distancia pela função e confronto. O mito pode ser um sistema de lendas, gravitando ao redor de um tema central com área geográfica mais ampla e sem exigências de fixação no tempo e no espaço [...]. (CASCUDO, 1976, p. 511, grifo do autor).

Aqui temos algumas características que definem o gênero lenda, como: o sentimento, a transmissão oral, a localização geográfica e temporal. Ademais, é importante notar que, embora

essas narrativas sejam transmitidas e conservadas pela oralidade, o termo lenda é apontado como de origem letrada. A partir disso, situa-se os aspectos que aproxima esse gênero do conto popular, como a transmissão, a persistência, o anonimato, a oralidade, o maravilhoso e o sobrenatural. Assim, temos uma noção de lenda como narrativa sobre algo sobrenatural a ser compreendido a partir de uma lógica cultural, pois entrelaça-se às crenças e vivências de um povo. Para Affonso Arinos, a lenda é entendida da seguinte maneira:

Lenda vem de ‘ler’, como ‘legenda’ vem do latim ‘legere’; é o que deve ser lido. Era de costume nos conventos e mosteiros, desde os primeiros tempos da era cristã, fazer cada dia, à hora das refeições, em comum nos vastos refeitórios, a leitura da vida do santo que dava o nome ao dia. Daí o chamar-se ‘lenda’ o trecho a ser lido. A lenda era, pois, a biografia dos santos e bem-aventurados, feita, ouvida e criada piedosamente como fossem diárias as leituras e pudessem faltar as biografias, foram sendo compostas ou acrescentadas com as ações que a fé ardente dos autores atribuía a seus heróis. Não pode haver lenda sem sinceridade e simpleza no coração. Em todos os casos, ainda quando reconhecida depois como fabulosa, a lenda foi sempre na sua origem - e não podia deixar de sê-lo – a expressão naquilo que ele julga sinceramente a verdade. (ARINOS. 1937, p.12).

Arinos (1937) corrobora com a visão de Cascudo (1976) ao apontar a origem do termo lenda como aquilo que deve ser lido. Um detalhe histórico nos importa para compreender o surgimento desse termo: uma prática tradicional nos conventos e mosteiros, em que havia a leitura da vida do santo que dava o nome ao dia e, a partir disso, construiu-se compilações sobre a vida desses heróis que se misturavam com a fé. Com isso, podemos depreender o caráter verídico dessas narrativas por quem conta, haja vista suas experiências de vida. Posteriormente, as lendas foram tidas como narrativas fabulosas, ou seja, produto da imaginação popular.

Neste sentido, podemos afirmar que as lendas são narrativas que podem mesclar aspectos do medo, mistérios e suspenses. Possuem uma curta extensão e abordam episódios comuns. O autor pode mesclar fatos verídicos e recursos imaginativos. Neste entendimento, o contador de histórias apresenta a um público do seu vínculo social narrativas que se relacionam com as crenças do grupo. Apesar de ser narrada a partir de uma sequência lógica dos fatos, o contador pode não ter uma vivência direta com a história, não se preocupando, entretanto, em explicitar o caráter verídico dos fatos. É por isso que se vê eventos sobrenaturais explicando o surgimento de determinados fatos nas narrativas lendárias, organizando o imaginário cultural e social de uma determinada sociedade (NASCIMENTO, 2022).

Sendo assim “[a]s lendas, ensinam os mestres, são narrações populares que constituem objecto (sic) de crença, geralmente localizadas, individualizadas e “datadas”, isto é, com

determinações de lugar e de época e com personagens reais, ou assim consideradas” (AMARAL, 1976, p. 43). Neste viés, as lendas se mostram como uma arte do contar que valoriza os saberes do povo e manifestações culturais existentes em determinada sociedade, guardando em seu bojo a relação de reciprocidade social. Visto isso, é essencial para a compreensão da comunidade acerca dos fatos e acontecimentos ainda sem explicações.

É por isso que as narrativas são passadas de geração para geração e não se tem um autor definitivo para tais histórias. Para estabelecer esse quadro de diferenciação, Cicero Bruno Barros Nascimento (2022) aponta que a diferença da lenda para os outros gêneros é que ela é uma narrativa imaginária e está relacionada ao espaço físico e cultural de uma determinada sociedade. Enquanto o mito não tem a pretensão de ser um fato localizável e pode utilizar qualquer ser, inclusive os fictícios para ilustrar histórias. O conto utiliza personagens variados e sua finalidade é chamar a atenção do público com a progressão da narrativa, caracterizando-se como algo ficcional, com espaço e tempo livre.

As lendas fazem parte das poéticas construídas e transmitidas oralmente e representam as formas de expressão e culto do nosso povo (ARINOS, 1937). Em meio ao repertório poético sobre o vaqueiro itaberabense se propaga na memória popular: *A lenda do Vaqueiro*. Sabe-se que essa lenda, entranhada no imaginário popular, é contada e recontada há décadas. Isso mostra como as tradições sobre o labor do vaqueiro continuam a fazer sentido na contemporaneidade. Ademais, confirmam que a cultura local, os saberes e as crenças em torno do vaqueiro incidem em variadas construções poéticas.

A lenda do vaqueiro, texto poético escrito, que intuímos tratar-se de uma reelaboração de uma narrativa oral, conta a história de um vaqueiro destemido que, afligido em uma madrugada de sexta-feira da paixão, parte no encalço de um boi para capturá-lo. No início da narrativa há uma descrição temporal, espacial e problemática relacionada à fazenda. Desta forma, conduz o leitor para a tensão do conflito, detalhando a saga do vaqueiro, e, posteriormente, o desfecho com a resolução do impasse. De maneira sucinta, é ilustrado que, ao se dar conta do sumiço do boi que estimulava as vacas a produzirem mais leite, este vaqueiro fica preocupado e se encarrega de resolver o problema, antes que o patrão descobrisse que a tarefa de ordenhar as vacas seria frustrada pelo sumiço do boi. Assim, coloca seus trajes, monta em seu cavalo e vai à procura do animal, acompanhado de seu cão de raça (CULTURA, 2017).

Essa resposta imediata do vaqueiro na narrativa evidencia o quanto se sentia responsável pelo rebanho da fazenda e pela execução de serviços relacionados ao gado. Essa condição era aceita por ser vista pelo vaqueiro como uma oportunidade de se colocar à frente de outros

trabalhadores da fazenda, assumindo uma posição de prestígio na administração da fazenda (MEDRADO, 2012).

Nesta perspectiva, a lenda retoma aspectos da visão romantizada do vaqueiro iniciada por Alencar no movimento da prosa romântica no Brasil (BOSI, 2006). Representado como um homem subserviente, sem ambição, forte, corajoso, e que luta pelo bem do gado e dos interesses da fazenda acima de tudo. Esse imaginário, como representação da realidade (PESAVENTO, 1995), atravessa gerações até a contemporaneidade. Conforme aponta Medrado (2012), temos a materialização dessa imagem do vaqueiro numa perspectiva saudosista, referenciada em um ser idealizado: o vaqueiro de verdade (PEREIRA, 2017), ligada a uma concepção de sujeito iluminista (HALL, 2006), centrado, unificado com um núcleo imutável. Constrói-se, assim, a imagem de um sujeito autêntico, que se destaca em relação a outros trabalhadores, sobretudo, por sua bravura e persistência ao lançar-se na captura do boi raivoso (CULTURA, 2017) e sua capacidade em administrar de forma sábia a fazenda.

Ao nos reportarmos às expressões poéticas, a exemplo da lenda do vaqueiro aqui tratada, percebemos como o imaginário popular em torno de uma figura simbólica é repassado e mantido há décadas. Com isso, percebe-se que a construção de imagens do presente acontece a partir daquilo que o povo guarda de afetivo, sendo uma representação do real (PESAVENTO, 1995). Essas construções discursivas e imagéticas fazem parte da rede de significações que são emanadas historicamente, moldando a identidade do sujeito. Por isso que, ao tratarmos da figura do vaqueiro, é possível esquematizar uma série de figuras-imagens que os leem em uma única perspectiva, sem modificações substanciais. Sem interações com outras culturas, são representados como pertencentes a um espaço do interior brasileiro e a partir de um conjunto de normas e condutas que os limita quanto às suas individualidades (HALL, 2006).

É nesta perspectiva que a visão romantizada nos traduz a imagem do vaqueiro em uma única perspectiva: forte e batalhador, sendo desconsiderados seus movimentos de resistência, seu bilinguismo e suas estratégias de mediação entre o universo do patrão e de outros trabalhadores para angariar poderes e outros privilégios (MEDRADO, 2012). Como nos alerta Hall (2006), a identidade do sujeito não é fixa, nem unificada, são reconstruídas de acordo com as experiências sociais de cada sujeito. Visto isso, conforme são apresentados novos contornos sociais e novos cenários, somos confrontados por uma gama de identidades possíveis, não unificadas em torno de um “eu” coerente.

Incluso em um espaço idealizado de Nordeste, afligido pela seca, esse vaqueiro resiste ao ambiente hostil (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Toda essa idealização da vida do vaqueiro e seu sofrimento, em um cenário em que não há um descanso digno (CULTURA,

2017), sentindo-se responsável pelos trabalhos na fazenda desde as madrugadas, somos remetidos as representações do vaqueiro, como homem forte e sofrido em suas batalhas diária com o meio, propostas por Euclides da Cunha (2013). Segundo Albuquerque Júnior (2011), quando se desconfigura os espaços de disputa entre norte e sul do Brasil, emerge uma elite do Norte que procura criar discursos e emergências, nos remetendo a um Nordeste em sua unicidade: seco, mísero e que precisa de ajuda. Desse espaço emerge o vaqueiro, capaz de resistir à seca e de se arriscar nas caatingas atrás do gado do fazendeiro.

Essa visão heroica nos ajuda a pensar o que Pereira (2017) nos apresenta em sua dissertação sobre como a imagem do verdadeiro vaqueiro aceita pela comunidade se afina com uma perspectiva tradicional de representação. Atributos referentes a um passado, localizado em determinado tempo histórico, é um ponto de referência para se pensar em uma identidade verdadeira sobre esse ofício. É por isso que, na narrativa sobre a lenda do vaqueiro, é conservada uma visão romântica que eleva as singularidades dos vaqueiros na perspectiva de um vaqueiro ideal. Essa representação, estagnada em um passado histórico, gera pontos de tensões para se pensar na invenção dessa tradição na contemporaneidade (HOBSBAWN, 1997).

Referente a essa visão heroica, quando o vaqueiro vê velas acesas no caminho, lembra-se do dia santo, mas prefere se arriscar em sua missão do que decepcionar o seu patrão (CULTURA, 2017). Desta forma, já podemos notar influências religiosas que compõem a identidade do vaqueiro: é um homem que teme, mas também um homem que luta com suas forças para honrar sua profissão. É nesta perspectiva que Hall (2006) nos fala em uma multiplicidade de identidades possíveis ao sujeito, observado quando os fatores culturais do meio vão forjando o seu caráter. Após encontrar o animal, um embate suado se forma, levando-os a uma pedra escorregadia e lá caem todos do despenhadeiro (CULTURA, 2017). Com isso, vê-se um sujeito desassistido, obrigado a lidar com os desafios, em um espaço vulnerável para sobreviver. A dramaticidade dessa luta atinge o ápice com o sacrifício do vaqueiro na captura do boi (CULTURA, 2017).

Essa solidão do vaqueiro, em um cenário de valentia e fé diante de um sertão dos desvalidos, nos faz pensar sobre os mecanismos de interiorização da igreja católica nas terras brasileiras, visto que era preciso dar “[...] assistência aos rudes vaqueiros abandonados, entregues a si mesmo” (BOAVENTURA, 1989, p. 63). Relação presente na narrativa, quando o vaqueiro olha para as velas acesas e sente o temor diante do dia santo.

A experiência narrada faz referência a um lugar específico da cidade onde ocorreu o acidente: a pedra do vaqueiro (CULTURA, 2017). Essa narrativa poética circula ainda hoje. Isso mostra como durante a história essa narrativa poética ganha relevância e notoriedade pelo

povo itaberabense. Desta forma, está inclusa na cultura popular, sendo, portanto, patrimônio imaterial da cidade de Itaberaba.

De acordo com Cascudo (1956), a criatividade e liberdade eram características inerentes a esse sujeito. Ocupando os espaços de criação de gado nas matas, sem limites, tornou-se um viajante errante conduzindo a boiada. Ademais, com a ausência de alguém que o supervisionasse diretamente, acabava se destacando pelas iniciativas próprias, baseadas em sua força e sabedoria, para resolver qualquer situação, a exemplo da fuga do boi. Como nos apresenta Boaventura (1989), o vaqueiro é aquele que tem ousadia e destreza para desbravar o interior do sertão, por isso, forte, astuto e destemido. Essas qualidades nos fazem entender as motivações de sua saída em uma madrugada para esquadrihar um espaço sertanejo e capturar de um boi raivosa (CULTURA, 2017). Comportamento que enobrece sua profissão, transformando-o em símbolo regional e nacional.

Entregue de corpo e alma à profissão, desafia as leis naturais, do corpo e também do sagrado, para cumprir a missão entranhada em sua alma: cuidar do gado e da fazenda. Ao ir em busca do animal perdido, o vaqueiro observa velas acesas em encruzilhada (CULTURA, 2017). Era um dia santo e ele sabia que, por desafiar uma força sobrenatural maior, isso poderia resultar-lhe em grandes penalidades. Desta forma, temos uma tradição que faz parte do contexto do vaqueiro, de cunho religioso, que é guardar o dia santo. Percebe-se que a tradição católica já se cruzava com a tradição vaqueira e essa hibridização cria uma atmosfera de tensão diante da uma decisão que envolvia fé e razão. Isso fica claro quando é apontado na narrativa que o vaqueiro se opõe às crenças populares para não aborrecer seu patrão: “opondo-se deste modo às crenças populares” (CULTURA, 2007). Mais uma vez é reforçada a natureza heroica do vaqueiro, pois ele prefere infringir princípios da fé para legitimar o que era esperado dele: mostrar que tinha qualidade no que fazia (BOAVENTURA, 1989).

Integra também essa tradição o aboio que, conforme aponta Cascudo (1956) e Boaventura (1989), foi por meio desse canto que o vaqueiro foi enchendo de vida o sertão vazio, embora já tivéssemos a presença de grupos indígenas, ecoando os sons que eram levados pelo vento, guiando e instruindo os animais. Esse saber do aboio é apontado na narrativa da lenda quando o vaqueiro, à procura da rês, tenta estabelecer essa comunicação para encontrá-lo. Conforme diz Cascudo (1956), essa também era uma técnica para acalmar o gado bravo. Acerca do cantador de aboio, Cascudo nos aponta o seguinte:

O cantador é a defesa única mais completa e contínua do animal perseguido. Os lances de coragem, as arrancadas doidas, os saltos magníficos, a valentia de vaqueiros ou caçadores, a covardia de uns, a imperícia de outros, arrogância, mentira, timidez, todos os aspectos morais são examinados duramente e expostos com nomes próprios e minúcias identificadoras. Os animais são perseguidores também estão vivendo na “gesta”. Cavalos, cães, éguas são mencionados com orgulho, indicando-lhes a moradia, os donos, as proezas, as vitórias e os insucessos. (CASCUDO, 1956, p. 15).

Visto essa situação, Boaventura caracteriza o trabalho do vaqueiro com incansável “[...] de sol a sol, engurupitado no lombo do seu cavalo” (BOAVENTURA, 1989, p. 34). Isso nos remete a imagem do vaqueiro saindo sem hora para voltar de casa, em companhia do seu cavalo e seu cão para resgatar a rês fugida. Essa descrição de Boaventura (1989) nos ajuda a compreender a centralidade que o vaqueiro ocupa na civilização do pastoreio, que, apesar da sua simplicidade e humildade, coloca-o como fundador da cultura encourada.

Esse homem valente não se intimida, acostumado a percorrer as entranhas do sertão, estava sempre atento aos perigos do dia a dia. Por isso, quando uma situação foge da normalidade, vemos “Um vaqueiro, preocupado com a falta de um boi no curral, demonstrava grande aflição” (CULTURA, 2017, p. 20). Também encontramos um vaqueiro leal e obediente ao patrão, fazendeiro, que se antecipa no resgate do boi pois precisa “ordenhar as vacas sob as ordens do patrão” (CULTURA, 2017). A vida sofrida e de sacrifícios inerente ao vaqueiro são enaltecidas, o que faz Pereira (2017) concluir, a partir de sua pesquisa etnográfica, que a memória afetiva desses feitos e valores gera a defesa de uma identidade verdadeira, sendo exigido seguir rituais para ser realmente caracterizado como um vaqueiro original. Como afirma Boaventura (1989), povoa o imaginário popular atributos de um homem viril, trabalhador e honesto, que luta diariamente para sustentar a sua família.

Nessa lida heroica, desenvolve-se práticas e saberes típicos de uma figura que se entende a partir de um espaço conhecido como sertão, e, posteriormente, circunscrito a uma região denominada Nordeste⁵ (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011). Desta maneira, a prática de ordenhar vacas, o ritual do dia anterior, de apartá-las, a presença de um reprodutor ao lado da vaca para instigar a produção de leite, são saberes construídos nessa vivência com o gado (BOAVENTURA, 1989). Essas práticas cotidianas com o tempo foram se solidificando,

⁵ De acordo com Albuquerque Júnior (2011), o conceito de nordeste vai aparecer pela primeira vez no documento que criou a Inspeção Federal de Obras Contra as Secas, em 1919, no governo transitório Delfim Moreira Ribeiro, ainda como resultado da Grande seca de 1915. Intelectuais e poderes da época instituíram uma teoria de um imaginário ao longo de 1920. Com isso, vai se gestando esse imaginário e o conceito começa a ser definido a partir da seca, da miséria, da fome e da desgraça. Uma região sofrida que merecia urgentemente de socorro.

constituindo saberes caracterizadores desse universo. Essas práticas transformaram-se em tradição, algo bem mais firme e abrangente (HOBSBAWN, 1997).

Uma situação que desestabiliza a fazenda e coloca à prova a honra e dignidade do trabalho do vaqueiro, faz com que ele aja de forma impulsiva em busca da resolução do problema (CULTURA, 2017). Dessa forma, temos constituída a imagem de um herói, que arrisca a sua vida por outra, logo, o salvador do sertão, das matas, da fazenda, do gado, aquele que dá estabilidade à situação econômica do fazendeiro. Nessa construção, instituída pela relação significativa e significado, identifica-se uma ordem simbólica reconhecida por um corpo social (PESAVENTO, 1995). Consoante a isso, Castoriadis (2004) nos aponta que o imaginário seria essa capacidade humana de representar coisas a sua volta, como a figura do vaqueiro em produções poéticas. Essas redes de significações coerentes que se formam em sociedade nos ajudam a pensar como se instituiu e se solidifica representações simbólicas.

Neste entendimento, as vestimentas também são importantes na composição imagética do vaqueiro. No texto em análise, a composição pode ser comparada à representação dos cavaleiros medievais ou os super-heróis contemporâneos: “[...] trajando roupas de couro tendo o chicote na mão direita e as rédeas presas na esquerda, corpo ereto, cavalgar perfeito, acompanhado de seu cão de raça [...]” (CULTURA 2017). Essa representação típica das roupas é assim descrita por Cascudo (1956),

[m]antém-se o gibão, curto, antigo ou cobrindo o assento, “de certo tempo para cá”; as perneiras, que são as calças; o guarda-peito, colete solto, duma peça só, bordado a retrós, os “guantes”, luvas que apenas defendem o dorso das mãos, e os sapatões, de couro cru, durando uma existência. Tipo de “véstia” que se aplica também aos equinos [...]. (CASCUDO, 1956, p. 59).

Além da vestimenta que caracteriza o vaqueiro, tem-se saberes, a exemplo de saber fazer o laço para capturar o animal (CULTURA, 2017), uma das técnicas repassadas de geração para geração, quesito básico para atuação do vaqueiro: “[a]proximou-se cautelosamente empunhando o laço feito de corda grossa, cantando a mais bela canção para domar o animal furioso” (CULTURA, 2017). Ao avançar no trajeto, consegue encontrar o animal. Dessa forma, aplica a sua habilidade de fazer laço para capturar o animal, bem como seu aboio, uma comunicação cantada que servia para acalmar o animal raivoso.

Assim, o aboio, a sabedoria de seguir os rastros, a sensibilidade e o tato de chegar até o animal, laçá-lo e partir para a doma (CULTURA 2017), são conhecimentos construídos a partir de um contexto sertanejo e revelam saberes de uma gente que lida com o gado e se envolve com práticas de cuidado, cura e trabalho suado. São, portanto, elementos que identificam e

caracterizam o vaqueiro. Essas manifestações para Hall (2003) estão inclusas no que denomina como cultura popular, uma vez que se refere a ações e atividades de uma classe social específica, o povo, sendo incorporada às suas tradições.

É interessante ver como o boi e o vaqueiro se constituem como duas personalidades fortes, que coexistem, mas possuem seus momentos de tensão, pois o boi recuava com ferocidade para fugir e o vaqueiro em nenhum momento cedeu espaço (CULTURA, 2017). Baseado nisso, pode-se dizer que o vaqueiro “[m]ovimentava-se livremente nos plainos e tabuleiros e caatingas, no galope árduo do seu cavalo [...] caçando as reses tresmalhadas ou ariscas” (CASCUDO, 1956, p. 27). Nessa empreitada, “[...] o animal favorito não é o touro, o novilho, a vaca, o boi, mas o cavalo” (CASCUDO, 1956, p. 75). Somado a isso, Boaventura (1989) defende que na relação do vaqueiro com o cavalo, este é uma forma de extensão do próprio sujeito.

Quando a cena de grande tensão do despenhadeiro surge, temos “[...] ao longe o canto dos galos” (CULTURA, 2017) como a anunciar que algo ruim vai acontecer. Esse é um dos sinais que faz parte do universo de crenças do vaqueiro: o galo cantar fora do horário. Dessa forma, conforme nos aponta Hall (2006), esse sujeito é múltiplo em sua identidade, aspectos religiosos e sociais moldam o seu caráter e formatam o seu agir na lida diária.

A cena dramática é propícia para se pensar o vaqueiro: um sujeito pelejando entre a vida e a morte. A sua coragem retrata o heroísmo, aquele que se doa para ser lembrado por seus atos. De acordo com Pereira (2017), esse é um dos condicionantes para ser pensar a figura legítima para esse ofício, idealizada primordialmente para representar laços de resistência e coragem. Sendo assim, é forjada uma tradição (PESAVENTO, 1995) desse vaqueiro carregada de traços de um passado histórico, marcado por um discurso idealizado por um grupo hegemônico. Desta forma, a narrativa tem o desfecho com a cena fatídica, de um vaqueiro que sofre muito em vida, pois “penou durante anos” (CULTURA, 2017), mas também mostra a sua riqueza, de ser um homem valente que canta, cuida e trabalha de forma responsável e majestosa: “Ouviu-se um grito penoso [...] E foi o vaqueiro... Levado pelo vento da madrugada nos primeiros raios de luz” (CULTURA, 2017).

Essa descrição fatídica do sujeito compactua com as imagens dramáticas e místicas construídas acerca da região a que pertence, o Nordeste. Lugar propício para os eventos sobrenaturais que envolvem a morte do vaqueiro: “[n]o chão o corpo sangrento e em cima o badalar dos sinos do anjo” (CULTURA, 2017) para resgatar esse herói que merece um descanso eterno. A cena, impactante, fica na memória do povo, visto que “[...] até hoje as almas cantam em cada encruzilhada para a alma do pobre homem...” (CULTURA, 2017). O local do

acontecimento ficou conhecido como Pedra do Vaqueiro, o espaço visitado na sexta-feira da paixão tornou-se sagrado para os vaqueiros que, em uma mistura de religião, fé e cultura fazem uma missa e festa “no domingo que antecede a festa da Padroeira Nossa Senhora do Rosário” (CULTURA, 2017).

De acordo com Hobsbawm (1997), a invenção da tradição se constitui como uma ideológica e não uma técnica. Visto isso, está para além dos ritos e costumes rotineiros. A tradição caracteriza-se como uma continuidade de um passado, regido por normas e práticas aceitas socialmente, de modo que tal ação seja entendida como relevante e simbólica para tal sociedade. De acordo com o autor, à medida que coisas novas surgem, a tradição é reinventada como um mecanismo de manter uma relação com aquele passado, ou estabelecem sua referência a um passado através da repetição. Visto isso, dada a representação e conjunto de práticas que caracterizam a tradição sobre o vaqueiro que atravessa gerações, temos como uma das estratégias de reinvenção a festa do vaqueiro que mantém viva a memória do vaqueiro na atualidade.

4.2 O POEMA

Em meio as empreitadas conceituais sobre o gênero poema, podemos dizer que ela é a arte de escrever versos. Tido como o gênero mais antigo da história, sua composição é alicerçada em versos e estrofes. Nele, pode-se visualizar a presença de rimas e ritmos, com a forte presença das figuras de linguagem, como as metáforas (MOISÉS, 1987). Era também uma das técnicas utilizadas para a memorização nas comunidades orais. Pode-se afirmar que as formas de transmissão e expressão poéticas são anteriores à escrita. Nesse contexto de oralidade, destaca-se a música como forma de compartilhamento poético. Sabe-se que, até a Idade Média, os poemas eram feitos para serem cantados. Com isso, as letras eram acompanhadas pelos acordes musicais. Somente após a Idade Média tem-se a separação poesia e música (MOISÉS, 1987). De acordo com Ribeiro Neto (2007):

Poesia e música eram práticas orais transmitidas de geração em geração sem conflitos. A ruptura se dá com o advento da escrita. Na folha de papel, a palavra ganha autonomia. A partir de então a palavra pode ser fixada segundo critérios que vencem de longe os limites da memória. Da exploração dos meandros da palavra no papel à composição espacial dos versos, a poesia, via de regra, vai cada dia se distanciando mais e mais da palavra falada e da memória oral dos povos. (RIBEIRO NETO, 2007, p. 1).

Desta maneira, quando se fixa a escrita, poesia e música ficam sem uma conexão explícita, ganhando outros olhares quando se nota que existe uma musicalidade na poesia, e ambas guardam relações intrínsecas. Octavio Paz esclarece:

o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo, e métricas e rimas são apenas correspondências, ecos, da harmonia universal [...] Voz do povo, língua dos escolhidos, palavras do solitário [...] bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana (PAZ, 1982, p. 15).

Assim, o poema guarda em seu bojo especificidades poéticas que falam sobre as coisas do mundo, a partir de capturas das sensações humanas. Ademais, pode-se ressaltar o caráter fônico nele presente:

Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total. A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico” como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. (CANDIDO, 2006, p. 37).

Nesta discussão teórica, Paz lança uma provocação acerca do entendimento de poema e poesia:

E assim é: nem todo poema – ou, para ser exato, nem toda obra construída de acordo com as leis do metro – contém poesia. No entanto, essas obras métricas são verdadeiros poemas ou são artefatos artísticos, didáticos ou retóricos? Um soneto não é um poema mas uma forma literária, exceto quando esse mecanismo retórico – estrofes, metros e rimas – foi tocado pela poesia. Há máquinas de rimar, não de poetizar. Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesias sem ser poemas. Pois bem, quando a poesia se dá como condensação do acaso ou é uma cristalização de poderes e circunstâncias alheios à vontade criadora do poeta, estamos diante do poético. Quando – passivo ou ativo, acordado ou sonâmbulo – o poeta é o fio condutor e transformador da corrente poética, estamos na presença de uma coisa radicalmente diferente: uma obra. Um poema é uma obra. A poesia se polariza, se congrega e se isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia que se ergue. Só no poema a poesia se recolhe e se revela plenamente. (PAZ, 1982, p. 16-17).

Dessa forma, temos o poema como a materialização ou fixação da poesia, organizado por versos e estrofes. A poesia pode estar em todo o lugar, pois é uma forma de expressar sentimentos do belo. Segundo Paz (1982), “[o] poema não é uma forma literária, mas o lugar

de encontro entre a poesia e o homem. O poema é um organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia. Forma e substância são a mesma coisa” (PAZ, 1982, p. 17). Visto, entende-se o poema como uma construção verbal que possui uma linguagem própria, a partir de usos linguísticos que manifestam imagens poéticas.

De acordo com Candido (2006), nota-se nos poemas a estrutura em versos, tidos como as unidades significativas. Por sua vez, essas unidades unem-se a outras e nestas combinações forma-se uma unidade maior caracterizada pelo ritmo. O ritmo depende da harmonização dos usos linguísticos, a exemplo dos acentos tônicos. Com essas escolhas, inclusas as figuras de linguagem, pode-se alcançar a harmonia e melodia dos versos.

Quando o poema foi estabelecido, partia-se da premissa que deveria seguir a métrica, tendo assim uma forma fixa. Quando surge a estética do Modernismo, contrapondo-se aos ideais do Parnasianismo, rompe-se com essa estrutura fechada dos versos, dando origem ao “verso livre” (FREITAS, 2020).

Nota-se que a musicalidade no poema é resultado da sonoridade proveniente do ritmo poético. Sendo assim, para se alcançar essa musicalidade, pondera-se a relevância das rimas. De acordo com Cândido (2006), observa-se a importância das rimas nas línguas latinas, a partir do momento que decai o uso da métrica quantitativa, sendo substituída pela métrica rítmica. Depois do Renascimento, surge o verso branco, dando nova roupagem ao gênero poético.

Apesar do modernismo instituir o verso branco, não significou que o uso das rimas foi desprezado em sua totalidade, mas que os escritores passaram a ter maior liberdade em suas escritas para produzir novos efeitos e ritmos, além de uma estrutura composicional peculiar em relação aos versos e rimas. Logo, novas possibilidades de escrita foram apresentadas, mas as rimas continuam tendo sua relevância, principalmente quando o autor intenciona criar sons marcantes (CANDIDO, 2006).

O caso do vaqueiro itaberabense, entranhado no imaginário popular, é contado e recontado há décadas e também materializado em diferentes gêneros. Um deles é a poesia. Em uma estrutura de versos livres, a autora, Laíse Sousa Almeida, apresenta de forma narrativa e descritiva o trágico episódio do vaqueiro. Em uma produção de oito estrofes, composto por 4, 5, 6 ou 7 versos, com a presença de algumas rimas, marca a imagem poética do vaqueiro em sua lida para capturar a rês perdida (ALMEIDA, 2022). Considera-se, assim, como um caso em forma de poesia, com elementos que apontam a veracidade da narrativa. Nele podemos extrair alguns saberes que circulam em torno dessa figura lendária.

Inicialmente, ela marca o lugar que ficou conhecido e virou ponto turístico municipal, a pedra do vaqueiro: “Que na capela Bom Jesus / Em Itaberaba / Sob um monte verdejante /

Protegida por pedras gigantes [...]” (ALMEIDA, 2022, p. 106) e passa a narrar o trágico episódio “[...] em uma sexta-feira da paixão à meia noite / Surge um vaqueiro perseguindo uma rês” (ALMEIDA, 2022, p. 106). Temos a figura do vaqueiro como um homem destemido e valente. Considerando o caso como texto matricial e o poema como sua releitura e atualização, inevitavelmente, acionamos os aspectos dessa história que povoa o imaginário popular para atribuir sentidos ao poema. Trata-se das redes de significações que vamos criando para dar coesão à realidade, conforme nos assegura Castoriadis (2004) e Pesavento (1995). Assim, recuperamos a razão da saída desse vaqueiro à meia-noite para procurar o animal (ALMEIDA, 2022), reforçando seu caráter responsável e viril.

Nestes versos, temos uma função integrante do ofício de ser vaqueiro e que também se ilustra como uma tradição: perseguir a rês ou gado no mato. Essa prática cultural nos é confirmada por Boaventura (1989), que nos descreve sua vivência do seguinte modo:

Certa feita, estando eu em Tanquinho num pedaço de férias, moços finos e da então vila e das fazendas em volta me levaram a uma pega-de-bois na fazenda de um deles. Deram-me chapéu, luvas, perneiras de vaqueiro e um cavalo-de-campo. Todos eles se haviam entonado em **couros** e quase todos os componentes da turma, como eu, naquele tempo, beirando a casa dos vinte e seis anos e mais um pouco. Eram vaqueiros honorários. Filhos dos fazendeiros abastados da vizinhança os meus companheiros. Reunimo-nos aos vaqueiros de profissão. E faziam os moços o mesmo que os vaqueiros profissionais desempenhavam, entre pilhérias e provocações mútuas, vadias. E foi uma linda manhã sonora do bruto batebater dos nossos cavalos na disparada alegre e cuja saudade ressoa como que continuamente aos meus ouvidos. (BOAVENTURA, 1989, p. 229, grifo do autor).

Essa experiência no mato é típica de um vaqueiro tradicional, que vivia à procura dos animais na mata, quando ainda não havia cercas para delimitar espaços (PEREIRA, 2017). É a sintonia entre mato, vaqueiro e animal que capacita esse sujeito a realizar leituras espaciais e capturar o animal. Essa euforia do vaqueiro é confirmada na poética pela insistência do vaqueiro em alcançar a rês, sem atentar para o perigo. Sugerindo que, independente das circunstâncias, o vaqueiro seguia firme em seu propósito, pois, como afirma Boaventura (1989, p. 28), o vaqueiro “tornava amante com a conquista”.

O horário em que ocorre o evento também é algo que merece atenção, pois nos é mostrado que ele não tinha jornada de trabalho fixa. Era responsabilidade do vaqueiro realizar a contagem, verificar o estado físico do animal, planejar a ordenhar e garantir uma boa produção de leite para a manhã seguinte (BOAVENTURA, 1989). Caso desaparecesse algum animal, sua função era sair à procura do animal e resgatá-lo (CASCUDO, 1956). Nesta perspectiva, o

poema traz a imagem de um grande homem, valente, que sai a meia noite da sexta-feira da paixão para capturar o boi fujão (ALMEIDA, 2022). Como apresentado na lenda, é um homem que desafia os ritos e recomendações do dia santo, motivado pelo instinto de caça e cuidado que corre em suas veias.

Essa imagem poética engradece o espírito e identidade do vaqueiro, um sujeito que altas horas da noite, em um ato de bravura enfrenta o perigo para cumprir sua missão. Certamente temos um sujeito digno de figurar como guardião de um povo, tornar-se um símbolo da nação (BOAVENTURA, 1989). Essa representação do vaqueiro como símbolo nacional é fruto da estética romântica no Brasil, que transfere características heroica e valorizadas pelo povo de uma figura indígena para uma figura sertaneja (COUTINHO, 1986). A estética modernista constrói essa relação indígena/sertanejo e anuncia o Nordeste como espaço geográfico propício para abrigar o vaqueiro, um sertanejo em essência. Uma terra hostil onde somente os fortes e destemidos sobrevivem.

De acordo com Albuquerque Júnior (2013), intelectuais elites agrárias ao longo dos séculos XIX e XX, se empenham em afirmar a existência de Nordeste, antes mesmo de termos uma formulação oficial, devido a dois fatores: era a região geográfica caracterizada pela seca, ganhando um destaque especial; e também tem-se a ideia que nesta região possui uma cultura diferente do resto do país, a cultura raiz, genuína, proveniente no mito do cruzamento das três raças, índio, negro e portugueses. Assim, temos o Nordeste como uma construção imagética e discursiva conservadora e também reacionário, contrapondo-se às transformações políticas e econômicas que o país passava. Para esse espaço idealiza-se uma figura que não teme os perigos e, intuitivamente, persiste mesmos sem expectativas. Metáfora que podemos captar na construção do eu-poético, quando afirma que, mesmo sem visualização, o vaqueiro demonstra determinação para capturar o animal:

Naquele breu,
Sem nenhuma visualização,
E com muita determinação,
Próximo de alcançar seu animal
Não percebe as barbas do perigo.
(ALMEIDA, 2022, p. 106).

Logo, temos uma construção imagética típica dos heróis que se arriscam pelo bem de toda uma coletividade. Além disso, depreende-se a partir dessa ilustração poética, as condições de trabalho do vaqueiro, trilhando por lugares perigosos, durante a noite e madrugada, entranhado nas capoeiras e matas do sertão. Pereira (2017), a partir da interlocução estabelecida

com os moradores de Floresta (PE), angaria a informação de que, antigamente, os vaqueiros saíam em plena madrugada à procura da rês, cheio de imprevistos durante o percurso, histórias de bois brabos a capturar que remetem à paixão, empenho e respeito dos verdadeiros vaqueiros pelo seu trabalho:

É preciso fazê-lo com conhecimento e habilidade, com sabedoria e experiência, com o animal certo, na hora certa e da forma certa, e, sobretudo, com o propósito de perseguir e derrubar o animal com fins precisamente necessários, condizentes com a lida na qual se vive. (PEREIRA, 2017, p. 115).

Apesar dessa adrenalina, não é identificado o medo nas ações e empreitadas às quais o vaqueiro se submetia. Ao seu entusiasmo e força, nem o boi valente resistia, mas mesmo quando o animal recua frente ao vaqueiro, ele continua no encaço do animal. Como afirma Pereira (2017, p. 2019), esse “[...] prestígio é resultado da coragem e da habilidade humana somada às capacidades e às destrezas dos animais, além disso, [...] um bom vaqueiro não corre atrás de qualquer rês, com qualquer cavalo e em qualquer lugar”. Podemos perceber ser essa imagem construída a partir de habilidades naturais, adquiridas na sobrevivência em um meio hostil e também baseadas em técnicas desenvolvidas pelos vaqueiros para lidar com o gado. Assim, seguia o vaqueiro persistente e triunfante em seu ofício.

Merece destaque também a relação estabelecida entre o vaqueiro e o cavalo, seu companheiro em empreitadas nas matas, como se fossem um único ser, fundido na forte personalidade do vaqueiro. Assim como o vaqueiro, o cavalo precisava ter agilidade e destreza, para conduzir o vaqueiro em seu desafio diário. De forma poética, nota-se esse compartilhamento identitário, conforme nos aponta a descrição na poesia que, “[c]om seu lindo cavalo, / Feroz e valente, / Em busca de capturar aquela rês” (ALMEIDA, 2022, 107). Pereira (2017) nos descreve ter ouvido durante sua interlocução com Cláudio Correia, que “[...] sem um bom cavalo o vaqueiro não é absolutamente nada” (PEREIRA, 2017, p. 189). Logo, seguir com o status de vencedor frente aos perigos e desafios da caatinga, atravessar a caatinga no encaço do animal, restabelecendo a ordem na fazenda, dependia também da qualidade do cavalo.

Dessa atmosfera emana a imagem poética de cuidado e companheirismo entre vaqueiro, cavalo e gado/boi. Isso demonstra uma unidade entre ser humano e ser animal, pois, somente um homem tão próximo e conhecedor de tais animais poderia acompanhá-los, decifrá-los. É a partir dessa vivência e experiência que se fortalece uma tradição da pega de boi no mato, não somente como um trabalho, mas algo desafiante que trazia prazer ao protagonista: o vaqueiro.

Pereira (2017) afirma em seu trabalho que, a partir da prática da pega de boi, prática comum da lida dos vaqueiros, reinventa-se a pega de boi no mato ou a pega de boi na caatinga. Logo, nos mostra como o vaqueiro na sociedade contemporânea, mesmo com as novidades providas da modernidade, reinventa suas tradições para que elas continuem vivas em nosso meio.

4.3 O CORDEL

Os contextos de produção dizem muito sobre as características de uma determinada forma poética. Quando começa a impressão de folhetos no Nordeste, os cordelistas colocavam essas produções em suas malas e saíam vendendo em diferentes feiras. Cabe apontar que, antes de ser conhecido como cordel, essa arte era conhecida como folheto. Somente depois, quando começam a vender os folhetos pendurados em um cordão ou barbante nas feiras é que se populariza o nome cordel.

Neste cenário, cabe apontar que a Literatura de Cordel se inseriu na cultura brasileira no fim do século XIX, idealizada como um remodelamento das poesias musicadas “por duplas de cantadores de viola, de improviso, conhecida como ‘repente’” (IPHAN; CNFCP, 2018, p. 11). Ela é o “resultado de uma série de práticas culturais em que os cantos e contos [...] constituem as matrizes a partir das quais uma série de formas de expressão se forjou” (IPHAN; CNFCP, 2018, p. 55). Na constituição cultural da qual essa arte popular faz parte, os indígenas, africanos e portugueses contribuíram com as suas práticas de transmissão oral: suas cosmologias, canções e contos.

Os cantadores, por volta do século XIX e XX, inspiravam-se em acontecimentos diversos do cotidiano, apresentavam o que ocorria na sociedade e interessava aos presentes em suas cantorias. Nesses eventos, os cantadores se desafiavam na produção de rimas, não sendo raro passarem a noite duelando. As apresentações costumavam ser visualizadas com o toque da rabeça ou da viola, nas feiras e outros espaços, a partir de glosas provenientes de um mote. Apesar de serem artes diferentes, o Cordel se aproxima das técnicas de composição da cantoria (ABREU, 1997). Assim como os cantadores, os cordelistas falavam de suas vivências, dores e crenças que, em muitos aspectos, era parte do universo cultural de seus ouvintes/leitores (TAVARES JÚNIOR, 1986).

Desta forma, a Literatura de Cordel é escrita em versos metrificados, com rimas, obedecendo a uma determinada quantidade de sílabas poéticas, e a última estrofe, muitas vezes, era um acróstico formando o nome do autor (IPHAN; CNFCP, 2018). Existem três tipos de cordéis: os romances, que possuem temas de amor com um final feliz ou com tragédia; o

ABECedário, com temas políticos e sociais; e os de Peleja, em que havia um duelo com outro cordelista ou o autor criava um outro autor imaginário para fazer uma disputa a partir de um determinado tema (IPHAN; CNFCP, 2018).

O Cordel é essencialmente regionalista, pois é uma literatura que “[...] procura afirmar a brasilidade por meio da diversidade, ou seja, pela manutenção das diferenças peculiares de tipos e personagens; por paisagens sociais e históricas de cada área do país” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 65-66). Caracteriza-se também por ser “[...] um fenômeno cultural que se constrói a partir de regras poéticas inscritas na memória coletiva de grupos sociais que comunicam os saberes sobre esse fazer poético através da oralidade e nos próprios textos poéticos” (SANTOS, 2023, p. 224). Assim, tem-se uma produção impressa, pensada a partir de parâmetros da poética oral, que se ocupa de importantes temas da realidade sociocultural de um povo.

O processo de expansão da Literatura de Cordel pelo país foi desencadeado pela migração do povo nordestino (QUINTELA, 2005). Em busca de uma melhor qualidade de vida e oportunidades de emprego, esse povo se deslocou para as seguintes regiões: a Região Sudeste, devido à rápida industrialização e urbanização; a Região Norte, com a advento do ciclo da borracha; e para o centro do país, com a construção da cidade de Brasília. Por conseguinte, as comunidades de poetas, folheteiros, leitores e editoras se fortaleceram pelo país (IPHAN; CNFCP, 2018).

A literatura de cordel também se transformou em uma forma de rentabilidade para o povo que se dedicava a contar e cantar suas histórias. De acordo com Abreu (1999), a chegada do Cordel do Nordeste está relacionada ao desenvolvimento das máquinas de impressão. Precipuamente, elas foram recebidas no Rio de Janeiro. Com o passar do tempo, elas foram ficando desgastadas com o uso. Leandro Gomes Barros demonstra interesse pela compra das máquinas usadas no Rio e, em 1983, imprime e publica o primeiro cordel de sua autoria, sendo também o mais antigo cordel datado no país. A partir desse momento, inicia-se a produção sistemática e disseminação de cordéis no Nordeste, seguindo-se com autores como Francisco das Chagas Batista, a partir de 1902, e João Martins de Athayde, no ano de 1908.

Um aspecto a pontuar é que a maioria dos cantadores de viola e alguns produtores de cordéis não sabiam nem ler nem escrever. No caso desses cordelistas, eles compunham oralmente e os textos, então, eram transcritos por outras pessoas. Já os cantadores, se apropriavam das narrativas e através dos seus cantos, atraíam aqueles que sabiam ler ou tinham curiosidade de conhecer a história (ABREU, 1999). Desta maneira, podemos notar a energia poética presente nas performances em praças ou feiras por parte desses cantadores de cordéis,

pois, tanto aguçavam a curiosidade de todos em volta, tanto de quem queria ler a história, como de quem iria levar para escutar alguém lendo ou tentar aprender a ler através dos cordéis. Devido a isso, nos cordéis temos a figura do autor e do editor, sendo que o editor proprietário tinha mais prestígio do que o autor dos versos, porque ele comprava a obra de um determinado sujeito, realizava a impressão e detinha o poder sobre o escrito (QUINTELA, 2005).

Apesar da proximidade, como a forma de versejar, a composição das estrofes, a própria rima, a métrica, e temática, o cordel não é uma evolução da cantoria (QUINTELA, 2005). O cordel está interligado com as técnicas de impressão: as pessoas se apropriavam de determinadas narrativas cotidianas que eram contadas oralmente e, a partir disso, transformavam em versos de cordéis. Logo após vieram as xilogravuras, a arte de capa dos folhetos de cordéis. Assim, podemos afirmar que a materialização do cordel só foi possível com a chegada da imprensa

Nesta perspectiva, o cordel é um gênero que, embora possa ser englobado nas poéticas orais, tem sua materialização em um suporte escrito, diferentemente da cantoria, essencialmente oral. Entretanto, seu estilo composicional apresenta relações típicas com o modo de produção oral, como a rima, sonoridade e ritmo, que se explica como uma ferramenta para facilitar a memorização e repassar as narrativas para as próximas gerações (ABREU, 1999).

Leandro de Barros e Chagas Batista são apontados como poetas que fixaram as normas para produção de cordéis utilizadas até hoje. Neste entendimento, a estrutura composicional do cordel é caracterizada a partir destes três aspectos: métrica, rima e oração (IPHAN; CNFCP, 2018). Essa tríade demonstra a técnica do cordelista para desenvolver sua arte. Segundo o poeta popular Severino Honorato, “o que me fez conhecedor dessas regras foi a leitura e a prática de escrever, as tentativas madrugada adentro” (Severino Honorato - IPHAN; CNFCP, 2018, p. 16)⁶. Desta maneira, um dos primeiros passos para se adquirir as técnicas de escrever cordéis é ler outros autores firmados nesta escrita, pois, neles é possível reconhecer repertórios da tradição de um povo repassados de geração para geração.

A norma comum de versificação permite que o cordel se aproxime da cantoria. Assim, uma das táticas para os cordelistas reconhecerem que tinham um bom cordel era cantar para verificar se não tinha algum pé quebrado. Os pés quebrados se explicavam devido a fuga da métrica, relacionada à contagem das sílabas poéticas e também falhas de rima. Respeitar as rimas ricas e com sonoridade finais iguais das palavras e não somente de vogas finais, rimar os versos de acordo com as regras de cada estrutura de cordel e apresentar um repertório rico da

⁶ Trata-se de uma entrevista concedida ao Iphan para o Dossiê de Registro da Literatura de Cordel. O recurso adotado para citação será utilizado neste trabalho em todos os casos semelhantes.

tradição oral são quesitos que indicam um bom cordel (IPHAN; CNFCP, 2018). Com o intuito de abordar as especificidades da rima no cordel e de outras artes, como a cantoria, o poeta Victor Alvim Itahim Garcia afirma:

Esse lance da rima ser perfeita, não é? Na música, você pode rimar só com as vogais, no caso, a rima imperfeita: mandinga com bimba, as vogais rimaram, mas as consoantes não. Então, no cordel não dá, no cordel mandinga tem que rimar com ginga, bimba com marimba [...]. (Victor Alvim Itahim Garcia - IPHAN; CNFCP, 2018, p. 19).

Então, a rima do cordel precisa ser mais rica e exata, o que traz um grande desafio para o artista. Com relação a esse aspecto da rima e métrica inerentes aos cordéis, o poeta Medeiros explica:

[...] isso é um modelo de escrita antiga, como é que é esse modelo? É um modelo amarrado em métrica e rima e desenvolvimento. A métrica é o tamanho dos versos e a rima das letras, isso é o fundamental, porque quando a gente lê um cordel, que ele não está rimado, a gente, mesmo quem não é habituado a ler percebe que está errado, a gente vê quando a coisa não se encaminha, a gente vai lendo alguma coisa, quando se encaminha pra rima e às vezes não está rimando, então está com o “pé quebrado”. (Domingos Augusto de Melo Medeiros - IPHAN; CNFCP, 2018, p. 18).

Nesta perspectiva, a rima estabelece uma relação direta com a oralidade. É a partir dela que percebemos a sonoridade e, conseqüentemente, a harmonização dos versos. Como define o poeta Chico D’Assis (IPHAN; CNFCP, 2018, p. 22), “métrica é a quantidade de sílabas poéticas de cada verso”, ou, como define o poeta Zé Maria de Fortaleza (IPHAN; CNFCP, 2018, p. 22), “a métrica é a medida das sílabas de cada verso, em determinado gênero de estrofe”. Diferentemente das sílabas gramaticais, as sílabas poéticas estão relacionadas com a sonoridade das palavras ao serem pronunciadas. A escansão dos versos, processo de contagem das sílabas métricas, preza pela união de alguns fonemas, como os ditongos, em um processo de junção denominado de elisão. Neste viés, o poeta Severino Honorato nos assegura que:

[...] o cordel tem que obedecer, minimamente, essa técnica, esse formato e entre esses aqui, uma das mais difíceis de trabalhar, que eu considero, é a sílaba poética, que você tem que ter um cuidado especial, realmente, com a questão da sílaba poética. Então, muitas vezes hoje, a gente até faz, meio que quebra aqui, ali, um pé e tal, e não é um grande problema, mas na hora de ter que ensinar isso, passar isso pra alguém, tem que se ter muito cuidado. Então, realmente, o cordel é uma das modalidades de poesia, que eu diria, bastante complexa, assim, claro, tem outras, tem o próprio soneto, não é? Você tem a trova também, mas a literatura de cordel é uma das que eu mais considero

complexa, para que você dê um trabalho com qualidade, com sustância, com capacidade de você dizer: - “olha! Este é o meu produto, é adequado em todas as regras”. É isso aí. (Severino Honorato - IPHAN; CNFCP, 2018, p. 22-23).

Observa-se que na escansão do verso é preciso verificar qual é a sílaba tônica da última palavra do verso, pois, é daí que se terá a harmonia entre os versos. Caso o cordel seja septissílabo, deve-se contar sete sílabas poéticas, sendo cravada na sílaba tônica da última palavra de cada verso. Com mais afinco, pode-se ter: sílabas poéticas agudas, quando a última palavra é oxítônica; graves, no caso das paroxítonas; e esdrúxulos, caracterizando as proparoxítonas (IPHAN; CNFCP, 2018, p. 24). Entretanto, sabe-se que algumas vezes a métrica é sacrificada, fato justificado pela dificuldade de encontrar outras palavras para se encaixar nos versos.

O último aspecto que é necessário estar atento em um cordel é a oração (IPHAN; CNFCP, 2018, p. 24). Diferente da sintaxe, oração não é uma frase que tem um verbo como núcleo, mas tem a ver com a coerência do conteúdo, ou seja, discorrer sobre o tema tratado de maneira a não fugir do propósito da apresentação. O poeta William José Gomes Pinto (IPHAN; CNFCP, 2018), esclarece que na literatura de cordel é de extrema importância se atentar para a oração da poética, que é justamente essa sequência lógica do cordel, em que o cordelista está disposto a contar algum fato e episódio com começo, meio e fim. Corroborando com a visão de Pinto (2015), o poeta Domingos Augusto Melo Medeiros, mais conhecido como Cabral da Cabaceira, traz tal definição para oração:

O desenvolvimento é contar uma história toda dentro de uma lógica, porque se você começa uma história e foge dela, pronto! Fica sem rumo, você se perde no meio do caminho, é como, você vai num caminho e erra o caminho, você vai pra outro lado e acontece com quem não sabe escrever o cordel, acontece isso. [...] Então, o quê que é o cordel pra mim? Cordel é um tipo de escrita com métrica, rima e desenvolvimento, isso é o cordel, como ele é. (Domingos Augusto Melo Medeiros - IPHAN; CNFCP, 2018, p. 26).

Reforçando essa importância da rima, métrica e oração na composição do cordel, o poeta Ivamberto Oliveira nos apresenta a seguinte discussão:

[...] eu vou dizer uma coisa a você, é importante a gente se preocupar com isso, que é pra você escrever dentro da tradição... Mas não basta você escrever um texto dentro da métrica e da rima perfeitamente, se naquele texto não tem uma boa narrativa, você não colocou emoção dentro desse texto, tudo isso faz parte. Igual à prosa: você pode conhecer, escrever no melhor da língua

portuguesa, obedecendo todas as regras, todas as coordenações e tal, tal, tal, mas se o texto não diz nada, se o texto não emociona, entendeu?
Então eu acho que a grande preocupação também é essa, é o conteúdo, porque eu acho que arte... Eu sempre digo uma coisa, arte minha gente, é o seguinte: não precisa ir para um museu (como eu vou a muitos), estudar os detalhes técnicos de uma pintura. A pintura você tem que bater os olhos e ela te chamar atenção, ela mexer com tuas emoções, isso pra mim é arte. A arte não precisa de explicação, quando essas caras ficam com muitos ardeios, explicando o que ela faz, sai fora que não está com nada. Então eu acho que a arte é isso, arte tem que mexer com as emoções, te fazer chorar ou te fazer rir, ou fazer você refletir. Então, se eu não consegui até hoje nos meus cordéis atingir esses três pontos (métrica, rima e oração)... Mas eu tenho me esforçado pra isso. (Ivamberto Oliveira - IPHAN; CNFCP, 2018, p. 27-28).

Historicamente, foram surgindo diferentes modalidades de cordel. Inicialmente, temos a parcela, caracterizada por estrofes de quatro versos e cinco sílabas poéticas. Essa é uma das mais antigas na modalidade do cordel, data do século XIX, e está diretamente relacionada ao repente, ou seja, feita para cantar no improviso, e daí nós temos as batalhas de repente. Assim como na batalha de repentes, os versos eram pensados para serem cantados velozmente com o intuito dos adversários tropeçarem nas rimas do verso, como se fosse um trava-língua. É a modalidade mais simples, porém, não tão usual atualmente (IPHAN; CNFCP, 2018).

Depois temos a quadra, que são estrofes de quatro versos com sete sílabas poéticas. É importante destacar que a rima desta modalidade cordel segue o esquema ABCB, ou seja, o primeiro e o terceiro verso são livres e o segundo e o quarto rimam entre si. Já na sextilha temos a inclusão de mais dois versos. Daí temos a razão do seu nome, por ser constituída de seis versos e sete sílabas poéticas, forma bastante utilizada pelos escritores cordelistas. Segue esta estrutura para rima ABCBDB, denominado também de estilo aberto, ou ABABAB, denominado de estilo fechado. (IPHAN; CNFCP, 2018).

A setilha segue o estilo de sete versos com sete sílabas poéticas, com a estrutura de rima: ABABCCB. As oitavas ou quadrão caracterizam-se como estrofes de oito versos de sete sílabas poéticas, seguindo o esquema de rimas AAABBCCB. As décimas possuem dez versos com sete sílabas poéticas, seguindo a estrutura ABBAACCDDC. Temos também o martelo agolopado, que possui dez versos com onze sílabas poéticas, tendo seu nome atribuído ao seu autor, Jaime Pedro Martelo (1665-1727), datado do século XVII. Segue a estrutura de rimas: ABBAACCDDC. Ainda temos o galope à beira-mar que se constituiu de versos com onze sílabas poéticas, seguindo o estilo ABBAACCDDC. Por fim, temos os versos alexandrinos, modalidade de cordel considerado o mais longo, com uma estrutura acima de dez versos. O estilo destoa um pouco dos outros, uma vez que suas rimas podem seguir tal estrutura: AABBCDDDEEFFGGHH (IPHAN; CNFCP, 2018).

Para a análise foram selecionados dois cordéis. O primeiro, intitulado *O vaqueiro que Brilha*, de autoria de Fabiana de Oliveira (2020), cuja estrutura composicional se organiza por 32 estrofes, de seis versos, sextilha, e setes sílabas poéticas, heptassílabo. Seus versos organizam-se pela estrutura de rima ABCBDB. Inicialmente, realiza a apresentação da história a ser cantada: a história de um bravo vaqueiro, que vivia pelejando pelas matas do sertão, até quando, numa sexta-feira de manhã chuvosa, ao ir desleitar a vaca, depara-se com a falta do boi reprodutor, e vai à procura do animal para não decepcionar o seu patrão.

Já o segundo cordel, escrito por Letícia Macedo (2020), possui a seguinte estrutura composicional: 20 estrofes, com seis versos, sextilha, e sete sílabas poéticas, heptassílabo, com a estrutura de rimas: ABCBDB. Também apresenta a história do vaqueiro, que nasceu no sertão, se dedicando ao trabalho na fazenda até que, em plena madrugada, percebe que certo boi não se encontra no meio do gado e parte para o resgate do animal.

Independente da dificuldade de trabalhar com um determinado animal, o vaqueiro demonstrava sua bravura, e mesmo aqueles rebanhos mais ariscos, ele conseguia domar. É por isso que Boaventura (1989) e Cascudo (1956) singularizam esse sujeito. Livre e autônomo na caatinga, utiliza seus saberes para lidar com situações adversas, vivendo preso a tarefas que envolviam a fazenda e o cuidado com o gado. Sendo assim, visualiza-se a imagem de um homem hábil, técnico e preciso em seus cálculos no trabalho com o curral.

Uma imagem poética que povoa o imaginário do itaberabense é notada na produção cordelística quando “O boi saiu disparando / No encalço, o vaqueiro / Dirigiu-se para a pedra / Perto do despenhadeiro” (MACEDO, 2020, p. 64). Desta forma, temos a evocação de feitos pertencentes a uma memória coletiva, bem como de um espaço geográfico facilmente reconhecido pela comunidade para recompor a simbologia do vaqueiro para a comunidade. Logo, tem-se a compreensão de imaginário social (PESAVENTO, 1995; CASTORIADIS, 2004) enquanto campo simbólico, pois, por meio dos discursos que reforçam as crenças sobre o vaqueiro, como mimese da realidade, transmite-se comportamentos típicos desse sujeito. Visto isso, percebe-se na descrição poética a adrenalina do homem no encalço do animal, ao mesmo tempo há uma tensão sobre o desfecho de uma perseguição, considerando a persistência e coragem do protagonista.

Esse fato coopera para o fortalecimento de uma memória respeitosa sobre o vaqueiro, dado ao valor apregoado por seu estilo de vida. Nos diversos meios de expressão, o ser humano aponta imagens que nos faz pensar sobre a identidade de determinado grupo social ou de uma nação (PESAVENTO, 1995), entretanto, como nos afirma Hall (2006) a identidade não é algo fixo, pronto e eterno, mas uma contínua construção. Nesse movimento, os textos poéticos orais,

ao transmitirem os feitos e valores do vaqueiro, não só revitalizam as tradições em torno desse personagem como também possibilita que sujeitos contemporâneos atribuam nossos sentidos a essas histórias, religando-as as vivências do presente de uma determinada comunidade cultural.

A construção de vaqueiro bravo que enfrenta a vegetação espinhosa do sertão, encara o boi brabo sem temer os obstáculos, é outra faceta que se fortalece no imaginário popular. Assim, conta-se “Sobre um bravo vaqueiro” (OLIVEIRA, 2020, p. 51), “O vaqueiro era brutão / Montava em burro brabo” (OLIVEIRA, 2020, p. 53), um homem destemido e de grande resiliência. Assim, morrer em função do seu trabalho é visto como um ato honroso, pois significa não fugir da sua missão, seguindo a incumbência confiada pelo fazendeiro. Suas atitudes dão-lhe o prestígio necessário para nos representar simbolicamente.

Nessa configuração, é agregada na poética a imagem do cão, já que vive “Pelejando pelos pastos / Com seu cão a lhe guiar” (OLIVEIRA, 2020), nesse caso, o vaqueiro. Essa é uma imagem recorrente no comportamento do vaqueiro, entranhando nas matas do sertão (BOAVENTURA, 1989), acompanhado de um cão para perseguir a rês ou ordenhar as vacas que eram soltas em pastos abertos (PEREIRA, 2017). Não temiam os perigos da mata, pois sua virtude era ser valente. Em meio a solidão do sertão, o cão também é ilustrado como o amigo do vaqueiro, ajudando-o nas empreitadas do seu ofício. Esse companheirismo nos faz pensar acerca da solidão do vaqueiro que, na perspectiva de Boaventura (1989), vivia abandonado, entregues a si mesmo. Essa necessidade de assistência está em harmonia com as formações imagéticas do Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011), região geográfica e cultural que irá abrigá-lo, lugar sem perspectiva de vida. Assim, a memória nacional irá forjar a identidade dual desse vaqueiro: esquecido, à mercê de situações que desafiam a dignidade humana, portanto, necessitado de um olhar de ajuda e resgate; mas também forte, astuto, fiel, com alto poder de sobrevivência.

Essa dualidade também é extensiva à relação de trabalho estabelecida com o fazendeiro. De acordo com Medrado (2012), ela não se resumia à lealdade e confiança. Os vaqueiros também possuíam seus próprios interesses, e almejando uma vida melhor, esforçavam-se para ter sua parte na partilha, visto que, a cada quatro animais nascidos anualmente, um era seu (MEDRADO, 2012). Isso permitia que ele fosse se organizando individualmente, baseado nesses ganhos anuais, para se estabelecer por conta própria e transformar-se em um futuro fazendeiro (MEDRADO, 2012). Enquanto lutava para chegar a esse status, era subjugado em uma servidão inconsciente, pois dedicava toda uma vida para cuidar de um rebanho que não lhe pertencia (MEDRADO, 2012).

A referência no cordel a um boi valente e fujão, acompanha-se da presença do vaqueiro responsável e disposto a solucionar qualquer problema. Desta forma, além de desbravar o sertão e assumir a função de fundador, sua figura é enaltecida, e chega a ser comparado a um Deus por sua grande tarefa e seu poder de solucionar problemas vindouros:

Brilhante o sacrifício, pela flagelação sofrida ao acomodar no sertão a civilização, que traziam de longe, a velha civilização de velhas terras, e renovada ao sortilégio da nova paisagem amanhecendo. Maior que o trabalho do desbravador foi o do vaqueiro, agüentando (sic) nos ombros feridos de mato e mato bravo o corpo da Pátria que nascia, defendendo-lhe a virgindade cabocla na luta contra tudo que podia diminuir e lhe cortar a pureza do seu todo. (BOAVENTURA, 1989, p. 141).

Para combater as dificuldades na fazenda, somente um homem com tais qualidades. Mas seu trabalho não era enfadonho, o canto o animava, preenchendo o vazio do sertão (BOAVENTURA, 1989). Dessa maneira, esse homem, também cantor, saía “Cantando pelas malhadas / Laçando boi no mourão” (OLIVEIRA, 2020, p. 53). Essas tarefas faziam parte da lida e função do vaqueiro, como domar o boi brabo e também derrubá-lo na mata. O vaqueiro tinha uma vida muito atarefada e de muitas incumbências, conforme exemplificado: “Sua vida era corrida / Tinha trabalho demais / Ele às vezes nem comia / Pra ganhar um pouco mais / Chegava muito cansado / Mas não falhava jamais” (MACEDO, 2020, p. 61). Nesse sentido, transforma-se em um homem das madrugadas, devido à necessidade de colocar as coisas em ordem na hora adequada.

Nessas suas tarefas diárias, o vaqueiro perdia grande parte de sua energia. Ao findar da tarde, chegava em sua casa, encontrava a sua família e descansava para o dia seguinte. Essa rotina não o abatia, pelo contrário, fortalecia suas habilidades e adaptava-o à vida de sertanejo, aperfeiçoando suas técnicas, sendo mais preciso naquilo que fazia. Ao nascer do dia, equipava-se e montava em seu cavalo para a lida diária, conforme descrito:

Para procurar a rês perdida, para rastejar a vaca de novo parida, que escondera a cria, rastejá-la antes que o dia esquente e os bichos apaguem o rastro. E mesmo antes que apanhe bichos no umbigo o bezerro. Ou para lhe curar a bicheira que tenha apanhado. Sairá para vigiar o rebanho, quando solto no tabuleiro ou na catinga fechada. (BOAVENTURA, 1989, p. 34).

Esse retrato de um homem forte, organizado e sagaz é reforçado por uma literatura que ecoa historicamente como sistema de representação da realidade (PESAVENTO, 1995), apontando a imagem de alguém que se entrega de corpo e alma a uma profissão, doando assim

a sua vida, visto que se arrisca em suas ações pelo sucesso da fazenda. Por isso, prevalece a imagem de um homem que se torna amigável em sua relação ao patrão. Não obstante, vemos também um vaqueiro bruto devido às adversidades e condições de vida que lhes eram apresentadas.

Outro aspecto que se destaca no vaqueiro é o esforço e atenção exclusiva a seu ofício, priorizando o trato com o gado. É por isso que é descrito no cordel de Letícia Macedo que “Foi em plena madrugada / Que o vaqueiro percebeu [...]”. Essa prática de acordar cedo já era hábito do vaqueiro, pois “Levantava muito cedo / Ao cacarejo do galo / Com o bater da cancela / Partia rumo ao pasto / Precisando trabalhar / Era sempre atento ao gado” (OLIVEIRA, 2020, p. 53). O vaqueiro era aquele que levantava às madrugadas, para cumprir suas obrigações. Assim, se lançava ao trabalho árduo, enfrentando os muitos imprevistos que modificavam os planos do vaqueiro, sem hora de chegar em casa (PEREIRA, 2017).

O cordel apresenta um aspecto importante sobre a condição social dos vaqueiros: “O seu estudo foi pouco / Nem fez o primeiro grau / O professor foi o campo / O colégio era o curral” (OLIVEIRA, 2020, p. 52). Assim, mostra-se que as aprendizagens do vaqueiro aconteciam na prática de seu ofício. É de acordo com Burke (1978) que nos referimos a essas práticas e saberes como cultura popular, pois, fora do complexo entendido como cultura erudita, pessoas comuns estabelecem práticas que se incorporam à identidade do grupo social (HALL, 2006). Visto isso, desenvolveu-se um aprendizado e uma cultura essencialmente rural, em contato com a natureza. Essas sabenças e práticas culturais eram recriadas na labuta com o gado e suas devoções fortaleciam uma memória coletiva (HOBSBAWM, 1997).

O vaqueiro, interiorizado, também consolidou um léxico próprio do seu universo sociocultural, reverberando em sua identidade (HALL, 2006), visto que “Falava como caipira / O português mal dizia” (MACEDO, 2020). Muitos termos do nosso léxico, principalmente quando se refere a práticas culturais da pecuária, advém do vocabulário dos vaqueiros (PEIXOTO, 2007). Logo, esses usos linguísticos também se estendem às manifestações culturais do vaqueiro.

Outra face do vaqueiro é que, desde cedo, se coloca à disposição para aprender o ofício, demonstrando entusiasmo, o que nos remete a um saber passado de geração para geração, ou seja, um patrimônio cultural imaterial (UNESCO, 2003). No meio rural, o aprendizado era de forma experiencial, ou seja, em contato com a natureza e outras pessoas do seu vínculo social, aprendia-se com as labutas do campo. Logo, temos como característica do vaqueiro: um homem trabalhador, responsável pela família, desenvolvia um trabalho braçal na labuta com o gado e é apontado como sem ambição. Essa ausência de ambição pode referir-se ao caráter do sujeito,

ou seja, ele não tirava proveito das coisas dos outros, era honesto. Entretanto, cabe destacar que os vaqueiros lutavam por uma ascensão social também.

Um dos adjetivos que caracteriza o vaqueiro é humildade, e isso tem a ver com a sua origem. Por estar numa condição de pobreza financeira, enquadrou-se em um trabalho mais pesado, visto que era de família pobre e não tinha acesso à cultura letrada, restando assim o trabalho braçal: “De família bem humilde / Seu trabalho era braçal” (MACEDO, 2020, p. 52). Essa ausência de ambição é refletida em sua condição social, já que gostava da sua profissão, mesmo ganhando pouco dinheiro. Esse ganho, visão pregada na literatura, era o bastante para sua sobrevivência (BOAVENTURA, 1989). Logo, é transmitida uma ideia de conformismo, pois, contentava-se em fazer o que gostava, cuidar do gado, e ter comida para si e sua família.

Em contraposição a essa visão tendenciosa sobre o vaqueiro, cristalizado como o herói da história brasileira (MEDRADO, 2012), a autora nos mostra uma visão mais real sobre o vaqueiro. Em sua leitura, o vaqueiro exercia atividades que exigiam técnicas e habilidades, como a pega de boi no mato e se coloca na posição de vaqueiro-administrador, pois, por meio disso, ganharia maior visibilidade e prestígio frente a organização pastoril.

De acordo com o cordel, o vaqueiro não tinha muitas condições financeiras, mas era feliz com o que fazia, ou seja, exercia sua profissão por vocação. Dessa forma, “[g]ostava da profissão / E daquilo que fazia / Mesmo não ganhando muito / O pouco satisfazia” (MACEDO, 2020, p. 61). A pouca ou nenhuma mobilidade social do vaqueiro fica explícita nos versos que narram seu fim trágico: “Se foi o vaqueiro / Morreu sem deixar um tostão” (OLIVEIRA, 2020, p. 59). Com isso, caracteriza-se como uma pessoa de baixo poder aquisitivo, já que “Era pobre, sem dinheiro / Sempre lhe faltava pão / Trabalhava noite e dia / Pra ganhar pouco tostão. (MACEDO, 2020, p. 61). Com isso, vê-se o vaqueiro como um homem carente, embora trabalhador, tendo em vista a falta de pão, e trabalhava até nas madrugadas para ganhar menos do que merecia. Na poética nos é transmitida a imagem do vaqueiro como um homem sofrido, que vive pensando no sertão (MACEDO, 2020).

Nesta perspectiva, a valoração do vaqueiro era mensurada pela sua preocupação e reverência ao patrão, que lhe confiava a fazenda para manter sob ordem, conforme nos aponta Medrado (2012) na construção romantizada de relações de lealdade, confiança e obediência entre fidalgo e vaqueiro. Logo, para realizar a sua função com sucesso, era preciso acordar bem cedo, “Pra desleitar a manhosa” (OLIVEIRA, 2020, p. 53). Quando uma situação sai do controle, sua preocupação imediata é: ““O que o patrão vai pensar?”” (OLIVEIRA, 2020, p. 54). Nesse sentido, a luta era sempre para ter um ambiente estabilizado e sob controle.

Esse pacto de lealdade com o fazendeiro mostrado na poética do vaqueiro, tranquiliza o patrão em seus negócios, pois a boiada é a fonte de renda e lucro para o fazendeiro. Desta maneira, o vaqueiro é tido como uma peça fundamental dos negócios, visto que equilibra a situação econômica da fazenda. Assim, é o provedor que cuida da boiada e garante a prosperidade da fazenda. Como nos apresenta Boaventura (1989), além de um trabalhador braçal, o vaqueiro demonstrava estratégia e sabedoria no exercício de sua profissão.

Um dos aspectos culturais que caracteriza e marca a identidade do vaqueiro é a vestimenta de couro. No cordel o vaqueiro é apresentado “Trajando roupas de couro / Com seu chicote na mão / Com o cavalgar perfeito / Ao lado do fiel cão” (MACEDO, 2020, p. 63). Com isso, desde o chapéu, perpassando pelo gibão, até as perneiras e as botas, temos as roupas de couro como algo que marca esse sujeito. O couro estabelece essa relação do vaqueiro com a terra: suas incursões em uma vegetação catingueira exigia uma vestimenta de couro à altura para protegê-lo da ríspida vegetação. Além disso, mostra-se um vaqueiro com grande estilo ao cavalgar, dada a sua experiência com o animal, e sempre esperançoso em suas empreitadas.

Uma marca do vaqueiro é a imprudência ao se arriscar sem temer os perigos: “E com seu cavalo branco / Preparou-se pra sair / Foi depressa, galopando / Sem saber pra onde ir / Procurando o boi fugido / Teve que ao Monte subir.” (MACEDO, 2020, p. 63). Entretanto, seus feitos e proezas, muitas vezes, eram contrariados por sua natureza humana e, assim, “O vaqueiro destemido / Mal sabia o que ia ser / Uma peça do destino / Faria ele sofrer / Nas suas expectativas / Não esperava morrer” (OLIVEIRA, 2020, p. 54).

O vaqueiro mostra-se como um homem incansável, pois, além de acordar nas madrugadas para o serviço diário, continua o trabalho sem cessar, mesmo com “O sol já a esquentar / Cansado embora avexado / Começando a suar / O boi fujão do patrão / Ele teria que achar” (OLIVEIRA, 2020, p. 54). Em suas interlocuções, Pereira (2017) nota que a desistência não é uma opção quando se está próximo de um boi, e que deixá-lo fugir significaria uma ação covarde e imprudente. A responsabilidade imposta pelo fazendeiro o faz se apressar nas decisões de resoluções de conflitos, pois o desequilíbrio da fazenda acenderia dúvidas em seu patrão. Em suma, quando algo estava fora do eixo, precisa solucionar a situação, demonstrando a coragem de um homem que luta na mata.

O instinto do vaqueiro nas matas garantiu-lhe a técnica de rastreio das pisadas do animal, visto que, “Logo no centro do mato / Percebeu o rastro dele” (OLIVEIRA, 2020, p. 55). Como técnica para esta captura e seguir o rastro da rês, “[o] tilintar do seu chocalho é o responsável por atrair o vaqueiro e seu cavalo, assim como também o são os rastros visíveis e não visíveis deixados por ele no território: o cheiro, as veredas, as pegadas, os galhos quebrados”

(PEREIRA, 2017, p. 238). Logo, pode-se dizer que é um homem bastante visual, sensível e intuitivo com os vestígios do caminho, a constituir-se em sua prática vaqueira.

O vaqueiro era perspicaz e enfrentava os problemas que estavam à sua frente com o objetivo de alcançar o objetivo final, fosse ordem do patrão ou iniciativa sua para manter o equilíbrio da fazenda. Em sua interlocução com sujeitos de contexto pastoril, Pereira (2017) nos mostra que o vaqueiro não dependia apenas de si e dos outros para o sucesso de suas ações, pois, “[e]ntre bois, cavalos, espinhos, veredas, rastros e caatingas, os vaqueiros dependem de uma série de elementos que os tornam, pela sua relação com eles, mais verdadeiros ou mais vaqueiros do que outros” (PEREIRA, 2017, p. 219). Logo, velocidade e pontaria fazem parte das suas técnicas e habilidades. Para isso, era preciso demonstrar confiança em suas ações (BOAVENTURA, 1989), já que dúvidas no caminho poderiam arruinar suas empreitadas.

Uma das faces evocadas na narrativa é o excesso de coragem e confiança, pois acabava colocando sua vida em risco diante de circunstâncias delicadas, em frente à ambição de conquistar seu objetivo: capturar o animal. A luta travada entre vaqueiro e boi é assim poetizada por Oliveira (2020, p. 56):

Correu com ele no chão
E por cima da chapada
Saíram numa disparada
A procura da baixada
Deixando pedra, espinho
E catingueira arrancada.

[...]

O homem tinha confiança
De que o boi estava pego
Porém uma realidade
Veio acabar com o seu ego
O animal tinha outros planos
E isso o deixou bem cego.

A narrativa cordelística nos aponta que, como qualquer outro ser humano, o vaqueiro também possui seus anseios e seus medos, porém, nos é reforçada uma imagem heroica por meio das suas ações, transmitindo a ideia de pessoa firme, inabalável (PEREIRA, 2017). Quando ele morre, nos é revelado sua natureza mais humana, entretanto, seu ato heroico lhe insere na memória de seu povo, imortalizando-o: “Levando embora seus medos, / Chamegos, arreios, tempo / Dando adeus a seus apegos” (OLIVEIRA, 2020, p. 57). Logo, deixa aqui toda a sua memória e suas amabilidades: “Levou o grande vaqueiro / Entretanto ainda é lembrado”

(OLIVEIRA, 2020, p. 59). Com isso, destaca-se que para o vaqueiro estabelecer sua face heroica, não poderia viver na antítese medo x coragem (PEREIRA, 2017). Recusando qualquer temor, “fez-se combativo, heril, vertical o homem do pastoreio” (BOAVENTURA, 1989, p. 263).

Também nos traz a imagem de um vaqueiro que tinha os seus chamegos, arreios, experiências do tempo de vida, os seus apegos nessa trajetória. Os chamegos com a terra, o gado, o cuidar da boiada, o aboiar, o laçar o boi no moirão, os arreios com o animal (CASCUDO, 1956). Saberes construídos em muitas gerações e temporalidades que vão compondo a experiência de ser vaqueiro. Também temos os apegos à família, a sua profissão e todo o universo pastoril. Tudo isso, configura sua imagem como um vaqueiro respeitado, grandioso, digno de ser lembrado pela sociedade.

Desta forma vemos as relações e significações na tríade vaqueiro, terra e rebanho. Ele se infiltrava na terra e percorria os quatro cantos (BOAVENTURA, 1989). A terra serve de abrigo para o seu rebanho e também como percurso para seu trabalho. Logo, a considera de extrema importância, porque “Sua luta era com a terra / Pra não faltar pão na mesa / Com as suas mãos calejadas / Saudades deixou, certeza!” (OLIVEIRA, 2020, p. 59). Assim, o vaqueiro representa a luta do nordestino com a terra e o sofrimento desse embate legitima sua posição como vaqueiro (PEREIRA, 2017).

O vaqueiro tinha como umas das características também proteger sua honra, preferindo lutar para conquistar os seus anseios do que aceitar caridade de outrem, também relacionado com a construção idealizada de orgulho profissional (MEDRADO, 2012). Na poética o lugar de trabalho do vaqueiro é demarcado: “Trabalhava numa fazenda / Cujo nome é São Simão” (MACEDO, 2020, p. 62). Além disso, temos sua caracterização como homem trabalhador e orgulhoso de prover o seu sustento “Era muito caprichoso / Não esperava dos outros / Pois era muito caprichoso” (MACEDO, 2020). Assim, preferia sempre lutar por sua sobrevivência nas matas e caatingas do sertão.

Como em outros textos desse ciclo, a lealdade do vaqueiro ao fazendeiro e a seu ofício faz com que ele contrarie um princípio religioso para resolver a situação da fazenda: “Onde tinha um boi valente / E que era muito fujão / Surgiu grande e corriqueiro / Numa sexta da paixão” (MACEDO, 2020, p. 62). A semana santa é um período em que o homem deve guardar os princípios de devoção de origem religiosa. Logo, temos aqui a irreverência do vaqueiro, frente a um dia santo, para colocar em ordem o que ameaça a estabilidade do seu ofício. Cabe pontuar que, lembrar o dia santo corresponde a uma relação no universo das crenças do vaqueiro, parte da sua identidade e do seu conhecimento, incluso em seu contexto cultural.

Desta maneira, existe a menção a essa tradição religiosa quando é afirmado que “Em meio à encruzilhada / Haviam velas acesas / Lembrando o dia Santo / Daí veio a certeza / De que ele iria encontrar / O boi com sua esperteza (MACEDO, 2020, p. 63). As velas acesas afirmam o dia santo e, simbolicamente, demarcam no plano físico a transgressão do vaqueiro.

O gesto que o vaqueiro assume na situação acima justificava-se pela centralidade da fazenda em sua vida: “Zelava pela fazenda / Com disciplina e cuidado / E de tanto trabalhar / Ele era ‘mal zelado’” (MACEDO, 2020, p. 62). Esse cuidar envolvia todas as funções que compreendia o seu ofício na labuta com o gado. Logo as rezas, as práticas de cura e os cálculos para o progresso da fazenda era algo que fazia parte do seu viver (CASCUDO, 1956). O trabalho exaustivo desafiava a condição física do vaqueiro, visto como “mal zelado”, assumindo diversas funções no contexto pastoril. Essa dedicação sacrifica o seu eu, ou seja, o cuidado de si. De modo a ser conhecido como um homem com veste de couros, muitas vezes considerado maltrapilho, comia pouco, e pouco descansava (PEREIRA, 2017).

Esse vaivém com o gado fazia parte da cultura do vaqueiro, acostumando a deslocar a boiada a quilômetros de distância. Isso nos remete a descrição feita por Boaventura, já que, “[f]oi o vaqueiro, tangendo a boiada, procurando pasto, que descobriu as terras ignoradas do sertão” (BOAVENTURA, 1989, p. 49). Nessas andanças, em contato com a natureza, os animais e seus semelhantes, experimentavam os cantos, a exemplo do aboio (BOAVENTURA, 1989) e novas formas de lidar com o gado iam se tecendo. Levar um rebanho de um lugar para outro, demonstrava que tal sujeito tinha controle sob tal tarefa, capaz de intermediar qualquer situação que pudesse ocorrer.

Essas representações do vaqueiro com seus saberes, feitos e experiências ocupam o imaginário popular, moldando sua reconstrução identitária ao do tempo. Por isso, temos o Monte Bom Jesus, com sua capela, representando a fé do povo, conforme ilustrado na poética “Subindo até o Monte / Presenciou a capela / Chamada de Bom Jesus / Que era de fato bela / Era muito rica em fé / E na aparência singela (MACEDO, 2020, p. 64). O vaqueiro é incorporado a esse universo religioso, pois o lugar passa a ser nomeado com seu nome. Essa fusão do lugar com a alma do vaqueiro ressignifica o universo religioso, abrindo caminhos para práticas religiosas e culturais no território, reinventando a tradição com a missa do vaqueiro na contemporaneidade (HOBSBAWM, 1997).

Sem conseguir pausa em vida, o vaqueiro só descansou quando partiu desse mundo, momento que é levado aos braços do bom Jesus: No vento da madrugada, / Nos primeiros raios de luz / Foi levado o vaqueiro / Aos braços do Bom Jesus / Até hoje cantam as almas / Nas trilhas que o conduz (MACEDO, 2020, p. 65). As almas que renunciavam a sua morte,

continuam a cantar, tanto em reverência ao vaqueiro, quanto pelo evento doloroso, o que lembra as carpideiras quando alguém falecia. É por isso que também surgem as cavalgadas pelas estradas e ruas, em homenagem as trilhas que o vaqueiro percorria.

5 IMAGENS, PRÁTICAS E SABERES: O VAQUEIRO NA POÉTICA ORAL

5.1 O CAUSO

Nas empreitadas terminológicas de nossa língua, o cunho histórico e situacional é determinante para o uso e compreensão do que venha a ser caso. É nesta lógica que se enfatiza o campo semântico que abrange o termo, assim como características estéticas e composicionais que formatam esse gênero. De acordo com Batista (2007), o termo floresce em meio ao povo que não tinha acesso à cultura escolarizada. Consequentemente, a inacessibilidade às regras que formatam a gramática normativa da nossa língua implica que esse grupo denomine de casos, ao invés de casos, as experiências vivenciadas que marcaram suas vidas. Em razão disso, justifica-se o desvio gramatical caso > caso.

É a partir desta adoção terminológica pelas comunidades originárias, que costumavam se reunir e contar histórias diversas, de maneira performática, sucinta e cheia de mistérios, que se cunha o termo caso no reconhecimento destas características:

Assim sendo, justifica-se a utilização do termo caso em lugar de caso, pois quando se diz: “conte-me um caso”, o conhecedor do gênero sabe das características da narrativa que vai ouvir, diferentemente do efeito de sentido que causa um dizer como “o caso que foi exposto dizia respeito aos estudantes”. Embora nos dois casos a referência seja um fato ou acontecimento, mudam as circunstâncias e o modo como é feito o relato. O caso é elaborado e posto em circulação em condições de produção específicas. Podem-se identificar os enunciadores “autorizados”, os ouvintes, os locais, horários, temas prováveis e circunstâncias em que é possível a enunciação do caso. (BATISTA, 2007, p. 95).

Visto essa discussão conceitual, o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* (2011), apresenta tal concepção para a palavra caso:

causo s. m. 1. [Brasil, Informal] O que ocorreu ou aconteceu. = CASO 2. [Brasil, Informal] Assunto grave ou sério. = PROBLEMA 3. [Brasil, Informal] O que faz com que algo aconteça. = CAUSA, MOTIVO 4. [Brasil, Informal] Conto, história. ▶ Etimologia: cruzamento de caso com causa. (PRIBERAM, 2011, p. 2.383).

Desta maneira, é possível notar que o verbete é classificado como um substantivo masculino, gramaticalizado a partir do uso popular. Está fortemente relacionado aos acontecimentos cotidianos e às narrativas que surgem a partir das vivências do povo (HOUAIS;

VILLAR, 2005). Ademais, observa-se a relação da palavra *causo* com os vocábulos *caso* e *causa*. Isso acontece devido à apropriação e ressignificação do termo pelos falantes, que acabam, em suas interações orais, expressando o termo de maneira distinta da grafada na gramática normativa.

Apesar da grafia “*causo*” se aproximar de “*caso*”, existem diferentes compreensões para esses vocábulos, pois um *caso* pode ser um fato transmitido por um jornal, considerado como verossímil ou um estudo de caráter científico sobre uma determinada questão ou população. Já *causo*, compreende vivências próprias ou testemunhos de diferentes sujeitos, que guardam em sua memória crenças e experiências que vão além do que a racionalidade humana consegue explicar, mas que podem acontecer na esfera do sobrenatural (BATISTA, 2007). Isso garante uma narrativa coerente a partir das marcas de subjetividade, exprimindo marcações espaciais e temporais.

Por isso, para compreender as especificidades estéticas e composicionais do gênero *causo*, é importante conhecer como se apresenta em nosso território. Segundo as fontes históricas apresentadas por Sur (2016), a região conhecida como Pantanal brasileiro foi o berço para o fortalecimento e disseminação de *causos*, posteriormente, sendo transmitidos de geração para geração. A finalidade desses *causos* era manter o povo interligado com as experiências socioculturais vivenciadas pelos mais velhos, o que fortalecia a tradição do povo o imaginário e o sistema de crenças de um determinado espaço geográfico.

Considerado um mecanismo próprio das comunidades orais e que garantia a perpetuação das narrativas poéticas, a contação de histórias era primordial para o encantamento do povo. Desta maneira, era possível verificar a riqueza da sonoridade, recurso também adotado pelos cantadores e cordelistas. Envoltos na arte de contar histórias em comunidades orais, vê-se que, “[o] próprio termo *causo* é instrumento linguístico para demarcar uma identidade narrativa do grupo, por arcaísmo que indica como se quer que a palavra seja utilizada: a forma natural de o homem interagir com seu semelhante.” (OLIVEIRA, 2006, p.108). Logo, *causo* é arte de contar histórias de enredo comum na sociedade.

Na pesquisa teórica realizada foram encontrados poucos trabalhos sobre as delimitações e especificidades do gênero *causo*. Destaca-se o trabalho de Batista (2007) que, em seu trabalho de pesquisa com cantadores de história de Taubaté, esclarece que, apesar dos gêneros *causo* e *conto* fazerem parte da cultura oral, possuem similaridades quanto à estrutura narrativa, apresentam características próprias que os distinguem.

Nesse entendimento, Matos e Sorsy (2009) explica que os contos orais fazem parte do imaginário de uma coletividade, seus personagens são conservados na memória de um povo,

sendo comum em diferentes sociedades. Esses personagens, determinados socialmente e com fortes características ficcionais, representam comportamentos e valores das comunidades orais. Por outro lado, no gênero *causo* tem-se um narrador de experiências vivenciadas ou testemunhadas. Logo, é garantido e respeitado por essas comunidades orais a veracidade dos fatos, em um entrecruzamento entre crenças e mistérios que não podem ser explicados a partir de uma racionalidade factual.

Para isso, o narrador trará importantes elementos em sua narrativa que garantam o reconhecimento do gênero, a saber: descrição dos personagens, aproximação de identidades, situacionalidade comum em tal comunidade, espaço geográfico determinado, marcas temporais identificadas, crenças em comum diante de uma memória local. Os contos orais são reconhecidos por seus ouvintes como criações imaginárias dos contadores, compreensão assim teorizada por Câmara Cascudo:

[é] preciso que o conto seja velho na memória do povo, anônimo em sua autoria, divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais. Que seja omisso nos nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do caso no tempo. (CASCUDO, 2004, p. 13).

Desta maneira, a ficcionalidade, o caráter coletivo de autoria, o anonimato, e adaptabilidade a diferentes espaços e tempos caracteriza o conto popular. Já os *causos* estabelecem uma relação intrínseca com a veracidade dos fatos vivenciados, embora quem ouça possa duvidar de alguns aspectos fantásticos, atribuídos à imaginação do contador, essa desconfiança não é suficiente para desacreditar o relato em sua totalidade. Logo, esta poética se distingue daquela, em virtude do relato da vida real que certas pessoas contam; a pessoa que conta assume seu lugar de autoria, creditando a narrativa, pois, quem narra, mostra indícios da experiência pessoal vivenciada, testemunhada ou ouvida de pessoas que possuem essa credibilidade na comunidade, no *causo* em estudo, a fala “segundo os mais velhos” (DOCUMENTÁRIO, 2016) é o recurso utilizado pelo contador para dar veracidade ao relato.

Neste viés, constata-se que o *causo* é compreendido como uma narrativa não ficcional, embora englobe elementos mágicos e sobrenaturais. Tudo é armazenado na memória do narrador, baseado no que ele viu ou ouviu, suscitando referências que garantem coerência e veracidade, embora não seja possível uma explicação na ótica da ciência moderna. Isso se explica por estar envolta pelas crenças, subjetividade do sujeito e o ineditismo de tal ocorrência (OLIVEIRA, 2006).

Com isso, o causo possui um cunho bastante autoral, pois, diferente do conto que pode ter suas origens atribuída à coletividade, o causo tem uma fonte de referência direta. Conto e causo tem seus pontos de intersecção: personagens conhecidos por parte do contador, elementos sobrenaturais que podem fazer parte da narrativa, simplicidade, objetividade, concisão do relato, sem muitos exageros, para que o público entenda as possibilidades de tal narrativa (OLIVEIRA, 2006). Essas intersecções permitem as variações e mutabilidade desses dois gêneros, de modo que quando um causo se espalha para regiões distintas do lugar ou espaço identitário de origem, quem se apropria e conta a narrativa pode tratá-la como ficcional, pois não reconhece os elementos de pertencimento inscritos na narrativa (COSTA, 2016).

Então, a falta de informações e contato com as comunidades orais em que se originaram tais narrativas fazem com que os causos entrem para a esfera do imaginário popular com o cunho ficcional, caracterizando-se como conto. Com isso, constata-se que,

[o]s fatos passam pelo filtro da memória, dos valores, das crenças, o que foi mais significativo de acordo com a vivência de cada contador, que coloca na narrativa o seu olhar, que escolhe os pormenores a narrar. O causo é, assim, o acontecimento subjetivado pelo contador e trabalhado de acordo com as suas intenções comunicativas de modo a provocar uma reação no ouvinte. (BATISTA, 2007, p. 102).

Ao se debruçar sobre a tipologia e narratividade do gênero causo, Oliveira (2006) aponta a existência de especificidades linguísticas, enunciativas, temáticas e argumentativas que singularizam o gênero oral. As vivências do povo, sejam nas áreas rurais ou urbanas, corroboram na formatação das narrativas poéticas. A partir disso, o sujeito se apropria de toda a energia e sabedoria vivenciada e aborda isso através das poéticas. Essas experiências são resguardadas pela tradição e o contador realiza sua performance, com um certo público que recebe a poética, tida como a energia viva (ZUMTHOR, 2000).

Visto isso, é notório a relação dos causos com as crenças do sujeito, pois é uma narrativa que ultrapassa os limites da realidade física, uma vez que o sujeito acredita no que vê no mundo sobrenatural. Assim, baseando-se em temáticas pertinentes a determinadas delimitações geográficas, os personagens que ali coexistem integram tal narrativa. O causo se constitui como gênero oral, sendo possível reconhecer as características identitárias dessas narrativas a partir das expressões linguísticas locais e das denominações geográficas. Cabe pontuar também que,

[o] causo tem o objetivo de informar (docere) um acontecimento, cujo recorte memorial é preenchido pelo auditório na leitura pragmática e senso comum do fazer político como aquele passível de críticas. O enunciador se manifesta

de forma sincera, agradável, conjugando a postura de um *ethos arethé* e *eunóia*, não dissimula o que pensa e o que sabe, fundamentando a ironia por marcas na atitude das personagens orientadas pelos parênteses. (OLIVEIRA, 2006, p. 85).

Assim, esses fatos vivenciados pelo povo são narrados com autoridade. No que tange ao conteúdo temático, o gênero *causo* caracteriza-se por retratar acontecimentos e costumes próprios de uma determinada população e reflete o universo particular dos contadores. Quanto aos elementos que compõem o contexto de produção dos *causos*, verifica-se:

- i. o autor, intérprete ou contador do *causo* caracteriza-se como um narrador/personagem ou testemunha dos acontecimentos que sempre imprime veracidade à história, por mais fantástica que possa parecer;
- ii. o ouvinte-leitor-espectador é o responsável pela construção dos sentidos de um texto, considerado como aquele sujeito que valoriza a tradição oral;
- iii. a produção relaciona-se às memórias do contador, aos momentos por ele vivenciados ou às histórias contadas por familiares, amigos etc. (SANTOS 2020, p. 75).

Desta forma, é composta a tríade que compreende os *causos*: narrador personagem ou testemunha, ouvinte que valoriza a tradição oral e memórias do contador. As marcações espaciais e temporais também são aspectos importantes dessas narrativas. O mais recorrente são descrições de lugares interioranos e rurais, com personagens conhecidos do narrador, ou ele mesmo sendo participante da narrativa, podendo encontrar seres sobrenaturais que colaboram na comicidade ou tragicidade da narrativa (SANTOS, 2020).

Nos estudos contemporâneos sobre a oralidade, também se desvincula a noção de *lenda* como sinônimo de *causo*, pois,

[d]entre as narrativas, há algumas que são contadas como acontecimentos verdadeiros e que trazem como ingrediente particular o sobrenatural ou extraordinário. [Logo], [...] os *causos* são acontecimentos datados e geograficamente situados, muito próximos da pessoa que narra. [...] são fatos vividos ou acontecidos com pessoas próximas, sempre narrados com algum tipo de comprovação de sua veracidade. (COSTA, 2016, p. 9-10).

Com isso, percebe-se que os *causos* estão localizados no espaço e no tempo, estabelece uma proximidade com o narrador, a partir da experiência do sobrenatural ou extraordinário (COSTA, 2016). Apesar das semelhanças que possa haver entre os gêneros *causo* e *lenda*, e possa parecer ser a mesma coisa, é preciso ter o cuidado na maneira como vamos tratar as narrativas das comunidades orais para que não haja um desrespeito epistemológico.

Sendo assim, as lendas e causos assumem particularidades na esfera das crenças e quem conta mostra todo o teor de veracidade na narrativa. Pelo fato da lenda ser compreendida em sua origem na esfera da escrita, Costa (2016) aponta essa distinção entre os dois gêneros ao tratar os causos na perspectiva da oralidade e veracidade dos fatos. Confunde-se a nomenclatura lenda com causo, pois as comunidades letradas passaram a tratar essas narrativas como lendas, visto que “[...] diversos causos são também histórias de assombração. Eles têm se mantido com bastante força no universo urbano e são o que chamamos de lendas urbanas, narrativas que abordam temas relacionados à sociedade atual” (COSTA, 2016, p. 13). Visto isso, mesmo que não haja comprovações científicas para os causos, é preciso respeitar as narrativas das comunidades orais que têm o causo como algo verídico.

Para efeito de análise, o causo presente no documentário *Os vaqueiros de Itaberaba* (2016) e, posteriormente, transcrito para esse trabalho, é narrado por três cidadãos itaberabenses que compartilham dessa história, a saber: Hamilton Mascarenhas, historiador; Juracy Queiroz, historiador; Joãozinho, vaqueiro. Revela-se como uma narrativa bem sucinta acerca de um vaqueiro destemido que vai capturar uma rês. A história apresenta uma situação inicial, de estabilidade, apresenta-se o conflito, leva-se a tensão do conflito, clímax, e por fim, tem-se o desfecho da história.

No decorrer da narrativa, percebe-se a intimidade que os narradores estabelecem com a narrativa, como testemunhas dos fatos. Conseguem fazer uma descrição do local, apontando a localização geográfica. Ao mostrar o percurso do vaqueiro, o monte Bom Jesus da Lapa, o precipício, a grande pedra, reconhecemos a paisagem itaberabense. Graças a isso, a pedra recebe o nome de Pedra do Vaqueiro, pelo fato ocorrido, e a missa que surge posteriormente, em homenagem a esse grande homem, que alimenta a memória popular (Hamilton Mascarenhas, Juracy Queiroz e Joãozinho - DOCUMENTÁRIO, 2016).

Por fim, é relatado o aspecto religioso, sexta-feira da paixão e a quebra do protocolo do vaqueiro, que também vem nos mostrar uma lição: que a obediência é melhor do que o sacrifício. Após isso, é mencionado o aspecto sobrenatural, pois, todas as noites, às sextas feiras da paixão, ouvia-se aboios de vaqueiro, que, segundo os contadores, era o espírito do vaqueiro que estava ali. Diante desse aspecto sobrenatural, típico do causo (COSTA, 2016), percebemos como são utilizados elementos do imaginário popular para manter a memória do vaqueiro e seus feitos vivos.

Nessas empreitadas conceituais, cabe especificar que os contadores seguem a uma nomenclatura de como essa história do vaqueiro ficou conhecida: lenda do vaqueiro (Hamilton Mascarenhas, Juracy Queiroz e Joãozinho - DOCUMENTÁRIO, 2016). Ocorre que, a maneira

como é desenvolvida a contação dessa história, o vínculo afetivo e de pertencimento que eles estabelecem, permite-nos dizer que em seu entendimento estão narrando um caso e não uma lenda (COSTA, 2016).

De tal forma, nos é manifestado a adrenalina que compreende o ser vaqueiro, que nem pedra e catingueira fica no lugar (BOAVENTURA, 1989). Isso demonstra a força de vontade e bastante entusiasmo por uma profissão que exige ação. Como em toda profissão existe seus perigos, a de vaqueiro não é uma exceção. Entretanto, o desejo do vaqueiro para concluir sua empreitada falava bem mais alto do que todas as adversidades encontradas: “E o vaqueiro, na ânsia de alcançar o animal, evidente que não se lembrou daquele precipício que ali estava à frente” (Mascarenhas, Juracy Queiroz e Joãozinho - DOCUMENTÁRIO, 2016).

De acordo com Medrado (2012), em seu cotidiano de trabalho, o vaqueiro estava vulnerável a perigos e acidentes. Ao alcance de glórias para demonstrar sua virilidade (PEREIRA, 2017), o vaqueiro se deslocava entre funções administrativas e técnicas, a exemplo de domas, práticas de cura, partos, desleite, entre outras designações. Dentre todas elas, supervisionar o gado bravo e vaquejar em uma caatinga rude, era considerada uma função perigosa, pois nem sempre o vaqueiro tinha certeza de como seus planos iriam se desenrolar durante o dia (MEDRADO, 2012).

No documentário, diferente de outros textos aqui analisados, a devoção ao fazendeiro não é o motivo da morte do vaqueiro. Nem a imagem poética de sua transgressão. Mas mantém-se como o extraordinário no caso o relato popular de que “[...] todas as noites, às sextas-feiras da paixão, era de costume ouvir à noite, principalmente à meia noite, aboios de vaqueiros.” (Mascarenhas, Juracy Queiroz e Joãozinho - DOCUMENTÁRIO, 2016). O cantar das almas é uma imagem poética que reforça como o canto é algo significativo no imaginário sobre o vaqueiro.

Daí por diante, no dia 5 de outubro, desde 1942, acontece a missa do vaqueiro, que morreu por conta de um precipício na captura de um animal (Mascarenhas, Juracy Queiroz e Joãozinho - DOCUMENTÁRIO, 2016). Esse fato tem uma grande simbologia para os moradores da região, visualizado na festa dos vaqueiros que antecede a festa de Nossa Senhora do Rosário. Essa festa, que por seus ritos, como a missa, o desfile, a argolinha, entre outras práticas contemporâneas, nos faz entender como esse universo simbólico de ressignificação de práticas antigas se estabelecem no presente. Conforme nos é confirmado por Mascarenhas, Juracy Queiroz e Joãozinho no documentário (2016), por causa desse trágico acidente, surge a missa religiosa em homenagem ao vaqueiro, seguindo o trajeto até monte de Itaberaba-BA, lugar onde está localizada a pedra do vaqueiro.

5.2 ABOIO E TOADA

O gênero aboio faz parte da identidade do vaqueiro. Ao desbravar o sertão interiorano, ecoava os sons tangendo a boiada. É nesta perspectiva que Oneyda Alvarenga (1982) caracteriza o aboio, como um canto desses bravos homens rurais nordestinos conduzindo o gado. A partir dos aboios, podemos verificar um subgênero que são as toadas, são versos cristalizados que também consagram os feitos do vaqueiro.

Corroborando com esta visão, Sautchuk (2009) aponta que o aboio e a toada são formas poético-musicais que se assemelham com a cantoria, tanto no aspecto temático quanto no aspecto formal. No aboio temos uma prática poética, que pode ser improvisada, visualizada, principalmente, quando os vaqueiros estão reunindo o gado no pasto. Quando temos apresentações, como de grupo de aboiadores em certas vaquejadas, essas produções e composições são tidas como toadas. Logo, em meio às cantorias, temos toadas providas do aboio, também conhecidas como toadas de vaquejada.

Nesta perspectiva, entende-se a toada como uma melodia em que os cantadores imprimem seus versos, podendo ser reconhecida também como a música do vaqueiro. Logo, é um subgênero do aboio, em forma de poema-canção, que, ao ter sua estrutura e letra consolidada, é repetida pelos cantadores, até mesmo sendo visualizada quando as indústrias fonográficas resolvem gravá-las, especificando-as como músicas de vaquejada (SAUTCHUK, 2009).

Neste sentido, tanto os aboios originários do vaqueiro nordestino na lida com a boiada como as músicas de vaquejada, podem ser caracterizadas como toadas, uma vez que possuem sonoridade e ritmo marcado. Com isso, o aboio permite a criação de narrativas poéticas que podem, a critério, ser acompanhado de instrumentos musicais (SAUTCHUK, 2009).

Ao pesquisar a origem do gênero aboio, curiosamente, Braulio Tavares (2006) nos aponta que ele nasce da comunicação entre o vaqueiro e o boi. Como o vaqueiro estabelecia uma relação íntima e solitária com a natureza e o gado, esse momento com os animais permitiu uma proximidade pelo estreitamento comunicativo, em sons articulados com prolongamento de vogais, ou seja, eram sons, muitas vezes uníssonos, capaz de fortalecer a comunicação homem e gado, sendo visualizado quando o vaqueiro respondia “êê, ôô, oh gado”.

Segundo Cascudo (2001, p. 5), referente a origem geográfica do aboio, ele “é modalidade de origem moura, berbere, da África setentrional; veio para o Brasil, possivelmente da ilha da Madeira”. Nesse sentido, conforme abordado por Medina e Medina (2017), graças ao desenvolvimento da agropecuária em nosso país, o aboio se popularizou no interior do sertão,

se estendendo até os confins da terra. O vaqueiro, por sua vez, considerado o herói do sertão pelas condições e superações a que estava submetido, desenvolveu técnicas do bem cuidar do rebanho, inclusive no modo comunicativo.

Logo, é partir desse campo interativo na condução do rebanho que emerge os aboios. Corroborando com esta visão, Natã Silva Vieira aponta como característica essencial do aboio o entoar lento e com poucos fonemas, de melodia simples e quase uníssona, com algumas intercalações entre esses fonemas para inserção de termos como “Ô Boi; Ê boinho; Ê gado manso; Fasta pra lá Boi” (VIEIRA, 2007, p. 14).

Para caracterizar essa arte, Oneyda Alvarenga (1982) destaca os aboios no trabalho rural do interior, visto que, a partir deles, embelezando o trabalho, é possível guiar o gado para o lugar de destino, como se fosse um canto suave para os animais seguir junto ao aboiador. Ao se apegar ao campo da musicologia, exprime a seguinte definição de aboio: “lentas melodias improvisadas, que se estendem infinitas e melancólicas... entoam-se quase exclusivamente sobre as vogais A e O” (ALVARENGA, 1982, p. 263). Cascudo (1980, p. 2-3) ainda nos afirma: “Canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado... O aboio não é divertimento. É coisa séria, velhíssima, respeitada”. Logo, o aboio possui suas peculiaridades e grande relevância para a cultura vaqueira.

Segundo Mendes (2015), temos o Aboio, com A maiúsculo, a produção musical originária do vaqueiro com a qual ele se identifica; aboio, com a minúsculo, como um subgênero do aboio, como um evento em que o aboiador se apropria das técnicas do improviso em contextos de apresentação, competição, ou uma comunicação simples com o gado. Baseado nisso, é possível afirmar que os aboios podem ser classificados de acordo com sua finalidade e contexto de produção, como: aboio de trabalho; aboio de festivais competitivos e do espetáculo; e aboio da indústria cultural (MENDES, 2015, p. 24).

O Aboio de trabalho é realizado no cenário em que o vaqueiro conduz o gado, marcado pelas interjeições e sons simples no estabelecimento de uma comunicação com os animais. A progressão do aboio para a toada se dá quando temos versos compostos por rimas e tem um status de produção acabada, logo, melodias memorizadas, podendo ser acompanhado com algum instrumento musical, como violão ou sanfona (PEREIRA, 2012).

Já o aboio de festivais competitivos e do espetáculo, como o próprio nome fala, caracteriza-se por ser uma manifestação musical dessa arte, podendo ser incorporadas outras poéticas derivadas dos aboios de trabalho, constituindo assim, uma base musical de improviso. Por fim, no aboio da indústria cultural, temos o cenário fonográfico em voga. Ao invés de termos o termo toada, substitui-se por canção, pois, é submetida a uma análise e processo de

edição, além do acompanhamento instrumental (MENDES, 2015). Enriquecendo essa diferenciação, Sautchuk aponta:

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).

Nesse entendimento, é possível afirmar que o aboio é uma expressão artística que nasce desta interação entre gado e vaqueiro, de forma espontânea. Logo, nasce de uma necessidade e marcada pela individualidade, visto a não intencionalidade de apresentação como parte do seu trabalho no campo, porém, verifica-se a marcação do ritmo, como algo nato da profissão. Nesta lógica, é comum a prática do aboio na lida do vaqueiro, apresentando repetitividade, porém sempre com seu ineditismo, o que aludimos à prática da performance, conforme exposto por ZUMTHOR (2000, p. 36) “a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda”.

Dentre os aboios selecionados no Documentário sobre os vaqueiros de Itaberaba (2016), encontra-se o cantado por João Pereira dos Santos, que assume a função de vaqueiro. De versos simples, canta sobre a rotina diária do vaqueiro, seguindo a seguinte estrutura de rimas: ABCBACC. Tem-se o prolongamento de fonemas que caracterizam o aboio no início do verso e no final do verso. Apresenta-se também a dupla mirim de aboiadores, Jardel e Jardan, cantando sobre a labuta do vaqueiro ao amanhecer do dia, organizada neste modelo de rimas: ABCBDDDB. Temos também a cantoria de música caipira com viola, cantado pelo conjunto de vaqueiros, com um mote inicial, e estrofe com rima AABCD. Já Genarinho aboiador apresenta seu canto acerca das vivências nas matas e na capoeira e toda a lida na condução do gado. Possui as seguintes rimas nas estrofes: ABCBBAAB. Além desse aboio, canta também sobre as mudanças no sertão e saudades do tempo de antigamente. São nove estrofes, de seis versos com este modelo de rimas: ABCBDB. Por fim, o vaqueiro Alípio Francisco dos Santos canta uma estrofe sobre uma possível rota migratória, de volta para sua terra, com este modelo de rima: AABCBDB.

Nesta atmosfera, de perseguição ao animal fujão, temos algumas características que fazem do vaqueiro um bom vaqueiro, tido também como vaqueiro de verdade (PEREIRA, 2017). Caso não siga tais características, típicas de vaqueiros tradicionais, não é considerado

como um grande vaqueiro, mostrando assim, originalidade. Com isso, é mostrado que “O vaqueiro que é bom não ginga / Quando o gado é corredor / Liberado em cacimbinha / Ao lado de seu Demor” (Genarinho aboiador - DOCUMENTÁRIO, 2016). Visto isso, o vaqueiro é um profissional habilitado, que aprende tais técnica em suas vivências. Assim, se habitua a não cometer erros graves, antes ele calcula cada investida e, com suas artimanhas, parte no encalço do gado visando alcançar a finalidade proposta.

É no meio da madrugada também que se tem o primeiro aboiar ao chamar o gado, pois nos é apresentado que “*Quando o galo canta / Vaqueiro se alevanta / Chamando a boiada*” (Conjunto de vaqueiros - DOCUMENTÁRIO, 2016, grifo meu). Essa poética dialoga com o aboio do vaqueiro João Pereira dos Santos, que nos mostra que “Seu trabalho já começa / No meio da madrugada” (João Pereira dos Santos - DOCUMENTÁRIO, 2016). É a partir dessa organização matinal que o vaqueiro conseguia desenvolver as funções mais complexas da fazenda (MEDRADO, 2012).

O vaqueiro também se mostra como aquele que se entranha nas matas e estabelece uma luta como a vegetação do Nordeste (PEREIRA, 2017), chegando ao ponto de alguns se ferirem, principalmente rosto e olhos. Ademais, nos é demonstrado que agilidade, esperteza e bravura são aspectos necessários para entrar nas matas fechadas, nos “braços ríspidos da catinga” (BOAVENTURA, 1989, p. 105), pois ali pode ser ferido, arranhado, mas tudo isso é sinal de honra, pois esclarece que esta é a melhor rama e faz parte da sua fama, conforme nos é apresentado:

Quando os vaqueiros se enganam
 Na mata ou na capoeira
 Já deixei muito enganchado
 Em jurema e quixabeira
 Umburana e catingueira
 Esta é a melhor rama
 Pra tirarem a minha fama
 Tem que ser bom na madeira

No mato eu sou corredeira
 Mas no cercado eu sou mansa
 Dentro do mato fechado
 A ninguém dou confiança
 No rali da esperança
 Correram comigo um dia
 Pegaram outra novilha
 E eu fiquei com lembrança.

(Genarinho aboiador - DOCUMENTÁRIO, 2016).

Desbravar as matas, descobrir seus encantos, e estudá-la como um lugar de refúgio para o gado era um dos seus desafios (BOAVENTURA, 1989). Por isso, para Genarinho aboiador, “Os meus troféus são as matas / Do meu Nordeste brasileiro” (DOCUMENTÁRIO, 2016). Nesta lida, conduzindo a boiada, mostra-se que o canto do vaqueiro começa logo cedo, na madrugada e caracteriza-se por repetição de fonemas: “Quando o galo canta / Vaqueiro se alevanta / Chamando o gado roooooiiii” (Conjunto de vaqueiros - DOCUMENTÁRIO, 2016).

Uma prática comum da civilização do couro é a pega de novilha no mato, uma tradição do mundo do vaqueiro, conforme exemplificado na poética cantada por Genarinho aboiador: “Correram comigo um dia / Pegaram outra novilha / E eu fiquei com lembrança” (Genarinho aboiador - DOCUMENTÁRIO, 2016). Na contemporaneidade essa atividade é configurada em desafios e jogos (PEREIRA, 2017), como a pega da novilha na moto, que tem como objetivo conhecer o melhor vaqueiro, suas habilidades, como agilidade e coragem, além de desenvoltura. O ato de sair com outros vaqueiros para pegar novilha também representa uma prática contemporânea, como o derrubar boi na pista com o seu cavalo (CERQUEIRA, 2017).

O vaqueiro também possui saberes que compreendem o cuidar do gado. O aboio pode ser compreendido como uma forma poética de realizar esse cuidado (BOAVENTURA, 1989). Além das práticas de cura por meio da benzeção, aliada às raízes, rezas, ervas e plantas medicinais (SODRÉ, 2018). Nesse cuidado, também se verifica a dependência que o fazendeiro tinha do vaqueiro, pois “O que faria o fazendeiro / Se não tivesse o vaqueiro / Para cuidar da boiada / Roiiiiiohiiiiiiiiiiii”, conforme cantado pelo conjunto de vaqueiros (Jardel e Jardan - DOCUMENTÁRIO, 2016).

Fazia parte da essência do vaqueiro sua precisão e velocidade, era mestre naquilo que fazia, pois, conforme canta Genarinho aboiador: “Vê em matas e colinas / É roupa que me veste / Vaqueiro tem que ser mestre / Cavalo cheio de mandinga / Pra me pegar nas caatingas / Dos carraçais do nordeste” (DOCUMENTÁRIO, 2016). É a partir desse contexto descritivo, sobre habilidade e precisão, que se estabelece a prática cultural da argolinha, nos remetendo a uma simulação de habilidades vaqueiras, no formato de um jogo que exige técnica, agilidade e pontaria. A argolinha é uma prática cultural em forma de jogo, assemelhando-se as justas medievais, configurada em uma disputa entre os cavaleiros. Visto isso,

[...] a Argolinha, antes de ser conhecida como um torneio, uma competição, também fazia parte da vida cotidiana do Vaqueiro. São atividades onde se ajunta o gado costeadado, encalça o gado esquivo, laça bois habilmente nas rápidas carreiras, entre outras evoluções que terminava numa tumultuosa brincadeira. A Argolinha, realizada ali mesmo, numa manga próxima da casa

do sítio, é uma brincadeira improvisada nos campos próximos das residências, depois do dia de trabalho no campo (CERQUEIRA, 2017, p. 8).

Desta forma, vê-se a inspiração para a criação da prática cultural das argolinhas: a vida no pastoreio. Outra atividade que faz referência a esse universo é a corrida de cavalo. Nela são exaltadas tanto as habilidades do vaqueiro quanto as do cavalo, pois, como é explanado, o cavalo é cheio de mandiga (DOCUMENTÁRIO, 2016) e precisa ser rápido para conduzir o vaqueiro.

A marcação com ferro nos animais demarcava seus proprietários e ajudava o vaqueiro na missão de captura. É por esse motivo que canta Genarinho aboiador: “Basta ferro preparado / Nos cascais dominador” (DOCUMENTÁRIO, 2016). Cerqueira (2021) nos demonstra que a marcação com ferro é uma prática antiga, registrada pelos antigos egípcios. A finalidade era a mesma que a atual: marcar o rebanho com símbolos dos seus donos.

A partir desse contexto, que demonstra o saber do vaqueiro, Medrado (2012) aponta que após os animais apartados, marcava-se os animais mais novos na parte traseira, ficando um símbolo em letras que representava as iniciais do nome do fazendeiro. Portanto, o uso do ferro, apesar de ser dolorido, tornou-se uma prática recorrente para a garantia de propriedade individual, em casos de furtos.

Com o passar do tempo, as inovações tecnológicas, tradições são reinventadas, ou seja, as práticas culturais são ressignificadas com o passar do tempo, conforme podemos notar na poética do aboio apresentado por Genarinho aboiador:

Fui visitar meu sertão
Que eu nasci e me criei
Achei muito diferente
Parei um pouco e pensei
Em vez de cantar alegre
Senti saudade e chorei

Cheguei lá não encontrei
Nada que eu tinha deixado
Botei a culpa no tempo
Por ter sido encarregado
Em destruir as origens
Do sertão que eu fui criado

Fiquei impressionado
Com tanta transformação
Em uma mesa moderna
Tinha uma televisão
No lugar de um oratório
Que mãe fazia oração

Não vi mais o lampião
 Que pai à noite acendia
 A lata de querosene
 Também estava vazia
 Trocaram na geladeira
 Porque não tinha energia

[...]

Não achei mais a chaleira
 Que mãe fazia café
 E nem o chifre do boi
 Que pai botava o rapé
 Coisas que os jovens de hoje
 Vendo não sabe o que é.

(Genarinho aboiador - DOCUMENTÁRIO, 2016).

Na poética, temos a nostalgia do sertanejo que sente as mudanças provindas da modernidade, fato que gera tensão entre o tradicional e o moderno (PEREIRA, 2017). Por isso, o primeiro impacto é o não reconhecimento do lugar original de onde saiu. Assim, o eu lírico entende isso como destruição de suas origens: a televisão substitui o oratório, a eletricidade substitui o lampião, a cafeteira substitui a chaleira. Até o chifre do boi não é mais guardado, utensílio para colocar o rapé, como cantado por Genarinho.

Outras mudanças também são visualizadas, pois há uma interferência em suas práticas tradicionais que foram ressignificadas com o tempo, conforme a música de Genarinho aboiador:

Não se vê mais o tropete
 Dos burros nos tabuleiros
 Nem o estralo do reio
 Pro boi andar ligeiro [...].

(Genarinho aboiador - DOCUMENTÁRIO, 2016).

O aboiador também faz referência ao vaqueiro contemporâneo que sofre esse esvaziamento em sua função. Nesse novo cenário não canta como antes, visto que agora o gado é transportado em caminhonetes. A imagem poética de que ele sente e chora é devida a substituição de algumas funções que eram exclusivas do vaqueiro.

Não vejo mais um vaqueiro
 Aboiar no pé da serra
 Correndo atrás de um boiado
 Pra ver se amarra e ferra
 E as passadas do cavalo
 Prendendo o corpo da terra.

(Genarinho aboiador - DOCUMENTÁRIO, 2016).

Assim, o vaqueiro não aboia como de costume, visto o avanço da modernidade tecnológica e acesso aos transportes modernos. Visualiza-se, assim, que passaram a existir os currais, o gado já não é criado mais solto, animais são transportados em caminhões, o vaqueiro não precisa usar as roupas tradicionais de couro como antes. Existem equipamentos modernos automatizados para desleitar as vacas, entre outras novidades. Logo, as práticas de conduzir a boiada, procurar o boi fujão, amarrar e ferrar ganham novas roupagens na contemporaneidade, a exemplo das todas em festa de vaquejada ou gravadas pela indústria fonográfica, pega de boi no mato, derruba de boi na pista, argolinha, vaquejada e cavalgada.

5.3 A CHULA

Precipualemente, para o estudo desse gênero, cabe pontuar a origem do seu nome. Proveniente do léxico português, é um adjetivo para se referir a algo vulgar ou grosseiro. Entretanto, aqui no Brasil ressignifica-se o campo semântico, passando a caracterizar cantos e danças da cultura popular (IPHAN, 2006).’

Para captar as peculiaridades do gênero Samba Chula, necessita-se entender as particularidades do Samba de Roda, pois, a partir dele pode-se compreender outras variedades, de acordo com seus praticantes, contextos e lugares de origem. Nesta perspectiva, Mascarenhas (2014), ao analisar as letras das canções do Samba Chula, percebeu a presença de temas relacionados ao amor e paquera, viola, lições de vida, fantasia, relacionamentos e os mais diversos ofícios dessa região (MASCARENHAS, 2014). O samba de roda, conforme especifica o IPHAN (2006), influenciou o samba carioca e ainda hoje é considerado o padrão do samba nacional e é conhecido em toda a Bahia, especialmente no Recôncavo.

Concernente a isso, outras vertentes do Samba de Roda podem ser encontradas, como: Samba Chula, Samba de Coco, Samba de Viola, Samba de Umbigada, Samba de Estivador, Samba Corrido, Samba de Bate Baú e outros. O IPHAN (2006) reconhece as diferentes variações de samba executadas no Recôncavo, mas por suas semelhanças acabam sendo agrupadas em dois estilos, o samba corrido e o samba chula, colocando-os sob o termo samba de roda. Nessa atmosfera,

[a]s principais diferenças entre samba corrido e samba chula se referem às relações entre música e dança, e podem ser resumidas em dois pontos principais. Primeiro: no Samba Chula, a dança e o canto nunca acontecem ao mesmo tempo - estando os toques dos instrumentos presentes nas duas atividades -, enquanto no samba corrido, ao contrário, dança, canto e toques acontecem simultaneamente. Segundo: no Samba Chula apenas uma pessoa

de cada vez samba no meio da roda; enquanto no samba corrido podem sambar uma ou várias pessoas ao mesmo tempo no meio da roda. Pode-se dizer que no samba corrido os eventos tendem a ser mais agregados, e no Samba Chula, mais separados. Os músicos expressam a diferença dizendo, em outras palavras, que o samba corrido é mais livre, mais permissivo; ao passo que o Samba Chula é mais exigente, mais rigoroso. (IPHAN, 2006, p. 34-35).

Em sua tese de doutorado, Daniela Amoroso discute as origens do samba a partir "das relações culturais, políticas, de dominação e coloniais entre Brasil, Portugal e África" (2009, p. 51). O autor também observa que, ao longo de três séculos, essas relações levaram à variação e formação de formas fraseológicas, que deram origem ao samba como expressão afro-brasileira (QUEIROZ, 2019). O batuque, o lundu e o fado estão relacionados, seja pela própria definição do termo, seja por características expressas, em terminologias como batucada, umbigada e rebolado. O Samba de Roda é constituído por todos esses ritmos, entretanto, é importante ponderar, como alerta Amoroso (2009), que essas contribuições aconteceram em espaços mútuos e em diferentes tempos:

Que o Samba de Roda é parente do batuque, do lundu e do fado, sejam pelas violas ou seja pela batucada, seja pela umbigada ou pelo requebro dos quadris, seja na chulas ou nos corridos, não se pode negar. As próprias definições de termos como o batuque, lundu, o fado e o samba revelam esse parentesco. Além disso, é preciso entender o contexto no qual aconteceram os contatos e relações culturais em uma situação diaspórica, de dominação e colonização entre Brasil, Portugal e África, na qual as trocas culturais aconteceram intensamente durante mais de três séculos. (AMOROSO, 2009, p. 51).

Acerca das influências e origens para o Samba de Roda Döring (2016), em sua obra *Cantador de Chula o Samba Antigo do Recôncavo Baiano*, traça um levantamento histórico para compreender o batuque e suas variações como uma das prováveis matrizes dessa expressão artística. Assim, expõe:

A diferença entre batuque e samba na Bahia e a passagem entre ambos, dificilmente serão esclarecidas, pois as fontes históricas são poucas, muitas vezes imprecisas e impregnadas de um olhar etnocêntrico que pouco percebeu as sutilezas e diferenças entre as diversas manifestações culturais e musicais da população negra e escravizada. Antes do termo samba ganhar visibilidade, geralmente empregava-se o termo batuque para qualquer espécie de dança negra. (DÖRING, 2016b, p. 32).

Embora a ausência de registros comprometa uma análise mais profunda sobre essas relações entre o batuque e o Samba de Roda, além do olhar elitista e eurocêntrico que

considerava as manifestações de origem negra e africana em uma única perspectiva, vê-se tentativas de superar esse desprezo epistemológico no cenário atual.

O Samba de Roda e Samba Chula é uma manifestação poética e musical que acontece em performance (ZUMTHOR, 2000), ou seja, canto que acontece com acompanhamento instrumental e dança. Sendo a voz um dos elementos cruciais para o ecoar da poética da chula, pois será através dela que ecoará a energia viva para quem recebe essa poética (ZUMTHOR), estabelecendo a expressão harmônica da expressão artística e cultural. Nesta perspectiva, “a voz é um instrumento intuitivo. Não se pode tocar nela” (QUEIROZ, 2019, p. 247). Logo, nos é transmitido o aprendizado de que na poética oral tudo começa pelo ouvir, para, em seguida, ter-se o experimentar e a fruição estética dessa poética. Neste contexto,

[a] chula é um solo melódico composto por dois ou quatro versos, embora existam outros maiores. Já o relativo é composto por versos mais curtos, que arrematam o canto principal (WADDEY, 2006; DÖRING, 2017). A chula em si é um estilo de cantar e não uma música pronta com uma determinada melodia. Também as formas de entoar as frases melódicas diferem de acordo com a comunidade de samba. (QUEIROZ, 2019, p. 209).

Aludido a isso, o Samba Chula é marcado pelo estilo do cantar. Durante a expressão artística, nota-se a presença da sambadeira que, com joelhos flexionados, coluna ereta, braços descontraídos e molejo do corpo, em plena harmonia e acompanhando o ritmo da voz, distribui o peso do corpo em cada movimento dos seus pés, realizando assim a performance. Nessa atmosfera, existem características do sambar de pessoas mais velhas e mais jovens, como apontado a seguir:

Ele lembra uma pequena gangorra que balançasse de maneira perpendicular à pélvis, com o ponto de engate um pouco abaixo do umbigo. Este movimento, nas sambadeiras mais velhas, pode ser feito mantendo a parte superior do corpo totalmente imóvel. Entre as sambadeiras mais velhas notamos também que, embora a cabeça se mantenha ereta, geralmente o foco do olhar está dirigido para o chão, observando o passo do miudinho. Enquanto que, nas mais jovens, o foco do olhar se dirige discretamente para várias direções. Entretanto, elas não perdem a sensualidade do remexer dos quadris, que é bastante enfatizado, tanto pelas mulheres mais velhas como pelas mais jovens. No caso dos sambas corridos, embora a coluna vertebral também esteja ereta, ela se mostra mais flexível, enquanto os dois joelhos ficam semiflexionados e ambos os cotovelos também semiflexionados, dão aos braços mobilidade no movimento de ir e vir; os pés continuam plantados e em contato com o chão, ainda no passo miudinho, mas com mais velocidade, amplitude e liberdade: os pés se separam e podem às vezes sair do paralelismo e formar um ângulo agudo; os calcanhares elevam-se um pouco mais. (IPHAN, 2006, p. 54).

Nesse entendimento, embora haja algumas peculiaridades no modo de execução dos passos e movimentos das sambadeiras mais velhas e também das mais novas, elas seguem o ritmo e não perdem a beleza da arte poética. O miudinho é considerado o passo principal no Samba de Roda, caracterizando-se como “[...] um leve e rápido pisoteado, com os pés na posição paralela e solas plantadas no chão” (IPHAN, 2006, p. 53). Visto isso, o movimento é iniciado nos pés e se estende para o restante do corpo, com amplitude bem maior do quadril para baixo, atendendo, assim, a desenvoltura que o ritmo ecoado pela voz e instrumentos exige. Já o público presente que acompanha a performance no Samba Rosa costuma bater palmas, seja no estilo corrido ou chula. Concernente a essas manifestações,

[o] samba corrido – também conhecido apenas como “Samba de Roda” –, como o próprio nome anuncia, não tem paradas entre o canto e a dança, que ocorrem concomitantemente. Os versos são geralmente curtos, nos quais muitas vezes o mesmo texto e melodia são repetidos pelo coro, que responde ao solista. A tradição oral também explica o nome “corrido” por ser mais ligeiro e mais solto. Já o Samba Chula pode ser mais lento, “amarrado”, como ocorre em alguns grupos na região de São Francisco do Conde, mas também pode ter o andamento mais ligeiro, como nas regiões de Acupe e São Braz ou Saubara, e se diferencia do corrido pela presença marcante da viola e um tipo singular de canto. (QUEIROZ, 2019, p. 38).

Conforme explícito acima, o Samba de Roda, conhecido também como o Samba Corrido, possui versos curtos e repetidos, um ritmo mais rápido com canto e dança sendo executados simultaneamente. Já o Samba Chula é mais lento e, em outras ocasiões, mais rápido também, dependendo do contexto manifestado, tendo como peculiaridade a viola e o modo singular do canto. Neste sentido, segundo Queiroz (2019), os grupos que se identificam como de Samba Chula realizam sua performance a partir do canto. Esse canto possui dois aspectos, a saber: gritar a chula, ecoada pelos sambadores para identificar que cantam a Chula, e o relativo, tido como o coro na Chula. Logo após, escuta-se o som da viola, também popularizada como o chorar da viola ou o pinicado da viola, ou seja, o solo da viola. Por fim, as mulheres são inseridas na roda, ocupando, assim, o espaço que lhes cabe, respeitando a parte vocal dos cantadores. Quando prevalece somente a parte instrumental, as mulheres vão para o centro da roda e impressionam com seu samba miudinho. Como em todas as performances existem ritos e regras, no Samba Chula não é diferente. Uma das noções basilares nesse estilo de samba é que se estiver ecoando a voz, não é verificada a dança e vice-versa. Caso exista ruptura nesse rito, é tido como um desrespeito (MASCARENHAS, 2014, p. 28).

Ao se atentar para o canto do Samba de Roda, Döring aponta a existências das “[...] diversas formas de cantar o Samba de Roda, suas variações e recursos vocais quanto ao ritmo

do canto, sua melodia, seus timbres e efeitos vocais” (DÖRING, 2004, p. 89). Apesar de poucas pesquisas se direcionarem ao estudo do canto do Samba Chula, vê-se que é campo para grandes explorações, a exemplo dos recursos vocais empregados pelos sambadores, que “gritam” a Chula. O Dossiê do IPHAN esclarece que existe uma subdivisão no canto: inicialmente tem-se duas vozes que gritam a chula e, posteriormente, duas outras pessoas que entoam o relativo (IPHAN, 2006). Depois que os sambadores cantam a capela e o relativo, os instrumentos musicais abrilhantam a performance. (OLIVEIRA, 2021, p. 05). Logo, é uma grande arte poética significativa para a cultura do nosso estado e país.

Em Itaberaba, o Samba Chula é uma expressão cultural de muito destaque. Na pesquisa encontramos composições de Silvano (2021); Noêmia, Silvano e seus amigos (2022) e Silvano e Zé Beté (2021) que tematizam a figura do vaqueiro. A Chula *Menino Vaqueiro*, cantada por Silvano, aborda os maus tratos do patrão para com um menino que tinha o desejo de se tornar um grande vaqueiro. Mostra competência, mas seu corpo ainda é muito jovem para executar certos serviços, e no primeiro vacilo é castigado pelo patrão. Durante a cantoria percebe-se a presença de rimas perfeitas entre as estrofes compostas de 6 versos, com a rima ABCBDB. Já na Chula *Kelé*, cantada por Silvano e Zé Beté (2021), é realizada uma homenagem a esse bravo vaqueiro, ressaltando suas qualidades de profissão. É composto por um mote inicial e outro final, um refrão que se repete duas vezes, estrofes de 7 versos com a rima AAAABBA. Por fim, o batuque, denominado *Vaqueiro Malvado*, cantado por Noêmia, Silvano e seus amigos (2022), aborda a astúcia dessa figura em um lugar pastoril. Inicia-se com um refrão frasal que se repete vinte e quatro vezes e se intercala com estrofes com a rima ABCBDB.

Na Chula *Menino Vaqueiro*, cantada por Silvano (2021), também podemos notar a relação emparelhada entre vaqueiro e cavalo, em uma perspectiva de compartilhamento e complementação identitária, caracterizado como sagaz: “Quando o fazendeiro viu / Do meio dos matagais / Vinha um menino montado / Em um cavalo sagaz / Quando parou foi dizendo / Já cheguei, não chore mais”. Essa construção poética nos revela também a força da identidade do vaqueiro, oportunizando o entendimento de que quem está perto do vaqueiro acaba sendo impactado com suas características de força e socorro.

Boaventura (1989) destaca que uma das características da masculinidade do vaqueiro era a boa montaria. Por isso, o cavalo era tido como uma extensão dos aspectos identitários do vaqueiro, haja visto que era “[...] bruto, rudo, simples, dominador, sobretudo” (BOAVENTURA, 1989, p. 260). A partir dessa relação de estima e amizade, o vaqueiro tornou-se mais imponente, pois “fez-se combativo, heril, vertical o homem do pastoreio” (BOAVENTURA, 1989, p. 263). Logo, podemos notar como esses aspectos do meio ajudam a

entender a identidade inerente ao vaqueiro (HALL, 2006). Visto isso, esta construção imagética, vaqueiro e cavalo, caracterizado por sua inseparabilidade, demonstra a cumplicidade entre homem e animal.

A Chula *Kelé*, cantada por Silvano e Zé Beté (2021), também nos revela que o trabalho executado pelo vaqueiro começava na madrugada (PEREIRA, 2017; BOAVENTURA, 1989). Então, temos um homem enérgico, diurno, que acordava nas madrugadas para manter o controle da fazenda, dos currais, conforme ilustrado na poética: “Ele era companheiro da madrugada / Por essa Bahia inteira tangeu boiada / Cantava e fazia graça, companheirada / Em casa nunca deixou que faltasse nada”. Essa característica do vaqueiro, de acordar cedo, com determinação nas madrugadas, se dá também por conta das suas empreitadas de deslocar gados de uma região para outra, demandando, para isso, dias.

Para conduzir a boiada, se comunicar e acalmar o rebanho, entoava o aboio. Ademais, também acontecia a cena de brincar com outros vaqueiros que o acompanhavam nessa jornada (CASCUDO, 1956). Era um homem que executava um trabalho exaustivo para sempre prover o alimento de dentro de casa (BOAVENTURA, 1989). Assim, destaca-se o esforço exclusivo para seu ofício, tendo-o como prioridade. Essa cultura já era aprendida desde criança, como apresentado na poética *Menino vaqueiro* entoada por Silvano (2021), era um dom, um talento, pois: “Quis trabalhar de vaqueiro e o fazendeiro aceitou”.

Nesta perspectiva, povoa o imaginário popular a visão do vaqueiro como aquele que é o braço direito do fazendeiro, guardião da fazenda (MEDRADO, 2012). Auxílio que o vaqueiro se compromete a prestar mesmo depois de morto, como é representado na Chula de Silvano, “Quando precisar de ajuda se algum mal acontecer / Chame o menino vaqueiro que eu venho socorrer”. Assim, surge a figura de um herói da pecuária nordestina (CASCUDO, 1956), tido como aquele que apreze nos momentos certos para resolver problemas de curral que nenhum outro homem poderia fazer, a não ser uma pessoa astuta e destemida como o vaqueiro.

Na Chula de Silvano (2021), o vaqueiro tinha um condicionamento físico admirável, pois “Serviço de seis vaqueiros / Só o menino fazia / Não merendava e almoço / Só depois do meio dia / De madrugada já tava / Cuidando da vacaria”. A partir disso, percebe-se o talento de ser vaqueiro, com suas técnicas e habilidades que o diferenciam de outros homens e o singulariza, pois, mesmo sendo trabalho pesado e braçal, independente da faixa etária, ele o realiza com eficiência. Um homem resistente, que se integra à caatinga e se torna resistente assim como ela, pois se alimentava poucas vezes ao dia e não tinha hora determinada para sua refeição (BOAVENTURA, 1956). Portanto, o costume era cumprir primeiramente o seu trabalho e, somente depois, se alimentar, ignorando a fome ou aquilo que podia distraí-lo.

Cabe pontuar também que os vaqueiros eram submetidos a trabalhos que estavam além de sua força física. No caso da poética cantada por Silvano (2021), o protagonista é castigado por não possuir, devido a sua pouca idade, força suficiente para puxar o animal: “[...] Vá laçar aquele touro / Ele o laçou sem demora / Mas como não tinha força / Deixou o touro ir embora”. Esse trecho nos demonstra que as relações de trabalho entre patrão e vaqueiro nem sempre eram amigáveis, demonstrando a posição de oprimido do vaqueiro e de opressor do fazendeiro (MEDRADO, 2012). A condição de trabalho análogo à escravidão é assim expressa pelo poeta: “[...] Montava em cavalo arisco / Campeava touro bravo / E o fazendeiro o tratava / Como se fosse um escravo” (SILVANO, 2021).

Mas não é apenas a exploração e o sofrimento do vaqueiro que são retratadas pelos cantadores. Na Chula Kelé, cantada por Silvano e Zé Beté (2021) a alegria e a popularidade do vaqueiro são exaltadas: “Fazia bastante amigos por onde andava / Em casa era aquela festa quando chegava”. Tem-se assim a imagem do vaqueiro como um sujeito querido por onde passava. Em suas andanças, o vaqueiro conhecia diferentes pessoas e esse contato, muitas vezes, se transformava em amizade. A fidelidade, marca do caráter do vaqueiro em suas relações de trabalho, também se estendia à esfera familiar, mostrada no anseio da família por sua chegada, e à vida comunitária. Nesta Chula temos também o vaqueiro festeiro que canta em festas de vaquejada: “O povo fica cantando / E seu Kelé aboiando / Nas festas de vaquejada”. O vaqueiro é o protagonista da festa e se apresenta artisticamente.

Por outro lado, temos uma outra face controversa do vaqueiro: aquele que invade os currais e provoca prejuízos nos pastos do fazendeiro, prejudicando o gado e tudo que ali existe, conforme cantado por Noêmia, Silvano e seus amigos (2022): “Que vaqueiro foi aquele / Que passou no meu cerrado / Tocou o fogo no madeiro / Queimou o capim do gado / Mas o dono não era eu / Tava no pasto alugado”. O batuque traz uma imagem que destoa das construções poéticas que povoam o imaginário popular sobre o vaqueiro. O texto sugere que o vaqueiro, em um ato de vingança, queima o pasto do gado acreditando tratar-se de um determinado fazendeiro, mas comete um engano pois o pasto tinha outro dono.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como outras nações idealizaram arquétipos para a representação de uma identidade brasileira, através de seus pensadores e escritores, seguindo regularidades imagéticas, culturais e poéticas de base europeia, instituiu-se um conjunto de narrativas que pudessem compor uma ideia de nacionalidade. Percebemos com a pesquisa que, ao longo da história, a sociedade brasileira incorporou nessas imagens de brasilidade representações do indígena e do vaqueiro. Essa ótica colonizadora vai marcar fortemente a materialização dos gêneros poéticos e a construção do cânone literário.

Nesse processo é notório um olhar exógeno em relação à cultura popular, inferiorizando as sabedorias, as poéticas e vivências das pessoas da classe popular, percebido em descrições e denominações tendenciosas acerca da outridade. Consequentemente, propagou-se leituras simplórias, o que nos alerta para o perigo de histórias únicas sobre os sujeitos pertencentes a grupos sociais minoritários. Na pesquisa observamos que do romantismo à contemporaneidade, composições textuais acerca do homem sertanejo, também tido como o vaqueiro do sertão, insistem em atualizar uma história única sobre esse personagem. No Romantismo, vimos a idealização de um sujeito marginalizado, mas destemido e heroico. No pré-modernismo, fase de transição de estética literária, a exclusão social é acentuada e à idealização acrescenta-se a descrição de um homem forte, impactado pela terra, pelo meio e a luta. No modernismo, esse sujeito destemido e forte protagoniza problemáticas sociais que o transforma em um ser em constante deslocamento, tendo o ofício de vaqueiro como uma forma de atenuar a desigualdade social. Em todas essas representações sobressai a sua vocação em exercer tal ofício, fortemente ligado as suas características físicas e comportamentais.

Quando é criada a ideia de um Nordeste, imediatamente, leu-se o povo nele incluso dentro de perspectivas ideológicas que singularizam todo um conjunto, desconsiderando a multiculturalidade e múltiplas identidades que ali coexistem. É desta forma que se nota uma movência imagética do vaqueiro que se funde a uma construção de Nordeste, pois, somente alguém com suas características realizaria tal atividade nem território tão adverso. As representações acerca do universo sociocultural do vaqueiro neste espaço ajudam a pensar as configurações sociais que surgem no processo de interiorização das terras brasileiras, instituição de fazendas e formação de vilas e cidades.

Essa tradição atravessa gerações, sociedades, tempos, formas de expressão. Neste contexto, essas construções alimentam o imaginário popular que, através de um conjunto de narrativas poéticas nos apontam feitos, descrições, saberes, práticas e sensações do mundo em

que esse sujeito vive. Assim, tanto na literatura canônica, exemplificada por José de Alencar, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos e José de Alencar, como na poética popular, visto na análise desse trabalho com os gêneros lenda, poema, cordel, causo, aboio, toada e chula, analisamos como esses sistemas de representação se cruzam na (re)invenção de uma tradição acerca do vaqueiro, mesmo com seus pontos de tensão entre o erudito e o popular, o oral e o escrito.

No período denominado como ciclo do couro, surge um emaranhado de narrativas, principalmente cordel e cantorias, que tem o universo pastoril, vaqueiro e boi, como temáticas. Verifica-se que a produção literária escrita também registra essa civilização do couro, que surge com a decadência da economia do açúcar e ascensão da agropecuária no cenário econômico. É nesse contexto social que o ofício do vaqueiro alcança maior protagonismo. Esses bravos homens adentraram o sertão, possibilitando a formação de núcleos pastoris. Com o desenvolvimento das áreas rurais, a fazenda ganha relevância, ampliando a criação de gado e fortalecendo a singularidade de um ofício que colaborava para esse acontecimento. Posteriormente, as fazendas foram desmembradas, incorporando inovações e a partir disso surgem cidades, a exemplo de Itaberaba-BA.

Itaberaba guarda em seu imaginário a simbologia do vaqueiro em diversas construções poéticas, por isso, ponderou-se inicialmente o que caracteriza cada gênero, não como uma forma de enquadrá-los e distanciá-los entre si, mas como uma maneira de compreender como foram construídos e como colocam em cena diferentes saberes populares. Logo, a referência aos gêneros poéticos da oralidade a partir de suas nomenclaturas não se é para instituir campos de delimitação no universo da cultura popular, mas sim compreender como se instituí sistemas de representação, de acordo com seleções alinhadas a nacionalidade europeizada.

Quando Câmara Cascudo se reportou ao folclore brasileiro e nele procurou instituir o campo semântico pertencente ao gênero lenda, tinha como propósito a universalização de discursos, ou seja, demonstrar a noção de folclore como algo comum a outras nações. É por isso que vemos seleções de textos que espelham a identidade nacional, no conjunto do folclore, buscando suas versões europeias. Sendo assim, o mito se constitui como um conjunto sistemático que abrange narrativas orais, comuns no imaginário popular. Dentre desse sistema, podemos encontrar as lendas, que tem um caráter mais nacional por abranger territórios mais amplos.

Essa conceituação depende da intencionalidade de tornar certos discursos e certas poéticas locais em nacionais e universais e outras, que não estão alinhadas a uma regularidade europeia, como regionais. Essas seleções implicam na nomenclatura, que ganha amplitude a

partir da abrangência em outros espaços, nos fazendo compreender certos textos como lenda e não como causo, por terem sido deslocados para outros espaços, perdendo, assim, a relação direta com as crenças dos sujeitos que os criaram.

Quando nos reportamos ao gênero lenda, percebemos que ela possui características próximas dos causos. Vale salientar que todos esses gêneros são iniciados pela oralidade. A partir do surgimento da escrita e transcrição dos relatos orais que eram colhidos por pesquisadores e folcloristas, muitas dessas narrativas perdem sua autoria, caindo no domínio popular, ganhando o caráter de narrativas fabulosas, justamente por não terem essa proximidade com as pessoas que testemunharam os fatos.

Nessa teia cultural, o povo itaberabense, a partir de suas vivências, rememoram e recriam histórias acerca desse homem destemido. Dentre elas, encontra-se poéticas escritas e orais que giram em torno de enredos poéticos da lida do vaqueiro na mata, a procura da rês, cumplicidade com o fazendeiro, humildade, exercício pleno da profissão, competência, cuidado com o animal e suas artes e sabedorias nesse universo da pecuária. Ademais, sobre rituais, como acordar cedo, seguir rastros de boi e seu sofrimento em busca do status de ser um grande vaqueiro.

Ao referir-se a lenda do vaqueiro itaberabense, nota-se que quem instituiu a nomenclatura “lenda” não atentou para o modo como o povo do território se reportava a essas narrativas. A proximidade do evento, marca do causo, é mostrada através da institucionalização da missa em memória do vaqueiro. Temos também a nomeação do lugar de sua morte, conhecido ainda hoje como pedra do vaqueiro, trata-se de um elemento espacial que legitima a narrativa. Para fortalecer essa imagem, graças a simbologia e afetividade que o povo guarda em relação à imagem desse herói, anualmente um grupo de vaqueiros se reúne na praça da igreja do Rosário e se desloca até o monte para celebrar a memória desse vaqueiro que entregou a sua vida na lida da profissão. Portanto, tem-se esse cunho regional, autenticado por seus habitantes, compreendido como causo.

Essa narrativa é também marcada pelo sobrenatural, característico do causo, é o vaqueiro que some e aponta-se que foi carregado nos braços do Bom Jesus, ou ainda a escuta de seu aboio na sexta-feira da paixão. Logo, temos esse sistema de crenças que o sujeito carrega consigo, reverberado na sua identidade cultural. A partir dessa pesquisa, percebemos que os saberes que permeiam a poética do vaqueiro itaberabense alimenta uma memória local em torno desse personagem. Dessa forma, compreendemos que a construção poética contemporânea em torno da figura do vaqueiro materializa a força identitária e cultural desse ofício na memória do povo itaberabense.

Cabe ressaltar que, esse universo de expressão acerca do universo poético do vaqueiro transcende os textos escritos e orais, visto quando o povo, através da pintura, do grafite, do artesanato, da confecção, alude a aspectos típicos de um universo sertanejo. Visto isso, aponto que esse trabalho é passível de aprofundamento. Por isso, pretendo dar continuidade a esse trabalho no mestrado, trabalhando com os relatos orais e imagens, destacando o universo cultural e modos de vida desse sujeito, símbolo da nossa identidade.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. Entre a oralidade e a escrita: um estudo dos folhetos de cordel nordestinos. 1997. **ELO**, Campinas-SP, n. 3, 1997. Disponível em: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/1416>. Acesso em 25 mar. 2023.
- ABREU, Márcia. **Histórias de cordéis e folhetos**. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999.
- ABREU, Capistrano de. **Capítulos de História Colonial e os Caminhos Antigos e o Povoamento do Brasil**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALENCAR, José de. **O sertanejo**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A Tradição Regionalista no Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/593530979/Oneyda-Alvarenga-Musica-Popular-Brasileira-1960#>. Acesso em: 26 mar. 2023.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições populares: com um estudo de Paulo Duarte**. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda: dança, estética e diversidade no Samba de Roda de São Félix e Cachoeira**. 2009. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9646>. Acesso em 26 mar. 2023.
- ARINOS, Affonso. **Lendas e Tradições Brasileiras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Briguiet e Cia, 1937.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BATISTA, Gláucia Aparecida. **Entre causos e contos: gêneros discursivos da tradição oral numa perspectiva transversal para trabalhar a oralidade, a escrita e a construção da subjetividade na interface entre a escola e a cultura popular**. 2007. Dissertação - (Mestrado em Linguística Aplicada), Faculdade de Letras, Universidade de Taubaté, Taubaté, 2007. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp037737.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2023.
- BENJAMIN, Walter. **O narrador**. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **Fidalgos e vaqueiros**. Salvador: Centro Editorial e Didático, 1989.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

BOSI, Alfredo. Um mito Sacrificial: o indianismo de Alencar. *In*: BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: CULtrix, 2006.

BRANDÃO, Marcos Sampaio. A construção do espaço: o caso de Itaberaba. **GeoTextos**, Salvador, v. 5, n. 1, p. 59-88, jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/download/3569/2632/8396>. Acesso em: 05 abr. 2023.

BRANDÃO, Marcos Sampaio. **Processos sócio-econômicos do espaço regional no século XIX e implicações sócio-espaciais na gênese da cidade de Itaberaba – Ba**. 2007. Dissertação (Mestrado em Geografia), Faculdade de Geografia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <http://atlasposgeo.blogspot.com/2011/08/processos-socio-economicos-do-espaco.html?m=1>. Acesso em: 05 abr. 2023.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 1978. Disponível em: <https://www.portalconservador.com/livros/Peter-Burke-Cultura-Popular-na-Idade-Moderna.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

CANCLINI, García Néstor. A encenação do popular. *In*: CANCLINI, García Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Ana Regina Lessa *et al.* 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 205-254.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Associação editorial Humanitas, 2006.

CASCUDO, Luís Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro. Ediouro, 1976.

CASCUDO, Luís da Câmara. 1956. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1956.

CASTORIADIS, Cornelius. **Figuras do pensável**: as encruzilhadas do labirinto. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CERQUEIRA, Agamenon Mendes. Desenhos das marcas de ferro e festas de vaqueiros: espaços de labuta e ludicidade. **Cultura e interatividade**, Feira de Santana, [s.n], 2017.

<https://periodicos.uefs.br/index.php/AnaisPPGDCI/article/view/5167/pdf>. Acesso em: 12 jun. 2023.

CERQUEIRA, Agamenon Mendes. Mascas de ferro: desenhos e representações forjadas a fogo. In: RIBEIRO, Antonio Marcos de Almeida (org.). **Itaberaba: capítulos de história**. Paulo Afonso: Oxente, 2021.

CERQUEIRA, Epitácio Pedreira de. **Pedra que Brilha**. 3. ed. Salvador: EGBA, 2003.

COSTA, Edil Silva (org.). **Contos e Causos da Bahia**. Belo Horizonte: Viva Voz - FALE/UFGM, 2016. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/eventos/vivavoz/Contos%20e%20causos%20da%20Bahia.pdf. Acesso em: 05 dez. 2021.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

CULTURA. Secretaria Municipal. **Caderno Histórico-Cultural “Itaberaba em Foco”**. 2. ed. Itaberaba: Itagraf, 2017.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

DOCUMENTÁRIO sobre os vaqueiros de Itaberaba. [S.l.: s.n], 2016. 1 vídeo (26:03 min). Publicado no canal Itaberaba. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jt38KMIKYYX0>. Acesso em: 27 jul. 2022.

DONATO, Hernâni. **Brasil: 5 séculos**. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2000.

DÖRING, Katharina. **Cantador de chula: o samba antigo do recôncavo baiano**. Salvador: Pinaúna, 2016.

DÖRING, Katharina. O Samba da Bahia: tradição pouco conhecida. **ICTUS Music Journal**. v. 5, 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/34238>. Acesso em: 26 mar. 2023.

FREITAS, Anderson de Moura. O poema curto de Oswald de Andrade: surgimento de uma tendência da literatura brasileira contemporânea. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 22, n. 37, p. 82-102, jan./jun. 2020. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/download/7162/7749>. Acesso em: 26 mar. 2023.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOULART, José Alípio. **O ciclo do couro no Nordeste**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1966.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Cultura Popular e Identidade. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende *et al.* 11. ed. Belo Horizonte: ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. p. 245-264.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. *In*: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 9-23.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Dossiê de registro do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acesso em: 26 mar. 2023

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; CNFCP - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – CNFCP. **Literatura de Cordel. Dossiê de Registro**. Brasília: IPHAN, 2018. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_Descriptivo(1).pdf). Acesso em: 25 mar. 2023.

MACEDO, Letícia. A lenda do vaqueiro. *In*: MAGALHÃES, Elton (org.). **Causos e Lendas do Paraguaçu**. Salvador: Vento Leste, 2020. p. 60-66.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MASCARENHAS, João Gilberto Paim. **A representação do cotidiano no Samba Chula do recôncavo baiano**: as letras da chula e o grupo de Samba Chula de São Braz. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/18814?locale=en>. Acesso em 26 mar. 2023.

MATOS, Gislayne Avelar de; SORSY, Inno. **O ofício do contador de histórias**: perguntas e respostas, exercícios práticos e um repertório para encantar. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MEDINA, Maria de Fátima R.; MEDINA, Maria Aparecida R. Aboio: poesia e canto no compasso do gado. **Miscelânea**, Assis, v. 21, p. 51-72, jan-jul. 2017. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/12/10>. Acesso em: 25 mar. 2023.

MEDRADO, Joana. **Terra de Vaqueiros**: relações de trabalho e cultura política no sertão da Bahia, 1880 – 1900. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

MENDES, Adriano Caçula. **Aboio no sertão paraibano**: um canto no trabalho, um trabalho no canto. 2015. Dissertação (Mestrado em Música), Faculdade de Etnomusicologia: música, cultura e performance, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/8434?locale=pt_BR. Acesso em: 25 mar. 2023.

MÓISES, Massaud. **A Criação Literária**: poesia. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

NASCIMENTO, Cicero Bruno Barros. Lugar de memória: os mitos e as lendas na construção de identidades. **Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação- REASE**, São Paulo, v.8. n.03. mar. 2022. Disponível em: <https://periodicorease.pro.br/rease/article/view/4737>. Acesso em: 25 mar. 2023.

NOÊMIA, Silvano e Seus Amigos (Vaqueiro Malvado – Batuque). [S.l.: s.n], 2022. 1 vídeo (4:56 min). Publicado no Canal Sanfona & Chula. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nQ62Lh6Z62s>. Acesso em: 27 jul. 2022.

OLIVEIRA, Fabiana. O vaqueiro que brilha. *In*: MAGALHÃES, Elton (org.). **Causos e Lendas do Paraguçu**. Salvador: Vento Leste, 2020. p. 51-59.

OLIVEIRA, Inácio Rodrigues de. **Gênero causo**: narratividade e tipologia. 2006. Tese - (Doutorado em Língua Portuguesa), Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/8/TDE-2006-04-10T06:18:01Z1836/Publico/TESE%20Inacio%20Rodrigues%20de%20Oliveira.pdf Acesso em 01- 04-2016. Acesso em: 25 mar. 2023.

MONTEIRO, Manoel. **Quer escrever um cordel? Aprenda a fazer fazendo**. Campina Grande: Gráfica Martins, 2002.

OLIVEIRA, Lorena Fonte; SILVA, Renata de Lima. Que samba é esse? Na batida do pandeiro e no pinicado da viola. **Revista Mosaico** – Escritos e Rabiscos do Núcleo de Pesquisa e Investigação Cênica Coletivo 22, n. 7, ano 7, 2021. Cadernos de textos da II Jornada de Estudo da Performance e de Artes da Cena do NuPPIC. Disponível em https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/lorena_7.pdf. Acesso em: 25 mar. 2023.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEIXOTO, LÍlian Marilac Cornélio de Freitas. **A fala do vaqueiro do sertão baiano**: análise semântico-lexical. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/10818/1/dissertacao%20Peixoto.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PELEGRINI, Sandra; FUNARI, Pedro Paulo. **O que é patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PELEGRINO FILHO, Antonio Roberto. O vaqueiro e o registro do ofício. *In*: BAHIA, Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Ofício de vaqueiro**. Coleção Cadernos do IPAC, v. 6. Salvador: SECULT, 2013, p. 45-46.

PEREIRA, André Mendes de Almeida. **AVE, VAQUEIRO: representação do vaqueiro na ficção de Guimarães Rosa**. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2018. Disponível em: <https://www.posgraduacao.unimontes.br/uploads/sites/12/2021/01/AVE-VAQUEIRO-representa%C3%A7%C3%B5es-do-vaqueiro-na-fic%C3%A7%C3%A3o-de-Guimar%C3%A3es-Rosa.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2023.

PEREIRA, Magno de Jesus. Aboio e Toada: De práticas musicais no cotidiano popular para propostas de aulas de música. **FEMBA - Fórum de Educação Musical da Bahia- Universidade Federal da Bahia**, Salvador, 2012. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/pibid2010musica/aboio-e-toada-magno>. Acesso em 26 mar. 2023.

PEREIRA, Renan Martins. **Rastros e memórias – etnografia dos vaqueiros do sertão (Floresta – PE)**. 2017. 276 f. Dissertação. (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/9044?show=full>. Acesso em: 26 jul. 2022.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história – imaginando o imaginário. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995. Disponível em: https://www.anpuh.org/revistabrasileira/view?ID_REVISTA_BRASILEIRA=14. Acesso em: 26 jul. 2022.

PRETI, Dino (org.). **O discurso oral culto**. 2 ed. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 1999.

PRIBERAM. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Priberam Informática, edição em português do Brasil para Kindle, jun. 2011. ISBN: 978-989-96820-2-3. Disponível em: <https://www.pdfdrive.com/dicion%C3%A1rio-priberam-da-l%C3%ADngua-portuguesa-e195277706.html>. Acesso em: 26. mar. 2023.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS; Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUEIROZ, Clécia Maria Aquino de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do Samba de Roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano**. 2019. Tese (Doutorado em Difusão do Conhecimento), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30468>. Acesso em: 26 mar. 2023.

QUEIROZ, Washington. Cotidiano e o ofício de vaqueiro. *In*: BAHIA, Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Ofício de vaqueiro**. Coleção Cadernos do IPAC, v. 6. Salvador: SECULT, 2013, p. 41-43.

QUEIROZ, Washington. Ofício de vaqueiro, patrimônio cultural da Bahia: breve histórico. *In*: FREIRE, Alberto (org.). **Culturas dos sertões**. Salvador: EDUFBA, 2014.

QUINTELA, Vilma. **O Cordel no Fogo Cruzado da Cultura**. 2005. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/10956>. Acesso em: 26 mar. 2023.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 120. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RIBEIRO NETO, Amador. Causticidade na vídeo poesia de Arnaldo Antunes. **2º Encontro de Ciência da Literatura**, Disponível em: cienciaalit.letras.ufrj.br. Acesso em: 26 mar. 2023. Porto Alegre, 2007.

SANTOS, Daiane Cunha dos. **Entre causas**: uma proposta de letramento no ensino fundamental. 2020. Dissertação – (Mestrado Profissional em Letras), Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34042>. Acesso em: 25 mar. 2023.

SANTOS, Nívea Alves dos. O Desenvolvimento da Pecuária no Sertão Baiano. *In*: BAHIA, Secretaria de Cultura. Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. **Ofício de vaqueiro**. Coleção Cadernos do IPAC, v. 6. Salvador: SECULT, 2013, p. 19-25.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. Cordel: oralidade e escrita em fluxo. **Jangada: crítica | literatura | artes**, [S. l.], v. 1, n. 20, p. 214–227, 2023. DOI: 10.35921/jangada.v1i20.470. Disponível em: <https://revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/470>. Acesso em: 24 abr. 2023.

SANTOS, Vanusa Mascarenhas. **Cultura popular e nacionalidade no Brasil**: tessitura, conflitos e cumplicidades. 2013. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26719/1/TESE%20VANUSA.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2023.

SAUTCHUK, João Miguel Manzolillo. **A poética do improviso**: prática e habilidade no repente nordestino. 2009. 214 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/5091>. Acesso em: 29 mar. 2023.

SILVANO e Zé Beté (Kelé). [S.l.: s.n], 2021. 1 vídeo (3:32 min). Publicado no Canal Sanfona & Chula. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bs8t2ot6t74>. Acesso em: 27 jul. 2022.

SILVANO (Menino Vaqueiro). [S.l.: s.n], 2021. 1 vídeo (5:13 min). Publicado no Canal Sanfona & Chula. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ge6_7gLJ_xQ. Acesso em: 27 jul. 2022.

SODRÉ, Ana Sandra Rodrigues. A Forja do Vaqueiro no Sertão de Itaberaba-BA. **Revista Historiador**, [S. l.], n. 10, 2020. Disponível em: <https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/190>. Acesso em: 12 jun. 2023.

SOUZA JÚNIOR, Tadeu Baliza de. **“Pedra que Brilha” em uma região sertaneja**: institucionalização, poder e sociedade (1850-1888). 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2015. Disponível em: <http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/447>. Acesso em: 05 abr. 2023.

SUR, Luciney Rosa. **De causo em causo, forma-se os leitores do campo**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade do Estado de Mato Grosso, Sinop, 2016. Disponível em: http://portal.unemat.br/media/files/luciney_rosa_sur-de_causo_em_causo_formam_se_os_leitores_do_campo.pdf. Acesso em: 25 mar. 2023.

TAVARES, Braúlio. **Poetas de repente: tecendo o repente**. TV Escola/ Fundação Joaquim Nabuco, Massangana Multimídia Produções, 2006. Disponível em: <http://tvescola.mec.gov.br/tve/video/poetas/poetas-do-repente-tecendo-o-repente>. Acesso em: 23 mar.2023.

TAVARES JÚNIOR, Luiz. Literatura de Cordel e Cangaço. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 11, n. 2, jul./dez. 1986. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19526>. Acesso em: 26 mar. 2023.

TEIXEIRA, Larissa Amaral. **Literatura de Cordel no Brasil: Os folhetos e a função circunstancial**. 2008. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo), Faculdade de Tecnologia e Ciências Sociais Aplicadas, Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2008. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/123456789/1840>. Acesso em: 26 mar. 2023.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**, 2003. Paris: UNESCO, 2003. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2021/12/05-convencao-para-a-salvaguarda-do-patrimonio-imaterial/>. Acesso em: 05 dez. 2021.

VIEIRA, Natã Silva. Cultura de vaqueiro: o sertão e a música dos vaqueiros nordestinos. **III ENECULT**, Salvador, 23 a 25 de maio, 2007. Disponível em: <http://cult.ufba.br/enecult2007/NataSilvaVieira.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2023.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXOS

1 POESIA: MONTE BOM JESUS – Laise Souza Almeida

Diz a história **p.106**

Que na capela Bom Jesus
Em Itaberaba
Sob um monte verdejante,
Protegida por pedras gigantes,
Um mirante que dá para ver toda a cidade.

Aconteceu um caso,
Desses que se conta aos quatro cantos,
Pois em uma sexta-feira da paixão à meia noite,
Surge um vaqueiro perseguindo uma rês.

Naquele breu,
Sem nenhuma visualização,
E com muita determinação,
Próximo de alcançar seu animal
Não percebe as barbas do perigo. **p.106**

E despenca na ribanceira **p.107**
Com seu lindo cavalo,
Feroz e valente,
Em busca de capturar aquela rês.

Conta a história,
Quem em todos os anos,
Uma romaria popular visita aquele local,
Para uma missa rezar,
Conduzindo a imagem de sua devoção...

O lugar é tão majestoso e tranquilo,
Que casamentos se realizaram ali,
E com a reforma da Capela,

A praça do poeta edificada,
O mastro que hasteia a bandeira do Brasil,
E um cruzeiro com os braços abertos
Para a cidade abençoar. **p. 107**

Daqui o silêncio tem melodia, **p. 108**
A vista é serena
Desperta sentimentos diversos,
Por quem aqui passou,
Se encantou e amou.

Pois Itaberaba é tão querida,
Hospitaleira e gentil,
Abraça a todos seus filhos,
E mesmo os que com o coração,
sentem-se acolhidos,
Por sua bondade varonil. p. 108

2 CORDÉIS

O VAQUEIRO QUE BRILHA / FABIANA DE OLIVEIRA

Vou lhes contar uma história
Não precisam se avexar
Sobre um bravo vaqueiro
Que vivia a trabalhar
Pelejando pelos pastos
Com seu cão a lhe guiar **(p.51)**

O seu estudo foi pouco **(p. 52)**
Nem fez o primeiro grau
O professor foi o campo
O colégio era o curral
De família bem humilde
Seu trabalho era braçal.

Casou-se ainda jovem
Da vida nada sabia
Porém soube trabalhar
Ambição ele não tinha
O seu pirão sobre a mesa
Era sempre o que comia.

Sua mulher muito linda
Tão formosa e educada
Tinha o nome de Jailza
Mas de Jai era chamada
Sua labuta era em casa
Nunca ficava parada.

É a rainha do vaqueiro
Igual a ela não tinha
Naquela pequena casa
Alegria sempre havia
A Jai amava cozinha
Arroz, feijão e farinha. **(p. 52)**

Um bom caipira de fato **(p. 53)**
O vaqueiro era brutão
Montava em burro brabo
Amava sua profissão
Cantando pelas malhadas
Laçando boi no mourão.

Levantava muito cedo
Ao cacarejo do galo
Com o bater da cancela
Partia rumo ao pasto
Precisando trabalhar

Era sempre atento ao gado.

Era uma sexta-feira
Numa manhã bem chuvosa
O vaqueiro preparado
Pra desleitar a manhosa
Vaca da cor amarela
É sempre muito gulosa.

Chegando perto à porteira
Deu um grito na boiada
De repente ele sentiu
Falta do boi da chapada
O reprodutor do gado
Não estava na malhada. (p. 53)

Preocupado ele ficou (p. 54)
"O que o patrão vai pensar?"
O melhor boi da fazenda
Ele o teria que achar
Para o fazendeiro então
Ele não desapontar:

Em disparada saiu
Montado em seu alazão
Galopando pelo campo
Cortando mato de mão
De Jai mal se despediu
Partiu com toda a emoção.

O vaqueiro destemido
Mal sabia o que ia ser
Uma peça do destino

Faria ele sofrer
Nas suas expectativas
Não esperava morrer.

Rodando pelo terreno
O sol já a esquentar
Cansado embora avexado
Começando a suar
O boi fujão do patrão
Ele teria que achar **(p. 54)**

Avistou bem longe a imagem **(p. 55)**
Do denominado boi
Sem analisar duas vezes
Pra lá então ele foi
Galopando em seu cavalo
Foi gritando: aqui me voy!

Ele com todo cuidado
Quando foi entrar no mato
Pois o boi era ligeiro.
Parecido um veloz gato
Pra pegar ele tem que
Ser mesmo bruto de fato.

Logo no centro do mato
Percebeu o rastro dele
Então seguindo adiante
Olhou a sombra era ele
Deu quatro altíssimos gritos
E botou o cavalo nele. **(p. 55)**

Correu com ele no chão **(p. 56)**
E por cima da chapada

Sairam numa disparada
A procura da baixada
Deixando pedra, espinho
E catingueira arrancada.

Foi pegar ele já perto
De um grande lajedão
O boizão não aguentou
Tava fraco e suadão
Ficou o cheiro do mato
Das perneiras e gibão.

O homem tinha confiança
De que o boi estava pego
Porém uma realidade
Veio acabar com o seu ego
O animal tinha outros planos
E isso o deixou bem cego.

O boi então rugiu alto
E em disparada saiu
Dando um susto no cavalo
Que ligeiro sacudiu
Empinando muito alto
Sobre o lajedo caiu **(p. 56)**

Com sua tenebrosa queda **(p. 57)**
O homem também caiu
Sobre o grande lajedão
Uma forte dor sentiu
A cabeça então sangrou
E seu crânio se partiu.

Viu então que escapava

Pelos seus suados dedos
Seu futuro, sua vida
Levando embora seus medos,
Chamegos, arreios, tempo ·
Dando adeus a seus apegos.

A morte foi inevitável
O vaqueiro e seu cavalo
Não puderam resistir.
Da morte foram escravos
Partindo desse mundão
Deixando seus velhos rastros.

Ambos sangraram muitíssimo
Não havia o que fazer
Infelizmente se foram
Não deu para socorrer
Mas as coisas são assim
Quando tem que acontecer **(p. 57)**

O boi saiu mundo afora **(p. 58)**
Sem haver eira nem beira.
Do vaqueiro só lembranças
Nesse sertão sem porteira
Deixando muitas saudades
Se foi tal como poeira.

Jai em casa trabalhando
Sem saber do acontecido
Uma dor sentiu no peito
Era o coitado marido
O respeitado vaqueiro
Que havia falecido.

Quando soube da notícia
Gritou e deu-se a chorar
Sem compreender o motivo
Não dava pra segurar
Queria saber a razão
Nunca mais iria amar.

Quando a morte mata um
Dá as costas, vai embora
Vai soltando gargalhada
Por esse mundão afora
E rápida e dolorosa
Vem sem dizer sua hora. **(p. 58)**

Levou o grande vaqueiro **(p. 59)**
Entretanto ainda é lembrado
Pelos seus mais coligados
Continuamente falado
Por todos da região
É amado e recordado.

Enquanto uns fazem guerra
Trazendo fome e tristeza,
Sua luta era com a terra
Pra não faltar pão na mesa
Com as suas mãos calejadas
Saudades deixou, certeza!

No céu hoje ele está
Junto com o seu cavalo
Eram sim inseparáveis
O peão foi ao seu lado
Suas estrelas brilham forte
Nesse céu iluminado.

Se foi o vaqueiro forte
Morreu sem deixar tostão
Nunca mais ele aboiou
Mas seu nome lembrarão
Suas vestes bem guardadas
Servem de consagração. (p. 59)

A LENDA DO VAQUEIRO / LETÍCIA MACEDO

Vou lhe contar uma história (p. 60)
Que aconteceu no sertão
E que ficou na memória
De todos os cidadãos
Foi uma grande trajetória
Preste muita atenção!

É a lenda de um vaqueiro (p. 61)
Que morava no sertão
Era pobre, sem dinheiro,
Sempre lhe faltava pão
Trabalhava noite e dia
Pra ganhar pouco tostão.

Sua vida era corrida
Tinha trabalho demais
Ele às vezes nem comia
Pra ganhar um pouco mais
Chegava muito cansado
Mas não falhava jamais.

Mesmo ele sendo pobre
Era muito caprichoso
Não esperava dos outros

Pois era muito orgulhoso
Apesar de ter bem pouco
Ele era generoso.

Gostava da profissão,
E daquilo que fazia
Mesmo não ganhando muito
O pouco satisfazia
Falava como caipira
O português mal dizia. **(p. 61)**

Trabalhava numa fazenda **(p. 62)**
Cujo nome é São Simão
Onde tinha um boi valente
E que era muito fujão
Surgiu grande e corriqueiro
Numa sexta da paixão.

Ele era responsável.
Por todo tipo de gado
Zelava pela fazenda
Com disciplina e cuidado
E de tanto trabalhar
Ele era "mal zelado".

Sempre tendo que ordenhar
As vacas para o patrão
Juntava uma por uma
Com muita dedicação
E ao final de cada dia
Lhe restava a gratidão.

Foi em plena madrugada
Que o vaqueiro percebeu

Que um boi saiu na noitada
E logo se escafedeu
Ele ficou preocupado
Quando viu o que aconteceu (p. 62)

Trajando roupas de couro (p. 63)
Com seu chicote na mão
Com o cavalgar perfeito
Ao lado do fiel cão
Saiu bem esperançoso
Procurando o boi fujão.

E com seu cavalo branco
Preparou-se pra sair
Foi depressa, galopando
Sem saber pra onde ir.
Procurando o boi fugido,
Teve que ao Monte subir.

Além do seu bom cavalo
O cão também ajudava
Com vantagem, o seu farejo
Pelos matos procurava
Percorria canto a canto
E uma pista o aguardava.

Em meio à encruzilhada
Haviam velas acesas
Lembrando o dia Santo
Daí veio a certeza
De que ele iria encontrar
O boi com sua esperteza. (p. 63)

Subindo até o Monte (p. 64)

Presenciou a capela
Chamada de Bom Jesus
Que era de fato bela
Era muito rica em fé
E na aparência singela.

Seu cão então encontrou
O cheiro que procurava:
O boi atrás da capela
Isso ele não esperava
Recuou raivosamente
E o vaqueiro avançava.

O boi saiu disparando
No seu encalço, o vaqueiro.
Dirigiu-se para a pedra
Perto do despenhadeiro
Ela era escorregadia
Com um chão bem traiçoeiro.

Ouviu-se um grito penoso
A queda foi inevitável
No chão, o corpo sangrento
E uma cena lamentável
Cairam todos de vez
De uma forma inexplicável. (p. 64)

Não só caiu o vaqueiro (p. 65)
Como também seu cavalo
Além do cachorro amigo
E o boi foi no embalo
A queda foi tão imensa
Que gerou um grande abalo.

No vento da madrugada,
Nos primeiros raios de luz
Foi levado o vaqueiro
Aos braços do Bom Jesus
Até hoje cantam as almas
Nas trilhas que o conduz.

O lugar ficou famoso
Como " Pedra do Vaqueiro"
Visitada e admirada
Por gente do mundo inteiro
Acredite nesse caso
Pois é caso verdadeiro. (p. 65)

1 LENDA: LENDA DO VAQUEIRO - escrita

(p. 20) Diz a lenda que, em uma sexta-feira da Paixão nas altas horas da madrugada as almas cantavam em cada encruzilhada. Um vaqueiro, preocupado com a falta de um boi no curral, demonstrava grande aflição. Teria que ordenhar as vacas sob as ordens de seu patrão e a falta do reprodutor no local dificultaria a ordenha, pois, a companhia do reprodutor estimularia uma maior produção de leite. Montou em seu cavalo branco, trajando roupas de couro tendo o chicote na mão direita e as rédeas presas na esquerda, corpo ereto, cavalgar perfeito, acompanhado de seu cão de raça, partiu esperançoso à procura da rês.

Na encruzilhada, velas acesas fizeram-no lembrar-se do dia santo, contudo achou mais importante não aborrecer o seu patrão, opondo-se deste modo às crenças populares. Galopando, ouvia ainda o cantar das almas. Continuou em sua busca, aboiando, guiado pelo faro do cão.

Ao aproximar-se da ladeira que levava à capelinha do Bom Jesus, o cachorro de orelhas erguidas e olhos brilhantes revelou a presença do que (p. 21) procurava. A madrugada vagava em notas de pequena claridade quando no topo do monte, por detrás da Capela, mugiu o animal indomável. Aproximou-se cautelosamente empunhando o laço feito de corda grossa, cantando a mais bela canção para domar o animal furioso. O touro recuou raivosamente, o cavalo relinchou ouvindo-se ao longe o canto dos galos.

Então, o boi saiu em disparada, tendo no seu encalço o vaqueiro dirigindo-se para o despenhadeiro, uma pedra escorregadia; o vaqueiro percebendo tarde demais, que a morte o esperava atraindo-o para o precipício.

Ouviu-se um grito penoso... A queda foi inevitável! No chão o corpo sangrento e em cima o badalar do sino dos anjos. E foi o vaqueiro... Levado pelo vento da madrugada nos primeiros raios de luz. E até hoje as almas cantam em cada encruzilhada para a alma do pobre homem... Que penou durante anos... E assim a pedra, passou a chamar-se Pedra do Vaqueiro, ainda admirada e visitada pelos supersticiosos no dia Santo da Paixão e pelos vaqueiros no domingo que antecede a festa da Padroeira Nossa Senhora do Rosário.

TRANSCRIÇÃO DO DOCUMENTÁRIO

1 CAUSO/ LENDA DO VAQUEIRO – ORAL

CAUSO / LENDA DO VAQUEIRO HAMILTON MASCARENHAS (HISTORIADOR); JURACY QUEIROZ (HISTORIADOR) E JOÃOZINHO (VAQUEIRO).

Uma história bonita [é a história] é a lenda do vaqueiro. Existe uma lenda sobre o vaqueiro. Eles vinham com um rebanho de gado, e uma rês se desprende e subiu [a, a] ao monte bom Jesus da Lapa. Era muito matagal fechado. E o vaqueiro, na ânsia de alcançar o animal, evidente que não se lembrou [pausa] daquele precipício que ali estava à frente dele. E o vaqueiro não pôde controlar o cavalo, desceu boi, vaqueiro, lá se acabaram embaixo. Consequentemente o vaqueiro também caiu nesse [nesse precipício] precipício, morreu boi, vaqueiro, cavalo e tudo. E esse precipício é uma grande pedra que tem hoje o nome pedra do vaqueiro. Daí por diante, no dia 5 de outubro, de 1942, surgiu a missa do vaqueiro, que morreu e sendo oito dias antes da festa de Nossa Senhora do Rosário, então ela continuou sendo uma abertura da festa da nossa senhora do rosário. Todo ano nós faremos essa festa. A missa do vaqueiro, que lá se acabou, mas como sempre, nós zelamos por esse dia, né. Segundo a lenda, todas as noites, às sextas-feiras da paixão, era de costume ouvir à noite, principalmente à meia noite, aboios de vaqueiros, segundo os mais velhos, que era justamente, segundo eles, era [pausa para organização da fala] pelo conhecimento, pela [...] O espírito do vaqueiro que muitas vezes estava ali [...].

ABOIOS
JOÃO PEREIRA DOS SANTOS “SENHOR” – VAQUEIRO

Ohhhhhohhhhhiaaaa
 A filha do fazendeiro
 Combinou com a empregada
 Que amanhã acorda cedo
 Para escorrer a qualhada
 E o aboio desse vaqueiro
 Me deixou emocionado
 Vida de gado
 Oh, gado!
 Rereaaaáaaaa

JARDEL E JARDAN – DUPLA MIRIM DE ABOIADORES

Seu trabalho já começa
 No meio da madrugada
 Vai até amanhecer
 Quase sem fazer parada
 O que faria o fazendeiro
 Se não tivesse o vaqueiro
 Para cuidar da boiada
 Rooohiiiiioohiiiiiiii.

CANTO DE MÚSICA CAIPIRA COM VIOLA – CONJUNTO DE VAQUEIROS

Vamos acordar
Levantar do acampamento
Que o galo já cantou
Quando o galo canta
Vaqueiro se alevanta
Chamando o gado
Riiiiiiiiohhhhhh gaaadooo (verso de improvisado)

Éehhh, quando o galo canta
 Vaqueiro se alevanta
 Chamando o gado, roohooiiiiii
 É quando ele arreava o bezerro
 Escuta a vaca gemendo
 Uma morena do lado
 E vindo o leite bebendo
 Gado, heheooooohhhaaahh.

GENARINHO ABOIADOR (ABOIO – CARREIRA DE UMA VACA)

Quando os vaqueiros se engana
 Na mata ou na capoeira
 Já deixei muito enganchado
 Em jurema e quixabeira
 Emburana e catingueira
 Esta é a melhor rama
 Pra tirarem a minha fama
 Tem que ser bom na madeira

No mato eu sou corredeira
 Mas no cercado eu sou mansa
 Dentro do mato fechado
 A ninguém dou confiança
 No rali da esperança
 Correram comigo um dia
 Pegaram outra novilha
 E eu fiquei com lembrança

Dos currais quero distância
 Vaqueiro que me detesta
 Veio de matas e colinas
 É roupa que me veste

Vaqueiro tem que ser mestre
 Cavalos cheios de mandinga
 Pra me pegar nas caatingas
 Dos carraçais do Nordeste

**GENARINHO ABOIADOR (CONTINUAÇÃO) (ABOIO – CARREIRA DE UMA
 VACA)**

O vaqueiro que é bom não ginga
 Quando o gado é corredor
 Liberado em cacimbinha
 Ao lado de seu Demor
 Miguel Simão me falou
 Sou poeta e corro gado
 Basta ferro preparado
 Nos cascais dominador

Sou cigana de valor
 Me despeço dos vaqueiros
 Se eu não puder correr mais
 Me deixe nos tabuleiros
 Pra eu viver sem desespero
 Onde ninguém me maltrata
 Os meus troféus são as matas
 Do meu Nordeste brasileiro

Eh, vida de gado, ohhhhêeeeeiiii
 Ohohoheêêiiiiiohohohoh
 Saudade!

GENARINHO ABOIADOR

Fui visitar meu sertão
 Que eu nasci e me criei

Achei muito diferente
Parei um pouco e pensei
Em vez de cantar alegre
Senti saudade e chorei

Ceguei lá não encontrei
Nada que eu tinha deixado
Botei a culpa no tempo
Por ter sido encarregado
Em destruir as origens
Do sertão que eu fui criado

Fiquei impressionado
Com tanta transformação
Em uma mesa moderna
Tinha uma televisão
Num lugar de um oratório
Que mãe fazia oração

Não vi mais o lampião
Que pai à noite acendia
A lata de querosene
Também estava vazia
Trocaram na geladeira
Porque não tinha energia

O pote de água fria
Trocaram na geladeira
Mas falta aquele gostinho
De água fina da goteira
Gelada em pote de barro
Feita das mãos da louceira.

GENARINHO ABOIADOR (CONTINUAÇÃO DO ABOIO)

Não achei mais a chaleira
Que mãe fazia o café
E nem o chifre do boio
Que pai botava o rapé
Coisas que os jovens de hoje
Vendo não sabe o que é

Não se vê mais o trompete
Dos burros nos tabuleiros
Nem o estalo do reio
Pro boi andar ligeiro
Resta somente a saudade
No coração do tropeiro

Não vejo mais um vaqueiro
Aboiar no pé da serra
Correndo atrás de um boiado
Pra ver se amarra e ferra
E as passadas do cavalo
Prendendo o corpo da terra

Menino da minha terra
Não quer brinquedo de osso
Pião nem bola de meia
Baliadeira no pescoço
Essas coisas a gente têm
Sem gastar nada do bolso

ABOIO CANTADO PELO VAQUEIRO ALÍPIO FRANCISCO DOS SANTOS

Vou me embora
Vou me embora

Pra campina de Belém
 Quem não me conhece chora
 Quem dirás quem me quer bem
 Saudade da minha terra
 E hoje vou lá também
 Vida de gado
 Ohhhohhhohhh
 Ohhhoioohhhh
 Vou me embora... Oooohhhh
 Meus quinze anos
 Ah meu tempo de eu muleque.

CHULA – SILVANO (MENINO VAQUEIRO)

Numa fazenda bonita
 Um certo dia chegou
 Um menino muito simples
 Que quando se apresentou
 Quis trabalhar de vaqueiro
 e o fazendeiro aceitou

Serviço de seis vaqueiros
 Só o menino fazia
 Não merendava e almoço
 Só depois do meio dia
 De madrugada já tava
 Cuidando da vacaria

O menino nunca quis
 Com ninguém fazer conchavo
 Montava em cavalo arisco
 Campeava touro bravo
 E o fazendeiro o tratava
 Como se fosse um escravo

Uma tarde o fazendeiro
No mato falou: agora!
Vá laçar aquele touro
Ele o laçou sem demora
Mas como não tinha força
Deixou o touro ir embora

O fazendeiro zangou-se
Com o menino vaqueiro
O arrastou pelo chão
E bateu com tanto exagero
Depois o jogou sem vida
Em cima dum formigueiro

Já estava escurecendo
O fazendeiro voltou
Não quis jantar foi dormir
E nem se preocupou
Mas quando foi meia noite
Teve um sonho e se assombrou

Correu pro mato chorando
E encontrou no local
O formigueiro enfeitado
Com flores do matagal
Algumas velas acesas
Do menino nem sinal

Quando o fazendeiro viu,
Do meio dos matagais
Vinha um menino montado
Em um cavalo sagaz
Quando parou foi dizendo

Já cheguei não chore mais

Vim só lhe pedir que esqueça

Tudo que me fez sofrer

Quando precisar de ajuda

Se algum mal acontecer

Chame o menino vaqueiro

Que eu venho lhe socorrer

Disse isso e foi embora

E hoje todo fazendeiro

Quando some gado ou burro,

Bode cavalo ou carneiro

Basta fazer uma promessa

Com o menino vaqueiro.

Tudo aparece depressa

Basta fazer uma promessa

Com o menino vaqueiro.

SILVANO E ZÉ BETÉ (KELÉ)

Na corda desta viola eu tenho fé

Muito mais quando eu canto mais Zé Beté

Vou falar de uma pessoa

Vem ver quem é

Amava muito seus filhos e sua mulher

Eu falo com alegria

É um pedido diria

Pra falar de seu Kelé

Ele era companheiro da madrugada

Por essa Bahia inteira tangeu boiada

Cantava e fazia graça, companheirada

Em casa nunca deixou que faltasse nada.

O povo ficava olhando

E seu Kelé aboiando

Nas festas de vaquejada

Fazia bastante amigos por onde andava

Em casa era aquela festa quando chegava

Seu Kelé teve dez filhos que tanto amava

Dos dez tinha três que não enxergava

Ele se esforçou bastante

E em uma escola importante

Os três ali estudava

Matar saudade

Faz da gente o que bem quer

Quando o assunto é mulher

Quando ela vai embora

Quando tem saudade

Muitas vezes chora

Quando tem saudade

Muitas vezes chora

VAQUEIRO MALVADO – SILVANO

Eh, que vaqueiro malvado! 24x

Que vaqueiro foi aquele

Que passou no meu cerrado

Tocou fogo no madeiro

Queimou o capim do gado,

Mas o dono não era eu

Tava no pasto alugado

Eh, que vaqueiro malvado! 24x

Que vaqueiro foi aquele
Que passou no meu cerrado
Tocou fogo no madeiro
Queimou o capim do gado,
Mas o dono não era eu
Tava no pasto alugado

Eh, que vaqueiro malvado! 24x

Olha as águas da barragem
Eh vem, eh vem
Vai levando o meu amor
Eu vou também
Olha as águas da barragem 6x

Eh, que vaqueiro malvado! 24x

Que vaqueiro foi aquele
Que passou no meu cerrado
Tocou fogo no madeiro
Queimou o capim do gado,
Mas o dono não era eu
Tava no pasto do meu gado

Eh, que vaqueiro malvado! 24x