



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Adenilson Moura Vasconcelos

CATIRA- VOZ POPULAR E PERFORMANCE

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília-DF 2016

**Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Mestrado em Literatura**

Adenilson Moura Vasconcelos

CATIRA- VOZ POPULAR E PERFORMANCE

Dissertação de Mestrado em Literatura e Práticas sociais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Sylvia Helena Cyntrão

Brasília-DF 2016

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, aprovada em 08 de Dezembro de 2016 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes membros:

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Sylvia Helena Cyntrão (UnB-Póslit) Presidente

Miguel Jost Ramos (PUC-Rio) Membro externo

Robson Coelho Tinoco (UnB-Póslit)

Cláudia Falluh Balduino Ferreira (UnB-Póslit) Suplente

Brasília-DF 2016

*A missão de um cantador é andar pelas estradas
Levando a sua função nas rimas improvisadas*

Zé Ramalho

AGRADECIMENTOS

A Deus, Grande Arquiteto do Universo.

A minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Sylvia Helena Cyntrão, pela acolhida e pela atenção dispensada à elaboração desta dissertação.

A minha esposa Telma, pelo carinho, compreensão e apoio irrestritos.

As minhas filhas, fontes da minha inspiração.

Aos meus pais, minhas irmãs, meus irmãos (*in memoriam*), por terem me ensinado o verdadeiro sentido da palavra família.

Ao professor Sidnei Barbosa, um dos maiores exemplos de ser humano que já tive a honra de conhecer.

Ao meu amigo e parceiro de longa data Jucelino Sales pela ajuda, troca de informações e os muitos livros que me emprestou durante esta pesquisa.

As minhas grandes amigas Beatriz Schmidt e Sylvia Gouveia pela parceria, o apoio, e pela comum paixão pela música e pela poesia.

Aos colegas do grupo VivoVerso, com quem pude ter o prazer de participar de várias performances e vivenciar momentos incríveis.

Aos professores com quem cursei disciplinas que me ajudaram a nortear esta pesquisa: professora Claudia Falluh, professora Cíntia Schwantes, professor Anderson da Mata e o professor André Luís.

Ao Professor Mário Castro, profundo conhecedor do catira, pelas ricas contribuições com entrevista, letras, informações e contatos com outros catireiros; e a Souza Lima pelas imagens e a disposição.

Aos catireiros Badia Medeiros e Geraldo Alarcão por compartilharem a vasta experiência com o catira.

A Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal por ter me concedido o afastamento para estudo e poder me dedicar exclusivamente a esta pesquisa.

Aos muitos amigos que de alguma forma contribuíram para que esse trabalho acontecesse.

Resumo

Esta pesquisa tem por objetivo debater a permanência do **catira** na contemporaneidade, como gênero tradicional de expressão artística, em especial nas regiões do Distrito Federal e seu entorno. Manifestação cultural, presente no Brasil desde a colonização como um híbrido de influências, apresenta-se ainda hoje esteticamente representado pela confluência de letra, coreografia, ritmo e melodia, mediados pelo corpo. Tendo por base o aporte de pesquisadores da cultura popular, a exemplo de Paul Zumthor e do folclorista brasileiro Câmara Cascudo, bem como as reflexões de Nestor Garcia Canclini, propomos uma investigação que parte de letras selecionadas do catira, com atenção ao olhar do sujeito representado nas canções. Por meio dessa manifestação, zela pela preservação da tradição que tem unido a comunidade através dos tempos para externar uma visão de mundo, de cultura e de sociedade. Visa-se com esse estudo uma tradução acadêmica da importância da tradição oral mantida pelos catireiros como suporte desse bem cultural, mas não só, visto que a pesquisa aponta para a recente incorporação do registro fonográfico de cunho autoral. Esse registro de letra e melodia tem permitido a investigação do material por estudiosos de literatura que veem na voz assimilada do catireiro a afirmação do sujeito territorialmente situado e atento à manutenção da identidade atualizada de um legado ancestral.

Palavras-chave:

Catira; cantador; poesia oral; cultura popular; Distrito Federal e entorno.

Abstract

This research aims to discuss the permanence of *catira* in contemporaneity as traditional genre of artistic expression, especially in the regions of the Federal District and its surroundings. Cultural event, present in Brazil since colonization as a hybrid of influences, presenting aesthetically still today represented by confluence of lyrics, choreography, rhythm and melody, mediated by the body. Based on the contribution of researchers of popular culture, like Paul Zumthor and the Brazilian folklorist Cascudo, and Nestor Garcia Cancline, we propose an investigation that part of selected lyrics of *catira*, with attention to the look of the subject represented in the songs. Through this event, ensures the preservation of the tradition that has united the community through the ages to express a world view, culture and society. The aim with this study is an academic translation of the importance of oral tradition maintained by *catireiros* to support this cultural element, but not only, as the research points to the recent incorporation of the phonograph record of authorial stamp. This record of lyrics and melody has allowed the research material for literature researchers who see the assimilated voice of *catireiro* the statement of the subject territorially located and concerned with maintaining updated identity of an ancestral legacy.

Keywords:

Catira; singer; oral poetry; popular culture; Distrito Federal and surroundings.

ÍNDICE

INTRUDUÇÃO	p. 09
CAPÍTULO 1	p. 20
1.1 A origem do catira- voz, música e performance	p. 21
1.2 O sujeito cantador e suas comunidades	p. 26
1.3 O catira e outras danças populares (manifestações no Distrito Federal e entorno)	p. 32
CAPÍTULO 2	p. 48
2.1 O progresso na visão do catireiro	p. 49
2.2 O amor e o autoelogio nos catiras	p. 60
2.3 O gracejo como fator social	p. 65
CAPÍTULO 3	p. 69
3.1 O catira e o contemporâneo	p. 70
3.2 Memória e identidade dos catireiros	p. 75
Considerações finais	p. 81
Referências bibliográficas	p. 84
Referências da internet	p. 87
Referências discográficas	p. 88
Anexo I	
Entrevista com catireiros	p. 89
Anexo II	
Letras citadas	p. 97

INTRODUÇÃO

Embora nunca tenha participado diretamente das performances do catira, exceto como ouvinte, sempre achei contagiante a alegria das pessoas envolvidas nas apresentações, os ponteados na viola caipira, a voz dos cantadores e a energia dos que dançam batendo palmas e batendo os pés. A coreografia acompanhada de música caipira me despertou a atenção para investigar essa manifestação cultural e as razões das apresentações serem sempre feitas por pessoas que se vestem da mesma forma e empreendem sempre a mesma dinâmica das danças.

No campo das pesquisas histórico-sociais há muitos autores que falam da existência do catira, ou cateretê, como é conhecido em São Paulo e outras regiões, porém, dentro do campo da literatura, as abordagens são escassas. Um dos poucos literatos a fazer menção ao catira é o poeta Mário de Andrade, que no ensaio sobre a música brasileira faz uma pequena referência ao catira, entretanto, mais focada no aspecto da dança. Porém, o modernista já fazia um alerta em 1925 sobre a falta de atenção a estudos das manifestações que fazem parte do folclore musical, nas quais podemos incluir o catira:

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos de vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. (...) Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bebida, concordo. (ANDRADE, 1972, p. 70-71).

A possibilidade de fazer uma investigação sobre a performance do catira, e em especial no teor imagístico dos versos, foi a motivação para esta pesquisa. Percebi que os versos cantados por aqueles homens (em alguns casos por mulheres), quase na sua totalidade camponeses, poderiam conter elementos e informações relevantes para uma abordagem que partisse dos sentidos abertos pela voz que fala sobre si e é porta-voz de uma comunidade.

Vejamos como exemplo inicial e muito contemporâneo a canção “moda da inleição”, de composição atribuída pelo professor Alceu Maynard Araújo (1967) ao senhor Sebastião Barbosa, e que fora inspirada nas eleições de janeiro de um ano não informado.

Agora estô me lembrando
No dia da inleição
Dezenove de janero
Eu tenho recordação
Isto é coisa naturar
Tenho prestado atenção,
Os rico conhece os pobre
É só naquela ocasião

É no tempo da política
Quer ver a bajulação,
O rico fala com o pobre
Como seja um irmão
O pobre num vai pro grupo
E num cai nesse arrastão,
Eu sô pobre de verdade,
Mais num como tapiação.

Em versos como esses, em que não há registro de gravações comerciais, mas que os catireiros passam de uma geração para outra através da tradição oral, percebemos o uso de vários elementos linguísticos que norteiam a nossa análise, a começar pela construção estética fundamentada na língua falada, como “inleição”, “janero”, “naturar”, dentre outras expressões coloquiais comuns à fala do sujeito caipira, mas seguindo uma sincronia, de forma bem humorada, das expressões que demonstram a visão do mundo político-eleitoral por esse camponês, como forma de protesto contra uma situação que atravessa o tempo e que pode ser cantada nos dias atuais, que atualizam a argumentação: “os rico conhece os pobre naquela ocasião” e “tempo de política” relacionado a “bajulação”.

Esse será o caminho desta pesquisa, com o intuito de encontrar nos versos pistas que nos façam entender uma expressão cultural que sobrevive aos séculos.

A proposta desse trabalho é falar do catira tanto de uma forma panorâmica que o contextualize dentro das importantes manifestações artísticas brasileiras em geral, bem como nas abordagens mais específicas dos catiras produzidos e cantados na região do Distrito Federal e Entorno, para analisarmos também as manifestações nesta região, a partir do olhar das pessoas que fazem a performance acontecer no Planalto Central do Brasil.

O primeiro passo, antes mesmo de investigar a origem da performance, foi procurar conversar com os catireiros, em especial os mais velhos, para agregarmos à pesquisa sua experiência e histórias vividas, a serem compartilhadas com o público que não participa diretamente das apresentações.

A satisfação dos catireiros em poder falar da tradição e em participar, de alguma forma, deste trabalho, foi tão gratificante que me senti na obrigação ainda maior de me empenhar ao máximo para que os resultados finais possam contribuir para a permanência desse gênero.

Já nas primeiras entrevistas, podemos confirmar algo bastante pertinente: todos os catireiros entrevistados tiveram o primeiro contato com o catira através da transmissão oral, o que nos leva imediatamente à investigação da importância da oralidade dentro da literatura.

Para discutirmos essa temática, os ensinamentos do pesquisador e medievalista suíço Paul Zumthor a respeito da voz são de muita valia, assim como a investigação da importância da literatura oral no Brasil para estudar as manifestações populares de uma forma mais ampla.

Dois expressões que utilizamos com bastante frequência neste ensaio, por estarem relacionadas diretamente com o catira, são: tradição oral e performance. Para melhor demonstrar esses aspectos eis uma abordagem do contexto em que utilizaremos tais expressões no corpo da pesquisa.

Por tradição oral, entendemos o uso do fenômeno da voz humana como meio propagador das práticas culturais através dos tempos. Quando falamos de tradição oral estamos também nos referindo à transmissão oral, porém há uma diferença entre as duas expressões, uma vez que a tradição está, conforme Zumthor (1993), ligada diretamente ao fator tempo (duração), enquanto a transmissão oral se refere à performance, conforme veremos mais à frente.

Sem a tradição oral jamais tomaríamos conhecimento das produções poéticas das sociedades não letradas, ou mesmo do tudo aquilo que foi produzido ao longo dos séculos, mas não foi registrado pela escrita. Entretanto, esse não é o ponto mais importante do nossa pesquisa com a tradição oral. O que mais importa é saber o valor que a oralidade ainda tem hoje em dia dentro de muitas culturas, e como essa tradição ainda se mantém e é transmitida em manifestações poéticas.

Sem nos atentarmos à importância da tradição oral, dificilmente poderíamos falar do catira que teve nela seu suporte, mesmo antes do surgimento da sistematização dos estudos do “folclore” para tratar de estudos relacionados a essas produções, que, mesmo depois de registradas, continuam orais, uma vez que: “o registro escrito de narrativas ou poemas então de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com ela” (ZUMTHOR, 1997, p. 39).

Outro fator importante que discutiremos na pesquisa é a razão de considerarmos ou não o termo “folclore” ou apenas “poesia oral” para as letras do catira que analisaremos, uma vez que dois pesquisadores de grande relevância e autoridade sobre o tema têm pontos de vistas diferentes sobre o uso do termo folclore.

Enquanto o medievalista suíço Paul Zumthor olha com desconfiança para o uso da expressão, “(...) até o momento, o estudo em questão ainda não se libertou dos pressupostos implícitos nos termos *folclore* ou *cultura popular*: termos bastante vagos (...)” (1997, p.21), o folclorista brasileiro Câmara Cascudo acha fundamental classificar várias manifestações culturais populares como folclóricas, como é o caso do catira, que nos seus livros sobre o tema sempre aparecerá como folclore. Este estudioso faz questão de frisar que o que torna uma manifestação folclórica não é apenas o seu caráter popular, mas sim a indecisão cronológica: “um espaço que dificulte a fixação no tempo” (CASCUDO, 2006, p.22).

Pela ótica de Cascudo, definiríamos o catira somente como um elemento folclórico, porque como artefato folclórico ele se enquadra nos quatro elementos apontados por ele para dar legitimidade à expressão, como podemos relacionar a seguir: a **antiguidade**, conforme veremos no capítulo a 1, a manifestação ocorre desde o século XVI, portanto se encaixa neste fator; a **persistência**, a sobrevivência ao longo de séculos já justifica esse sintoma; o **anonimato**, as primeiras letras do catira e muitas das que se cantam em tempos atuais não têm a preocupação com a autoria; e, por fim, a **oralidade**, que sempre foi o meio de transmissão do fenômeno.

Por esta pequena lógica a nossa aporia já estaria solucionada, não fossem os catiras modernos — e aqui me refiro às letras — contarem, em muitas delas, com autoria reconhecida e algum apelo midiático para a divulgação das canções. Por essa ótica poderia parecer coerente dividirmos o catira em duas categorias: o antigo, de cunho folclórico, e o atual, como canção popular.

Para esta pesquisa, uma divisão rígida de conceitos não faria sentido, uma vez que a nossa proposta, através de uma análise textual, é justificar a importância de estudarmos na expressão artística, em especial as letras.

Podemos mencionar que buscamos o “literário” nas canções e sabemos que esse conceito é bem abrangente e que, de certa forma, o catira já faz parte de algum tipo de “literatura”, como, por exemplo, da própria literatura oral que Cascudo define como

Todos os autos populares, danças dramáticas, as jornadas dos pastoris, as louvações das lapinhas, Cheganças, Bumba-meu-Boi, Fandango, congos, o mundo sonoro e policolor dos reisados, aglutinado saldos de outras representações apagadas na memória coletiva, resistindo numa figura, num verso, num desenho coreográfico, são os elementos vivos da Literatura Oral. (*op. cit.* p. 22)

Há um consenso de que esses elementos listados por Cascudo não fazem parte da literatura canônica.

Para Cascudo “cada uma anedota ou estória, cantiga de roda infantil ou adivinha, é constituída pelos elementos justapostos, encadeados, formando o enredo, o assunto, o conteúdo” (*idem*, p. 33). Percebemos também todos esses elementos na composição do catira, o que aponta o seu valor poético, social e literário, em seu amplo entendimento.

O pesquisador da voz Paul Zumthor classifica essas criações como poesia oral. Para Zumthor (1997) no final do século XX, quando escreveu a sua *Introdução à poesia oral*, a palavra “folclore” ganhou várias dimensões interpretativas e seu conceito ficou vago, perdendo, junto aos etnólogos, qualquer valor científico. Zumthor prossegue dizendo que

Essas caracterizações sumárias, tentativas de classificação desprovidas de valor interpretativo, pressupõem haver no etnólogo, no folclorista ou no historiador da literatura, a convicção de que a poesia oral, para eles, é uma *outra coisa*, enquanto que a escrita lhes é *própria*: outra no tempo ou no espaço, para o etnólogo; outra, qualitativamente, para o sociólogo do folclore urbano. O traço comum que, em certa medida e em certos casos, justifica que se juntem os qualificativos de oral e popular, permanece, em contrapartida, curiosamente oculto. De fato, o conjunto de discursos mais ou menos ficcionais destinados ao consumo público (isto é, “literários” no sentido amplo e sociológico) pode se caracterizar de acordo com a distância que separa o produtor de texto do seu consumidor. (1997, p. 26, grifos do autor).

Zumthor faz essas observações, preocupado com o fato de muitas práticas culturais passarem a ser preteridas, justamente por já estarem relacionadas ao folclore e não merecerem um maior aprofundamento de abordagem dentro dos demais vieses literários, como se o folclore fosse uma subdivisão à parte da literatura, por constarem ali as práticas que estão no rol da oralidade. Isto, segundo o autor, faz que a oralidade seja julgada de forma negativa, ao realçar os traços que a diferem da escrita.

Evidentemente, e ainda que alguns setores letrados possam contestar, “oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna” (*op. cit.* p.27).

Ainda sobre a relação folclore-oralidade, devemos considerar as observações do professor e antropólogo inglês Jack Goody, que vão ao encontro do pensamento de Zumthor. Para o professor britânico:

O termo “folclore” geralmente se refere a algumas das atividades faladas (ou não escritas) de culturas complexas e letradas em que só uma minoria sabe ler e escrever e que o resto da população é analfabeta. (GOODY, 2012, p. 45, grifos do autor).

Por essa desconfiança que existe sobre as manifestações orais relegadas ao folclore, Zumthor prefere estudá-las no âmbito da poesia oral, uma vez que a poeticidade da voz do intérprete é um elemento fundamental, além do fato do medievalista explicar que poesia oral não é necessariamente um sinônimo de “literatura oral”.

No meio de um conjunto tão vasto quanto pouco consistente, a “poesia oral” (...) se distingue pela intensidade dos seus caracteres, sendo formalizada mais rigorosamente e provida de indícios de estruturação mais evidentes. Sabemos que toda cultura possui seu próprio sistema passional, cujas configurações de base percebemos graças a marcas semânticas mais ou menos dispersas, porém específicas, em cada um dos textos que ela produz. **O texto poético oral parece ser aquele em que essas marcas são mais densas.** Vem daí a impressão que a poesia oral às vezes provoca: a de, mais intimamente que o conto, aderir ao que a existência coletiva comporta de mais repetitivo a nível profundo. (ZUMHOR, 1997, p.48, grifo nosso).

Diante das ponderações de Cascudo e Zumthor, não nos soa sensato considerarmos a possibilidade de excluir o catira do campo folclórico e muito menos de não o considerarmos como poesia oral. Por estas razões, ao longo do corpo do nosso texto, frequentemente faremos ambas associações ao catira, e sempre que usarmos o termo “poesia” para se referir às letras, não as estaremos enquadrando nos conceitos convencionais de poesia mais aceitos dentro da literatura canônica. A referência será a poeticidade que comportam esses versos, uma vez que eles não podem ficar de fora das construções que fazem Zumthor chegar à conclusão de que “pode-se duvidar de que tenha existido algum dia uma cultura desprovida de poesia oral” (*idem*, p. 61). Sob esse aspecto, os cantadores de catiras, pela performance da voz, já são poetas, independente da questão autoral. Para Zumthor

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo,

operando sobre uma situação existencial que altera de algum modo e cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. (ZUMTHOR, 1993, p. 244)

Partindo desses ensinamentos, pode-se afirmar que todos os elementos presentes numa apresentação de catira são essenciais à performance, tais como a letra, a voz, os corpos, os movimentos, a música e os ouvintes. Nesse contexto o poema em si não poderia ser analisado apenas pelo seu teor linguístico, mas pela junção de todos os componentes que compõem a performance do catira e que sublinham o textual.

Assim, um fator de bastante relevância para este trabalho é a questão da performance, palavra que, aliás, faz parte do título desta pesquisa e que se apresenta amiúde no nosso texto para se referir às diversas manifestações à corporeidade do catira.

No dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, vamos encontrar como sinônimo de performance termos como “desempenho” e “atuação”, além de espetáculo onde o artista atua com liberdade e por conta própria. De uma maneira geral, talvez “desempenho” defina performance, mas não em sua total acepção, o que faz com que essa palavra de origem inglesa seja tão usada nas mais variadas situações e entre no nosso dicionário sem uma tradução específica. Porém, não é dessa performance que falaremos no nosso texto. Os vários conceitos de performance nos quais incluímos as apresentações do catira vêm dos estudos de Paul Zumthor, e é relevante uma prévia abordagem já aqui.

Para o estudioso, a performance está ligada diretamente ao ato de interpretação e recepção do texto poético e designa um ato de comunicação como tal, além de referir-se a um momento tomado como presente. “A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR 2007, p. 50). Quando um cantador usa sua voz para transmitir uma mensagem poética e o público cria imagens do que está sendo dito, já é uma forma do acontecimento da performance, uma vez que a performance poética só se faz presente a partir do ponto de vista da recepção, situação frequente nas apresentações do catira. O autor explica outras formas de performance através da oralidade

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, co-presença, esta gerando o prazer.

Esse ato único é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de *movência*. (Idem, p.65)

Performance é também, para o autor, “instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração de multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença” (ZUMTHOR, 1997, p.157). À medida que vamos utilizando o termo ao longo do texto, vamos discutindo outras, dentre as muitas definições de performance explanadas por Zumthor.

Sabemos que a letra da canção pode oferecer múltiplos caminhos para uma interpretação. Nesse ponto, temos a precaução de direcionar a nossa análise às imagens construídas no texto, para evitarmos distorções advindas da multissignificação semântica, lembrando sempre que as letras do catira foram feitas para serem cantadas, e que não contemplamos para cada canção a íntegra dos elementos extra-texto que caracteriza uma abordagem consoantemente metonímica.

Entendemos que “o texto literário como vasto sistemas de trocas sempre propiciará leituras diversificadas” (Cyntrão, 2004, p. 49) e a nossa leitura será pela busca das mensagens que vêm de uma sociedade, às vezes inconsciente da sua própria voz, mas através da voz de um cantador, que, por fazer parte daquele meio, ou por comungar daquela ideia, a representa.

Para falarmos das letras do catira, coletou-se versos de várias fontes, a começar por aqueles produzidos na região do Distrito Federal e que podem nos fornecer pistas para entendermos as percepções dos catireiros dessa região, bem como a obra da dupla caipira “Vieira e Veirinha” por algumas razões: primeiro porque eles são considerados “os maiores catireiros do Brasil¹” e, entre discos de 78 rpm, LPs e CDs, foram mais de 70 gravações em 40 anos de carreira. Na obra dessa dupla encontramos, multiplicada, a tradução dos anseios do caipira através das letras registradas fonograficamente. Vale ressaltar que mesmo essa dupla tendo gravado tantos discos o possível apelo comercial não interferiu nas características de temáticas que costumeiramente encontramos em todas as demais.

¹ De acordo com o site http://www.recantocaipira.com.br/duplas/vieira_veirinha/vieira_veirinha.html que faz a seguinte afirmação “Em 1963 lançaram o LP ‘A Volta de Vieira e Veirinha’. Daí para frente foram aproximadamente 35 discos gravados, com os mais variados ritmos, mas a característica que mais marcou a dupla foi a dança da catira que lhes rendeu o slogan de “Os Maiores Catireiros do Brasil”. Acessado em 10/05/2016

Outra razão para trabalharmos a obra de Vieira e Vierinha, dupla que só veio a se desfazer no ano de 1991 com a morte de Vierinha (Vieira morreria dez anos depois), é o fato de eles terem sido ótimos dançarinos do catira e terem, em apresentações públicas, principalmente em programas televisivos, ensinado o passo a passo da dança e assim terem ajudado a difundir a e valorizar a performance fora das comunidades rurais, conforme pode ser conferido em suas participações em programas de auditórios, nos vídeos disponibilizados na internet.²

No primeiro capítulo, investigaremos a origem do catira, tendo em vista que por se tratar de uma manifestação social e artística secular, é natural que alguns pesquisadores diverjam quanto ao seu surgimento.

Em um recorte territorial, a pesquisa discute as relações do catira com as celebrações religiosas da igreja católica, em especial na tradicional festa do Divino Espírito Santo no Distrito Federal, em maior reverberação na cidade de Planaltina DF e no entorno, mais especificamente na cidade de Formosa GO, e a influência, por meio da performance, no desenvolvimento dessa região, antes e depois da construção de Brasília. Uma vez que

Territorialidade e identidade são conceitos que, ligados aos símbolos, imagens e aspectos culturais, conectam-se com o sentido de pertencimento aos lugares. As heranças do passado e suas ressignificações no presente criam identidades incorporadas não somente por processos cotidianos, mas aos territórios, gerando laços de pertença e de valores pessoais e grupais. A ligação é possível dadas as relações de parentesco, amizade e irmandade entre os praticantes do catira (TEIXEIRA, 2012, p.34)

Para a performance cultural analisam-se letras de catiras apresentados por cantores populares nas edições do “Festival de Catira” na cidade de Planaltina DF, entre as décadas de setenta e oitenta do século XX, em que o próprio festival foi um movimento para dar voz às comunidades representadas pelos catireiros. Vê-se o reforço do contexto político do governo militar em letras como a ufanista “Planaltina, Brasília e Fazenda”, de autoria de Adercides Alves de Oliveira³

Salve o Brasil querido
E a Bandeira Nacional

² <https://www.youtube.com/watch?v=zMDciPEtTzE> acessado em 10/05/2016

³ Letra original pertencente aos arquivos do professor Mário Castro, gentilmente cedida para esta pesquisa.

O presidente Geisel
E seu governo genial
Também o Dr. Elmo Serejo
Que governa a capital.

Os adjetivos “querido” e “genial” para se referir ao então presidente Ernesto Geisel, evidencia um posicionamento corrente à época no interior do país. A classe artística dos grandes centros urbanos, em especial grandes compositores da Música Popular Brasileira como Caetano Veloso, Chico Buarque e Gilberto Gil, costumavam, em suas letras, protestar contra o governo, ao invés de apoiá-lo, e o que discutimos também no nosso trabalho são as razões pelas quais uma determinada vertente cultural promove em um torneio musical expressões impostas por um governo militar, como “salve o Brasil querido e a bandeira nacional”.

Além dos elementos temáticos observamos na pesquisa alguns tópicos específicos como a diferença entre dança e performance, de acordo com as ponderações de Zumthor, acerca de ritmo, movimento, música e coreografia.

O lugar do catireiro, o homem do campo, caipira, foi observado sob perspectiva da mensagem das letras coletadas e analisadas nesta pesquisa como a “voz” desse povo, que busca ser ouvida fora das suas comunidades, momento em que discutimos as novas mídias e a sua relação com uma expressão que sempre teve como meio de transmissão a oralidade.

Dentro do quesito “comunidade”, os estudos de Benedict Anderson (2008) sobre “Comunidades Imaginadas” propicia entender como podemos trabalhar o conceito de “comunidade” para os mais diferentes grupos de catira existentes no Brasil, mesmo não tendo eles uma relação de proximidade, mas estando unidos pela mesma tradição.

Uma comparação entre o catira e outras danças populares também foi abordada no primeiro capítulo, uma vez que muitos catireiros também performatizam outras danças, como a curraleira e a dança de São Gonçalo, que fazem parte do folclore brasileiro.

O segundo capítulo é dedicado exclusivamente à análise das letras do catira, e nesse sentido, sem desprezarmos os componentes que definem seu caráter oral, investigaremos a poeticidade dos versos nos mesmos parâmetros que analisamos as letras das canções da música popular brasileira, ou seja: teremos como fundamento linguagem e as imagens que se formam pela indução dos signos linguísticos. Para isso aplicamos os ensinamentos de Cyntrão (2004, p. 120) que nos diz que “quando se

propõe a análise literária do texto da canção o que se busca é desvendar a sua textualidade, os sentidos do discurso que se explicitam na sua espessura linguística e histórica”

Temos consciência de que a melodia das canções, como nos alerta a pesquisadora, agrega uma nova dimensão à palavra escrita, e, no caso do catira, além da melodia, temos os demais elementos que compõem a performance como gestos, expressões corporais e a dança. Escolhemos priorizar a análise com foco nos versos transcritos da oralidade, em função da área de conhecimento que pesquisamos e que prioriza a expressão textual pela palavra.

Começamos por versos compostos por cantadores locais que abordam fatores sociais e políticos relacionados à região do Distrito Federal, em especial as temáticas relacionadas à construção da nova capital nesta região do centro-oeste, nas quais podemos considerar também as expectativas e a inserção da figura do catireiro nesse processo.

Abordamos ainda os versos que falam de amor, temática recorrente no cancionário popular e muito comum nas manifestações artísticas de caráter oral, assim como a idealização da figura da mulher nessas composições. Esses versos, em muitos aspectos, também traduzem um pensamento e filosofia de vida das comunidades representadas.

Coletamos neste capítulo letras que, no quesito social, são a voz do sujeito representado pela figura do catireiro. Por meio da identificação da organização dos elementos linguísticos com ressonância na semântica procuraremos desvelar as imagens sócio-históricas que fazem parte do imaginário e das realidades desses poetas orais, além das letras que têm no humor o teor político e social.

Por fim, direcionamos o terceiro capítulo às apreciações das relações entre o catira e o contemporâneo, bem como à relação entre o catireiro tradicional e as novas mídias, o espaço no mercado fonográfico e a possível ruptura da tradição.

Tratamos ainda das questões que envolvem a dicotomia “oralidade x escrita” sob o ponto de vista da contemporaneidade.



Catira as filhas de Aparecida. Pintura da artista plástica Helena Vasconcelos)

CAPÍTULO 1

3.2 A origem do catira: voz, música e performance

O catira, que também é conhecido em algumas localidades no feminino, “a catira”, ou, ainda, como “cateretê”, é uma expressão artística, muito presente em várias regiões do Brasil, de forma mais intensa nas regiões de Goiás, Minas Gerais e São Paulo. Mais timidamente, ela também se apresenta no Distrito Federal, por herança goiana, como nas cidades de Planaltina, em especial durante as festas do Divino Espírito Santo, no mês de maio, e em outras cidades como Brazlândia, Ceilândia, Samambaia e Paranoá.

A origem do catira é, possivelmente, multicultural, pois contém elementos comuns à cultura africana, à indígena e à portuguesa, embora alguns pesquisadores, como Couto de Magalhães (1897), cheguem a afirmar que ela é de origem indígena, porém difundida pelos portugueses: “os jesuítas não coligiram a literatura dos aborígenes, mas serviram-se de sua música e de suas danças religiosas para atraí-los ao cristianismo” (p.27). Magalhães afirma ainda que o padre José de Anchieta usou do catira, entre outras danças, como elemento da sua catequese e, possivelmente, tenha até composto alguns versos para estabelecer laços com os indígenas, embora, muito provavelmente, esses versos nunca tenham sido escritos: “entre essas danças haviam duas, o cateretê e o cururu, que eram religiosas para os tupis e guaranis, e que todos os filhos do interior do Brasil conhecem” (idem). Tais versos do catira lhe auxiliaram certamente na tarefa catequética, tornando a poesia oral um forte instrumento de intercâmbio cultural já no Brasil Colônia do século XVI.

Segundo Magalhães, o padre Anchieta considerava o catira propício para os festejos religiosos por sua dança não conter expressões corporais que remetessem à sensualidade, algo repudiado na catequese do padre português, uma distorção que recebeu críticas do poeta Mario de Andrade:

Entre as nossas formas coreográficas, uma das mais espalhadas é o Cateretê ou a Catira, dança de nome tupi. Anchieta para catequizar os selvagens já se aproveitava dela, parece, deformando-lhe os textos no sentido da Religião Católica (ANDRADE, 1980, p.22).

Embora na atualidade essa expressão cultural ainda tenha vínculos com as manifestações religiosas da Igreja Católica, como as apresentações nas festas do Divino Espírito Santo, sua performance independe do catolicismo.

De acordo com Araújo (1967), uma das grandes contribuições para o catira encontra-se nas longas trajetórias dos tropeiros no transporte de gado e alimento entre os estados. Durante a pousada e momentos de descanso, eles dançavam batendo os pés e criando ritmos, o que, de certo modo, propiciou a divulgação e expansão territorial da performance do catira nos séculos XVIII e XIX.

Provavelmente o fato de, por muito tempo, o catira ter sido performatizado exclusivamente por homens tenha ligação com essa atividade dos tropeiros que era realizada majoritariamente por homens, tanto que os trajes tradicionais dos performers do catira lembram as vestes dos vaqueiros: normalmente camisa xadrez, calça comprida, lenço no pescoço e um chapéu de aba larga.

Embora hoje em dia seja performatizado por homens e mulheres, o traje, na maioria das vezes, é o mesmo para ambos, o que evidencia a mesma supremacia masculina, comum em Portugal à época da colonização. Para a mulher ter acesso a uma dança feita para homens, elas teriam que se travestir de homem. Em algumas localidades é possível encontrar, nos dias atuais, mulheres participando do catira trajando saias ao invés de calças, porém ainda é raro para a cultura dos catireiros mais antigos aceitar essa mudança.

O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa define a expressão cultural do catira como: “dança rural muito difundida pelo território brasileiro, em que os participantes formam duas filas, uma de homens e outra de mulheres e, ao som de música, sapateiam e batem palmas” (HOUAISS. 2009. p.34). Segundo o dicionário, a origem pode ser africana ou portuguesa, e ressalta o uso da viola caipira, elemento essencial da performance.

Por ser muito apreciada em Portugal nos tempos coloniais, a viola caipira pode ser um indicativo da relação do instrumento com a origem portuguesa do catira, uma vez que de forma tradicional a parte instrumental da performance consta de duas violas caipiras e os cantores são os instrumentistas também, acompanhados pelos batimentos dos pés e das mãos.

Os violeiros do catira sublinham a importância desse instrumento musical, como está explícito nos versos compostos por Lourival dos Santos e Paraíso⁴:

⁴ Essa canção foi regravada por vários cantores, dentre eles a dupla caipira João Mulato e Douradinho, cuja letra encontra-se disponível em <https://www.vagalume.com.br/joao-mulato-e-douradinho/violeiro-sem-viola.html> acessado em 15/12/2015.

Violeiro sem viola é caneta sem a tinta
É o soldado na luta desarmado sem o trinta
É uma zebra sem a risca é a onça sem pinta
É o seringueiro na mata sem levar o facão na cinta

Segundo Araújo (1967), a viola caipira é por excelência um instrumento musical do meio rural, sendo muito disseminada em nosso país, e encontrada nos mais longínquos rincões do sertão brasileiro⁵. Ainda de acordo com Araújo, não há dúvida de que a viola caipira tenha sido trazida ao Brasil pelos portugueses e que estes, quando aqui chegaram, para a tarefa de povoar e colonizar as terras descobertas por Cabral, trouxeram alguns componentes para promoverem os momentos de lazer.

As danças e os cantos dos camponeses, a viola, a rabeca, o adufe, o triângulo, o tarol no culto a São Gonçalo, as Folias de Reis e do Divino Espírito Santo seriam os principais elementos, evidenciando assim uma performance de recreação que não servia apenas à catequese nos primórdios da colonização brasileira.

No culto a São Gonçalo estão incluídas muitas danças, dentre elas o cateretê, uma das denominações do catira e a forma como a performance é mais conhecida no estado de São Paulo; isso se deve ao fato do santo português ter sua imagem no Brasil relacionada à música. Araújo o define como: “santo dos que habitam nas roças, no meio rural, traz em suas mãos uma viola, quando alçado nos altares traz a santificação desse instrumento musical” (1967, p.28).

Dessa forma, São Gonçalo também é o santo dos catireiros, sendo curioso o fato de, segundo o autor, este santo não ter em Portugal sua imagem relacionada à música, nem possuir em suas mãos uma viola. Essa apropriação brasileira de uma figura sacra se mantém presente até os dias de hoje sem registros de documentos do colonizador que confirmam a São Gonçalo tal habilidade. Vejamos o exemplo dos versos populares, de autoria desconhecida, muito usados nos festejos do santo.

O glorioso São Gonçalo
Com a sua viola na mão
Esta dança aqui é séria
Não é xiba e nem função

Nessa canção, os cantadores apresentam imagem de santo tocador de viola e explicam que o caráter da dança é respeitosa, características presentes até os dias atuais

⁵ Artigo publicado na Revista Sertaneja, nas edições de julho de 1958 a maio de 1959.

nas performances que acontecem ainda por todo o país, tanto nas apresentações religiosas, quanto nas apresentações puramente festivas. Os catireiros, assim como os demais performantizadores das danças folclóricas, têm em São Gonçalo uma devoção, e devido a isso esperam sempre a benção do santo durante as apresentações.

O estudioso do folclore brasileiro Luís da Câmara Cascudo, em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, descreve alguns aspectos da performance do catira:

A dança tem alguns elementos fixos, apresentando variações na música e na coreografia. Duas filas, uma de homens e outra de mulheres, uma diante da outra, evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado. As figuras são diversas e há tradição de bons dançadores, especialmente nos tempos do sapateado indispensável. (CASCUDO. 2004, p.81)

Os elementos corporais são fundamentais para a caracterização da performance, porém, a poesia oral e musicalidade alicerçam a expressão artística a tal ponto que mesmo o público que não faz parte da coreografia acaba se contagiando com comunicação performática dos catireiros. Zumthor (2007 p. 204) explica esse fenômeno de recepção: “momento privilegiado em que um enunciado é realmente recebido”

Ainda sobre a performance do catira, Cascudo discorre a respeito dos elementos essenciais da dança, de forma que o espectador possa entender detalhadamente os aspectos corporais

Após a parte inicial, os dançadores, colocados frente a frente, sapateiam e palmeiam ao ritmo das violas. Em seguida, os cantadores cantam a segunda parte, até o final do tema. A dança termina com o *recortado*, uma coreografia em que dançadores, sempre sapateando, trocam de lugares. (CASCUDO, 2004, p.81, grifo do autor)

Apesar de a coreografia ser quase sempre fixa, havendo poucas variações de uma região para outra, sendo normalmente apresentada com dois violeiros e dez dançadores, é necessária uma mudança de movimentos na performance e a principal razão das mudanças desses movimentos, além do caráter estético, se deve ao esforço exigido dos catireiros para sapatear, bater palmas e movimentarem-se no ritmo determinado, uma vez que uma performance costuma demorar, devido ao fato das letras contarem uma história com início, meio e fim, e ainda ter o tempo destinado unicamente à expressão musical e corporal, tornando os movimentos um espetáculo de ritmo, dança e poesia.

Muitos compositores do catira costumam fazer referências à performance nos seus versos, como é o caso da letra de Chico Lobo, que além de descrever a forma como se dança, ainda informa o procedimento que deve ser adotado para quem deseja participar da performance:

Para se dançar o catira
Tem que se bater o pé
Vem depois um palmeado
Só não dança quem não quer
Ai, ai, só não dança quem não quer

Primeiro um sapateado
Depois um palmeado
Pro catira sair gostoso
Tem que ser bem animado
Ai, ai, tem que ser bem animado

Pra se dançar o catira
Tem que ter bons violeiros
Nós tocando de viola
Podem vir os catireiros
Ai, ai, podem vir os catireiros⁶

Nesses versos, além do caráter didático, percebemos também a intenção do compositor em demonstrar que a dança é de movimentos fáceis e contagiantes. O compositor remete às ações substantivadas “sapateado” e “palmeado” que indicam os movimentos e a dinâmica, e o adjetivo gostoso juntamente com a locução adjetiva “bem animado” como sentimentos que nos mostram que a dança é uma ferramenta para transmitir a alegria.

Segundo Zumthor, (2007, pg. 45) a maior parte das definições de performance “põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual”. Este estudioso afirma ainda que é por essa razão que existe uma convergência profunda entre performance e poesia, na medida em que ambas aspiram à qualidade do rito. No caso do catira, a poesia oral que chega aos ouvidos do espectador, somada aos gestos corporais dos catireiros, vai provocar nele a percepção sensorial corporal, fenômeno defendido pelo autor como fundamental para a concretização da performance.

⁶ Letra disponível em <http://letras.mus.br/chico-lobo/1123010/> acessado em 10/12/2015

1.2 O sujeito cantador e suas comunidades

Quando falamos das performances do catira, temos que lembrar que esse tipo de manifestação quase sempre se restringiu às comunidades rurais, e isso é motivo para investigarmos, em todos os seus aspectos, mas em especial na organização da linguagem, a mensagem que, através desses poemas, o catireiro tenta transmitir. A própria expressão “caipira”, que identifica quem comumente está ligado ao catira, é vista por alguns setores da sociedade com algum desprezo, conforme afirma a pesquisadora Lisete Resende

É uma palavra que sempre remeteu de imediato, “às pessoas que vivem longe das cidades, que não têm muita instrução, e que continuam a tocar a vida sem adição de modernidades, utilizando fogão a lenha, luz de lampiões, que falam errado e escrevem rudimentarmente” (RESENDE, 2014, p. 37).

Nas primeiras letras do catira a temática era apenas de cunho religioso, mas com o passar do tempo e com a expansão da expressão cultural através da tradição oral há, hoje em dia, várias temáticas tanto sociais, como políticas, amorosas entre outras, como é o caso dos versos de Munis Teixeira e Benedito Seviero⁷ que falam com um certo saudosismo de um passado não muito remoto e criticam a modernidade:

Os modernos maquinários que a indústria desenvolveu
Toda produção de grãos na agricultura cresceu
Mas um grande desemprego na lavoura aconteceu
E o trabalhador da roça o seu serviço perdeu
Os grandes proprietários trocaram por maquinários
Tantos empregados seus.

Devido às primeiras manifestações poéticas acontecerem no âmbito rural, por tradição e oralidade, os compositores costumam lembrar os tempos antigos, quando essa expressão cultural ainda não era conhecida nos grandes centros urbanos do país, falando como era a vida dos camponeses, em geral participantes ou admiradores da performance do catira, e demonstrando certas resistências às inovações tecnológicas que vão chegando ao interior, como no caso específico do tema abordado nesta letra.

⁷ Letra disponível em <https://www.letras.mus.br/catira-brasil/pedacinho-de-terra/> acessado em 17/12/2015

Para Fernandes, em muitas canções é comum a nostalgia de um tempo mais feliz e a tristeza da perda de uma memória e de uma vivência sem volta, mas, acima de tudo “o progresso é apresentado a partir de aspectos muito negativos: destruidor de um estilo de vida mais humano” (FERNANDES, 2003, p.172). É como se o progresso destruísse o que há de melhor nas comunidades rurais em prol de um futuro sem espaço para o homem do campo que não se preparou e nem acha que há mais tempo para se preparar para o novo.

Vale ressaltar que, nos dias atuais, mesmo com o aparato tecnológico permitindo aos catireiros a possibilidade de difundir suas canções em mídias físicas e digitais, é a oralidade que mantém viva a tradição do catira. Paul Zumthor (1997 p.10) nos estudos sobre a introdução à poesia oral, afirma que: “Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas”. No caso específico do catira, há poesias que não constam de nenhum registro escrito ou gravado, mas que sobrevivem a gerações, graças à tradição oral.

Frederico Fernandes defende a ideia de que: “no campo das Letras e, sobretudo da literatura, as relações entre oralidade e gêneros literários vêm se consolidando, seja devido à divulgação do poema em forma de canção (...) ou em razão dos estudos bakhtinianos” (FERNANDES, 2003, p.11). Para Fernandes existem alguns fatores que abrem essa possibilidade dos estudos da oralidade, como a valorização dos saberes ruminados à margem da sociedade letrada, a atenção dada ao narrador e ao discurso não científico. Portanto, compreender a importância da oralidade na área de Letras corresponde também a dar um tratamento diferenciado ao que se entende por literário. Fernandes defende que dessa maneira a literatura deixa de ser apenas o que é escrito e passa a ter seu conceito expandido para contemplar toda cultura que se manifesta pela voz.

Os catireiros, espalhados pelo país, procuram sempre lutar para a preservação dessa cultura recebida das gerações anteriores, e, ainda que essas pessoas não se conheçam, há entre elas uma cumplicidade de esforço e desejo, o que propicia as manifestações comunitárias.

Sobre os diversos tipos de comunidades, Benedict Anderson (2008) traz alguns elementos que nos auxiliam nesse entendimento. Para Anderson, as nações são limitadas, uma vez que possuem fronteiras, porém essas mesmas nações podem ser pensadas como comunidades, ou seja, os elementos em comum dos quais as pessoas

participam fazem delas uma comunidade, e ela é imaginada uma vez que as pessoas não precisam se conhecer, não precisam saber o que o outro está fazendo naquele exato momento, mas entre elas existe um laço. No caso do catira, a performance coletiva é o elemento principal para a formação dessa comunidade

A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história seja em sentido ascendente ou descendente. (ANDERSON. 2008. P.60)

Os vínculos imaginários nas comunidades também se fazem presentes através da oralidade: os mesmos versos cantados em uma região são cantados em outros, e a tradição dá sustentabilidade à preservação do espaço coletivo que a mantém viva ao longo dos séculos.

Os catireiros, tradicionalmente, aprendem a performance com suas famílias e amigos, participando de festas populares e apresentações locais como nos relata em entrevista o catireiro Badia Medeiros: “Até existe escola (de catira), mas geralmente a dança do catira é um padrão só, com poucas variações de um Estado para outro, mas as pessoas aprendem a dança mesmo é com a família” (anexo I, p. 92).

As crianças das famílias ligadas ao catira têm, desde cedo, contato com essa tradição cultural e são iniciadas no interesse pela dança, pela poesia, pela música e pela sua cultura. No catira ainda que a performance divirja um pouco de uma região para outra, ela traz a mesma mensagem de descontração, envolvimento comunitário e desenvolvimento artístico ou religioso.

No conceito de comunidades imaginadas, Anderson tem um olhar positivo a respeito desses elementos que as constituem, porém nos compete refletir sobre alguns fatores que podem atrapalhar a manutenção desse tipo de comunidade, e uma delas é a ideia de sertão.

Para Fernandes (2003) a lembrança das pequenas cidades, com a paisagem tradicional do sertão: campos arados, plantações e subúrbios cultivados, temas que são muito constantes nas poesias do catira, podem se extinguir. A título de exemplo ele cita as palavras do historiador Gilmar Arruda.

O sertão concreto, no sentido interior, campo, zona rural, de fome, de latifúndio, da violência e da escravidão, sempre provocou desconforto na classe dominante rural e urbana. [...] Para eles melhor seria se fosse uma natureza harmônica, pacificada, uma floresta de eucaliptos e de ‘ficus’, ou apenas uma paisagem no quadro da sala

da casa da cidade em substituição à floresta natural, impenetrável, imprevisível, indescritível. Com a aspiração de ‘europeizar’ o Brasil, casa-se melhor um Peri do que um aimoré, um ‘italiano’ ao invés de um caipira. (FERNANDES apud ARRUDA, 2003, p. 163).

A comunidade de catireiros, além da possibilidade de perder o seu espaço físico, no caso o sertão, corre também risco de perder seu espaço na música. E essa luta para preservar a tradição são elementos que, no conceito de Anderson, ajudam a manter uma comunidade imaginada, embora o componente principal devesse ser em maior relevância o sertão, cujas características sofrem ameaça de aniquilamento em nome do progresso.

Partindo desses supostos, os estudos sobre a cultura passam a ter um papel muito importante na manutenção das manifestações populares, valorizando as tradições orais e todos os elementos que contam histórias e experiências de vida, conforme sugere Zumthor: ”com a memória dos indivíduos e dos grupos, a poesia vocal faz, de percepções dispersas, uma consciência homogênea” (1997, p. 264).

Para Zumthor a performance de uma obra poética, ainda que seja essa poesia oral, como é cantada nos versos do catira, encontram a plenitude porque cada poema novo se projeta sobre os outros que o procederam, reorganiza seu conjunto e com isso lhe confere uma coerência.

Quando analisamos poemas orais, principalmente em canções, existe a dúvida de que se deve dar a eles o mesmo valor dos textos escritos dentro da análise literária. Sobre essa temática podemos recorrer ao posicionamento do estudioso Walter J. Ong (1987) que defende que a mudança da oralidade para a escrita se registra em muitos gêneros literários, como, por exemplo, a lírica, e aí podemos incluir manifestações orais como as letras do catira e outras expressões culturais populares que chegam até o espectador por via oral, mas que em algum momento passa a ter um registro escrito, o que acaba por definir o seu conceito de literatura, no sentido *stricto* que é de escrita.

Vale frisar que mesmo os versos que já foram compostos a partir da escrita, como acontece com grande parte das letras de catiras compostas a partir do século XX, são considerados versos orais, porque eles tocam o ouvinte pela voz do cantador, e essa voz é, como ensina Zumthor (2007), a ferramenta para a construção da performance.

A divulgação de poemas em forma de canções, como alerta Frederico Fernandes (2003), se consolida como campo legítimo de estudo da literatura e vários fatores

contribuem para isso, como é o caso da valorização dos saberes ruminados às margens da sociedade letrada.

Fernandes deixa claro que o estudo da oralidade nas canções populares não tem por objetivo desestabilizar o cânone literário, nem colocar as produções orais no mesmo patamar das produções escritas, pois na literatura oral não se pode inferir os mesmos significados e interpretações que se conferem ao escrito, somado às distintas maneiras de veiculação da poesia oral, na composição, no tempo e no espaço: “Não se trata, apenas, de diferenciar o escrito do oral; a palavra transmitida pela voz é produção de sentido e, enquanto tal, existem diferentes formas pelas quais o texto se ordena ou reordena” (*idem*, p.132).

Nestor Garcia Canclini (2000) constata uma certa exclusão da cultura popular na sociedade contemporânea, criando um ambiente onde o artista não chega a ser visto como artista de fato. Essa não aceitação do artista da cultura popular se deveu ao fato de durante muito tempo a comunidade intelectual ter menosprezado a importância das manifestações dessa natureza e só recentemente tenha se elaborado um discurso inclusivo sobre o tema. Os estudos das manifestações populares antes da segunda metade do século XX eram muitos escassos e a exceção se deve, de acordo com Canclini, às pesquisas de Bakhtin e Ernesto Martino.

Fora as investigações feitas por estes dois estudiosos, o conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade que só chegou para nós, conforme entende Canclini, nas últimas três décadas. Esse posicionamento parece-nos bastante radical, tendo em vista estudos sistematizados voltados para as culturas populares em anos anteriores, como a dos folcloristas brasileiros Alceu Maynard Araújo e Luís da Câmara Cascudo, citados nesta pesquisa, mas ele sustenta sua visão sobre esses estudos argumentando que

Alguns acusarão de injusta essa afirmação porque lembram a longa lista de estudos sobre costumes populares e folclóricos que vêm sendo realizados desde o século XIX. Reconhecemos que esses trabalhos tornaram visível a questão do popular e instauraram os usos habituais, mesmo em nossos dias, dessa noção. Mas suas táticas gnosiológicas não foram guiadas por uma delimitação precisa do objeto de estudo, nem por métodos especializados, mas por interesses ideológicos e políticos. (CANCLINI, 2000, p. 208).

A primeira Sociedade do Folclore (*Folklore Society*), fundada de Londres em 1878, surgiu da inquietação de escritores e filósofos, a exemplo dos irmãos Grimm, que

conheciam empiricamente as culturas populares, embora os termos *folk* (povo) e *lore* (conhecimento) já houvessem sido juntados em 1846 por William Thoms e *Folklore* passara a ser utilizado então para se referir às tradições, costumes e superstições das classes populares, se espalhando por vários países. Atualmente o folclore nacional pode ser definido como o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social.

Canclini não acredita que os estudiosos tenham aceitado de fato as tradições artísticas populares com seus valores próprios antes da segunda metade do século XX, mas que utilizavam-se delas para promoverem seus interesses artísticos, como faziam os românticos, diante as exigências do positivismo, que, ao limitarem a cultura popular ao passado rural, acabaram por não enxergar as mudanças que definiam as sociedades industriais e urbanas.

Quando falamos da não valorização das criações advindas da cultura popular, e em especial das comunidades do catira, entendemos o conceito contemporâneo de Canclini.

Vejamos os versos metapoéticos do catira “Folgazão” compostos e gravados pela dupla caipira Vieira e Vieirinha⁸, a exemplo de criações populares que merecem atenção.

Ai, eu tô cantando de viola é pra
cumprir com a inclinação.
Eu bem sei que o povo sabe que
Eu sou mesmo um folgazão.
Pelejo pra largar e não posso,
Ai, desta minha profissão.
Ai, precisa eu morrer primeiro
pra “despôs” eu largar mão.

Ai, o braço desta viola
foi feito pra quem quiser.
Pra fazer um exercício
porém se o cabra souber.
Eu canto verso pros “hôme”,
Ai, suspirando pras “mulher”.
Ai, no meio de tanta gente
sem ninguém não dá por fé.

⁸ VIEIRA; VEIRINHA, *A volta de Vieira e Vierinha*, Chantecler: São Paulo, 1963.

Tais versos ao narrarem um estilo de vida real ou idealizado fornecem material para compreender a capacidade dessas pessoas de produzirem sua própria organização simbólica, fazendo uso da linguagem comunicativa contemporânea para contar uma história. Os versos acima descrevem o que na visão do catireiro é o seu ideal de vida. O cantador demonstra que o ato de cantar e tocar viola passa a ser uma profissão de fé que ele exerce em função do povo. Os verbos principais sempre na primeira pessoa do singular do presente do indicativo corroboram a ideia de ter que ser o “folgazão” o tempo inteiro: “eu ‘tô’”, e “eu bem sei” são o exercício do violeiro.

O cantador popular que dá voz ao grupo, pelos versos em que se traduzem as experiências vividas por esse mesmo grupo, bem como o conjunto de experiências vividas por vários grupos, forjam os laços do imaginário da comunidade.

Zumthor discorre sobre a importância da voz para a propagação e expansão das tradições de uma comunidade

Pela boca, pela garganta de todos esses homens (...) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço social, sustentando e nutrindo o imaginário, divulgando e confirmando os mitos, revestida nisso de uma autoridade particular, embora não claramente distinta daquela que assume o discurso do juiz, do pregador, do sábio (1993, P.67).

Assim, de acordo com Zumthor, os versos populares constituem ao seu orador, e no caso do catira o cantador, um aspecto de autoridade para transmitir uma mensagem coletiva, ainda que essa mensagem, como nos versos acima, seja apenas para dizer que cantar e se divertir fazem bem. Acreditamos que esse é um bom motivo para a existência e a permanência da performance do catira na nossa cultura.

1.3 O catira e outras danças populares (manifestações no Distrito Federal e entorno)

Para a produção desta pesquisa foram entrevistados alguns catireiros, e muitos seguem performando o catira há décadas, como é o caso do professor de viola Badia Medeiros⁹, catireiro há mais de sessenta anos.

⁹ Badia Medeiros, que há vinte e cinco anos mora em Formosa- GO, performiza o catira e outras danças populares há mais de 65 anos e é cantor, compositor e professor de viola caipira.

Quase todos os catireiros afirmam que, juntamente, com o catira, eles performatizam outras danças populares, que em algum momento possuem semelhanças com a performance da primeira. Cabe aqui uma abordagem a algumas dessas danças citadas pelos colaboradores e outras que possam ter alguma ligação com o nosso objeto de estudo. Até porque a performance do catira, que hoje é considerada como uma expressão artística brasileira, na sua estética ou na sua história, se compara a outras danças populares, como a curraleira e o lundu, cada uma com a sua performance, sua história e a sua tradição.

O que acontece então é que uma performance pode ter influência de outra e que as letras, objeto principal do nosso estudo, abordam muitas temáticas em comum. Araújo define as danças folclóricas:

A arte que se despe de implementos para se exprimir. É unicamente o corpo que se dá ao movimento rítmico. Então, neste elemento somático se imprime a pujança da mente e a vitalidade da alma, quando então o ritmo dinâmico sobrepuja, não raro, o ritmo corpóreo e o musical. Sim, porque ritmo dinâmico é próprio da dança e não o musical como muitos julgam, isso porque pode haver dança sem música, como pode também haver dança sem saltos e passos, aquelas em que só se fazem movimentos com os braços, sem sair do lugar como nas danças segmentárias. (ARAÚJO, 1967, p. 11)

Trabalhamos com estudos literários que se abrem à relação interartes e possibilitam analisar as mais diversas expressões artísticas, como é caso das danças que fazem partes do folclore brasileiro, e aqui, em especial, aquela que faz parte da performance do catira.

Partindo desse ponto, podemos afirmar que as danças, muito antes de chegarem ao Brasil já divertiam e faziam parte da cultura de diversos povos pelo mundo. Provavelmente o surgimento da dança tenha se dado ainda na Pré-História, quando os homens batiam os pés no chão. Com o passar do tempo, foram dando mais intensidade aos sons, descobrindo que seriam capazes de criar outros ritmos, conciliando os passos com as mãos, através das palmas, movimentos presentes até hoje em diversas manifestações desse gênero.

A performance do catira, por conter no seu conjunto elementos trazidos de Portugal, traz também influências dos jograis na Idade Média, uma vez que estes eram músicos populares que tocavam e divertiam o público, porém sua música não era bem vista pela classes dominantes e com isso os jograis não recebiam prestígio social.

Para Zumthor (1990, p.104, grifo do autor) os jograis eram: “verdadeiros intérpretes, que ‘cantilavam’ seus poemas em lugares públicos, nas cortes reais, nos castelos senhoriais, e em outros lugares, ao curso de verdadeiras *performances*”.

Na idade média portuguesa, um dos instrumentos musicais utilizados pelos músicos jograis era exatamente a viola, o mesmo usado no catira. Além desta coincidência somam-se outras como o fato de tanto os jograis quanto os catireiros serem, em sua maioria, camponeses que mesmo sem dominar as estritas regras da música considerada culta de uma época são, na sua simplicidade e mesmo em sua rudeza, capazes de expressar de forma autêntica os sentimentos de pessoas comuns que fazem parte das suas comunidades e torná-las visíveis.

Essas referências vindas de outras culturas, juntamente com expressões características do Brasil, como as danças indígenas, fazem da performance do catira uma das representações artísticas mais antigas do folclore brasileiro. E sobre músicas folclóricas que fazem parte da composição da performance, Alceu Maynard Araújo (1967), citando o trabalho do folclorista Oneyda Alvarenga, ensina que

É a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém de criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da adoção e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital nos meios onde se originaram. Essa música deriva de processos técnicos formadores muito simples, não subordinados a qualquer teorização. Transmite-se por meios práticos e orais. Nasce e vive intrinsecamente ligada a atividades e interesses sociais. Condiciona-se às tendências mais gerais e profundas da sensibilidade, inteligência e índole coletivas, o que lhe confere um elevado grau de representatividade nacional. E ao mesmo tempo que possui a capacidade de variar, transformar e substituir as obras criadas ou aceitas, revela uma tendência acentuada para ajustar essas mudanças a uma continuidade de processos formadores específicos, que, além de lhe darem uma relativa estabilidade, lhe conferem estrutura e caráter próprios. (ARAÚJO apud ALVARENGA, 1967, p. 365)

Essas manifestações musicais populares estão presentes também em outras danças brasileiras que enriquecem o folclore nacional. É o caso da dança curraleira, muito semelhante ao catira que ainda é muito performatizada nos dias atuais, e, em alguns casos, pelos mesmos grupos que performatizam o catira. A dança acontece quando dois homens dão passos e volteios pelo espaço reservado para a dança, ao som de viola, pandeiro e caixa, executados por eles, enquanto em tenacidade cantam versos folclóricos como

Você diz que bala mata
Bala não mata ninguém
A bala que mais me mata
É o desprezo do meu bem.¹⁰

Nos versos acima, podemos perceber a exaltação da figura do homem, que se mostra destemido ao ter como inferior a letalidade da “bala” em relação a um desprezo da mulher. Essa hipérbole é comumente encontrada nas letras de várias danças populares, que são, em sua maioria, performatizadas por homens. Quando a mulher participa, ela não tem voz ativa.

É importante observar que nem todos os versos são compostos para serem performantizados com a dança. A curraleira, por exemplo, se assemelha ao catira na oralidade dos versos, mas, ao contrário deste, os versos da curraleira não são compostos unicamente para a performance pública. São versos cantados em diversas ocasiões, como faziam as mães para ninar os bebês antigamente ou mesmo pelas lavadeiras de roupas à beira dos rios.

A curraleira é composta de alguns movimentos: primeiramente, a parilha envolve dois curraleiros, que sapateando vão de um lado, vão do outro e seguem o passeio completo em direções contrárias, em seguida, os anéis de quatro envolvem quatro curraleiros, que rodam sapateando e se esquivando; quando esses se deslocam parece que vão se chocar; os cumprimentos são o encontro das parilhas com dois ou três movimentos; e o rodopio que é um movimento de giro nos anéis de quatro – é um giro rápido que os participantes vão sapateando marcando ritmo.

¹⁰ Versos folclóricos de autoria desconhecida.

O que diferencia a performance da curraleira da performance do catira é que no catira é muito importante o movimento dos pés na coreografia e não estão presentes instrumentos musicais de percussão, salvo, casualmente, um pandeiro rústico, feito de couro de boi, diferente daquele mais tradicional utilizado no samba. Para o professor Mário Castro “Ela é muito parecida com o catira em termo do sapateado, das palmas. É uma corrida, eles se encontram em um determinado momento, circulando e batendo palmas. A grosso modo, eu diria que é uma catira dinâmica e linda” (anexo I, p.94)



Arquivos de Souza Lima

Outra dança que tem ligação com a performance do catira é a dança de Santa Cruz. Essa dança, muito comum no interior de São Paulo, é de caráter unicamente religioso, como era o catira nos primórdios. Araújo descreve a performance como: “uma dança de roda, que gira no sentido lunar, isto é, contrário ao dos ponteiros do relógio. Os dançantes vão batendo o pés compassadamente sob o ritmo do relógio” (ARAÚJO, 1967, p. 18). Durante as danças os homens cantam versos religiosos:

Gloriosa Santa Cruis
Nossa mãe i padroêra,
Cum sua devina graça,
Consolai o mundu interu¹¹

Na dança de Santa Cruz o movimento dos pés é importante para a performance, porém, diferente do catira que exige determinado esforço na sincronia, os passos são mais fáceis, uma vez que é uma atividade espontânea dos músculos, influenciados pelo canto religioso e o ritmo ditado pelas violas. Nas aldeias indígenas a dança de Santa Cruz é conhecida como sarabacué, sarabagué ou sarabaqué e assim como o catira, a dança contém elementos da cultura indígena.

O cururu rural, muito presente na região sudeste do país, também se assemelha ao catira. Essa expressão pode também ter sido introduzida no Brasil pelos portugueses durante a colonização. Mario de Andrade (1959) chega a dizer que o cururu rural é o exemplo mais puro e íntegro do que foi a adaptação artística dos jesuítas no primeiro século. Para o modernista esta dança foi fundamental para a catequese dos portugueses no início da colonização. A dança é composta por doze cantadores e um outro participante chamado de “pedestre”: os cantadores começam um desafio de versos e o pedestre, sempre uma figura respeitada no meio, é um cantador que não toma parte dos desafios. Ele trabalha como um mantenedor da ordem.

O lundu também tem uma performance que se assemelha ao catira. Em entrevista oral para esta pesquisa, o violeiro e catireiro Badia Medeiros (anexo I, p.92) afirma que o lundu foi criado pelos escravos e performatizado a partir da libertação em 1888. Nos versos do lundu os escravos celebravam a liberdade e o sonho de uma vida nova. Além da viola caipira, também há instrumentos para batucada. O escritor goiano Bariano Ortêncio (1983), em sua pesquisa sobre a dança, disse ter registrado alguns

¹¹ Verso de autoria desconhecida, transcrito de acordo com a grafia que consta no livro Folclore Nacional de Alceu Maynard Araújo, 1967, p. 16.

lundus como forma literária apenas cantada, ou seja, versos que se preservaram pela oralidade.

Assim como o catira, o lundu também pode variar a performance de uma região para outra, como é o caso do lundu carioca que inclui alguns elementos de sensualidade, razão pela qual já foi considerado, segundo Araújo (1967), como “dança destruidora dos bons costumes”, ainda que para Martha Abreu (2000) haja uma grande dificuldade na tarefa de especificar as diferenças entre lundus e os batuques dentre os estilos populares de dança e música no Rio de Janeiro do século XIX.

Os poemas do lundu, assim como os poemas do catira, dentre as várias temáticas abordadas, incluem as letras de denúncia social e política, como, por exemplo, o Lundu do Progresso, composto na segunda metade do século XIX e que, de acordo com Araújo (1967), por muito tempo fora proibido nos salões. Podemos perceber a atualidade de denúncia relativa à desigualdade social.

Espanta o grande progresso desta nossa capital,
Descrece o bem por momentos, cresce a desgraça e o mal,
A carestia de tudo, de grande já não tem nome,
O pobre morre de fome, de miséria e de trabalho.

Em belos carros o rico corre, o pobre morre sem comer.
Tudo é sofrer para a pobreza, só a riqueza vive contente.
Mortal que vive de seu trabalho não tem canto para agasalho.

Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

A carne seca tão cara, cada vez o preço cresce,
E o monopolista à custa da pobreza enriquece.
Nos açougues carne podre, nas ruas leite com água,
Causam mais fome, faz mágoa o pão de tão pequenino.

A dez tostões pinto gosmento, feijão bichento a peso d'ouro,
Toucinho é couro e já toucado, café torrado com milho podre.
Todos os meses por aluguéis, quatro paredes, triste mil reis.

Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

Peijam as ruas mendigos, há ladrões por toda parte,
E breve nos darão leis, a faca e o bacamarte.
Durante as horas da noite invade nossos poleiros,
E nos levam ratoneiros a criação do quintal.

Té as torneiras já não escapam, pois tudo raspam,
De um modo estranho, pretos do ganho,
Senhores roubados pelos gatunos nas festas, bailes e passeios,

Sempre acham meios de ratorronar.

Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

O Feijão, milho e açúcar, carne e peixe já cozido.
Nos vêm de terras d'Europa, vêm dos Estados Unidos,
Enquanto o monopolista o seu negócio equilibra,
Valendo a pataca a libra, vai o pobre a carne seca.

Quatro pimentões por um vintém, só quem o tem pode os gozar,
Quem quer comprar alguns limões, dá dois tostões por um somente,
Viva quem vive, viva o regresso, viva a Nação, Viva o Progresso.
Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.¹²

Já na primeira estrofe podemos perceber o inconformismo do eu-lírico com algumas situações políticas utilizando-se da ironia como crítica social, como no verso “espanta o grande progresso desta nossa capital”, em que a expressão “progresso” é apresentado com caráter negativo, pois está relacionado com “desgraça e mal”. A crítica e indignação se sustentam pela descrição do pobre — e o cantador se insere nesse rol da pobreza — como alguém que precisa “morrer” de trabalhar para bancar o “progresso”.

Os signos linguísticos trabalhados nesse poema são uma pista para entender a poesia oral como texto poético, uma vez que

o significado do texto não é apenas uma questão interna. Ele é também inerente à relação do texto com sistemas de significação mais amplos, com outros textos, códigos e normas na literatura e na sociedade como um todo (EAGLETON, 2006, p. 155).

Essa interação com o leitor, ou no caso o ouvinte, contribue para moldar o texto como objeto do literário, pois ainda que muito provavelmente os autores dessas manifestações nos séculos passados fossem analfabetos, mesmos assim podemos observar uma organização de elementos estéticos, como rimas e métricas.

Ainda no campo da semântica, os versos do poema protestam contra as situações vividas pelo sujeito representado pelo cantador. A denúncia parte das relações que faz entre elementos como “feijão bichento a peso d'ouro,” e “toucinho é couro e já toucado, café torrado com milho podre” com “triste mil reis”, em que os substantivos

¹² Esse poema cantado é de autoria desconhecida. Segundo o professor Alceu Maynard Araújo, que o transcreveu no seu livro *Folclore Nacional* (1967, p. 197-199), a poesia fora composta, à época da primeira edição do livro, há um século, como o livro consultado é a segunda edição, é possível afirmar apenas que o poema fora composto na segunda metade do século XIX.

que representam itens de necessidades básicas como feijão e café são adjetivados negativamente (bichento, podre) e o caráter da exploração é destacado simbolicamente no substantivo “ouro” e na construção ”triste mil reis”.



Apresentação de Catira em Planaltina – 1982.

Embora a performance do catira esteja presente em várias regiões do Brasil, conforme já explicitado anteriormente, este trabalho se concentra na investigação da manifestação artística no Distrito Federal e entorno, mais precisamente nas cidades de Planaltina-DF e Formosa-GO, cidades antigas, importantes para a manutenção e preservação desse fenômeno cultural na região.

Para entendermos o papel dessas cidades na concretização do catira como performance cultural e literária neste espaço do centro-oeste brasileiro é importante conhecermos um pouco da história dessas duas cidades.

Planaltina, Região Administrativa VI de Brasília, é a cidade mais antiga do Distrito Federal, aliás, a cidade é mais antiga que o atual Distrito Federal. A tradição oral afirma que a cidade surgiu na primeira metade do século XVIII, com o povoamento

do interior de Goiás pelos bandeirantes, quando se iniciava a exploração de ouro e esmerada na região. Não é possível precisar a data exata da fundação do então povoado, porém em 19 de agosto de 1859 uma lei da Assembleia Provincial de Goiás cria o Distrito de Mestre D'armas, pertencendo ao município de Formosa-GO e essa data passa ser a data oficial da fundação de Planaltina, que só irá receber este nome através de uma lei em 1917. Planaltina significa etimologicamente “O Coração do Planalto Central”.

Já a cidade Formosa-GO, hoje, geograficamente, mais próxima da Capital Federal, cerca de oitenta quilômetros, do que da capital goiana, cerca de duzentos e oitenta quilômetros, também surgiu em meados do século XVIII, quando Goiás pertencia à capitania de São Paulo.

De acordo com Olympio Jacintho (1979), primeiro historiador formosense, a cidade foi formada por antigos moradores do Arraial de Santo Antônio, no vale do Paranã, que fugiram de seu povoado depois que uma forte epidemia de malária assolou a região. Com medo da doença, tropeiros e comerciantes que vinham da Bahia e Minas Gerais acampavam na região onde hoje está localizada Formosa.

O povoado foi batizado de Arraial dos Couros em homenagem aos viajantes que acampavam no local em barracas feitas de couro que eles traziam para comercializar. A criação do município de Formosa deu-se em primeiro de agosto de 1843, com o nome de Vila Formosa da Imperatriz, em homenagem a Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena, também conhecida como Dona Leopoldina, a primeira imperatriz do Brasil e, posteriormente, o nome da cidade foi alterado para Formosa, apenas.

Segundo a tradição oral, foram os fundadores dessas duas cidades que trouxeram o catira para o planalto central, principalmente os paulistas que já dançavam o cateretê, como a performance é mais conhecida naquela região. Porém, foi a festa do Divino Espírito Santo, celebração católica que acontece todos os anos nas duas cidades até os dias atuais que “adotou” o catira e o incorporou às suas celebrações, o que ainda continua acontecendo até o presente. É comum em muitas letras do catira a referência à festa religiosa, como é o caso dos versos do catireiro Florentino Alves, feitos para o II festival de catira em Planaltina-DF no ano 1977:

Eu já falei nos grupos
Com amor e humildade

Também peço a homenagem
Ao povo desta cidade
Da bandeira do Divino
Eu quero a proteção
Prá ser bem feliz
Na nossa apresentação¹³.

A Bandeira do Divino, a que o artista se refere, trata-se do símbolo maior da celebração da festa católica. A bandeira é toda vermelha com a imagem em alto relevo de uma pomba branca, simbolizando o Divino Espírito Santo. É bem comum os catireiros pedirem a proteção divina reverenciando a bandeira, antes das performatizações do catira, mesmo nos momentos de descontração durante os festejos.

A Festa do Divino Espírito Santo remonta às celebrações religiosas realizadas em Portugal a partir do século XIV, nas quais a terceira pessoa da Santíssima Trindade era festejada com banquetes coletivos designados de *Bodo aos Pobres*, com distribuição de comida e esmolas. As referências históricas mais antigas apontam que a Festa foi instituída em 1321, pelo convento franciscano de Alenquer, sob proteção da Rainha Santa Isabel de Portugal e Aragão.

As celebrações portuguesas aconteciam cinquenta dias após a Páscoa, comemorando o dia de Pentecostes, quando, segundo a tradição católica e inspirado no livro *O Ato dos Apóstolos* do Novo Testamento da Bíblia, o Espírito Santo desceu do céu sobre os apóstolos de Cristo sob a forma de línguas de fogo.

Desde seus primórdios, os festejos do Divino, realizados na época das primeiras colheitas no calendário agrícola do hemisfério norte, são marcados pela esperança na chegada de uma nova era para o mundo dos homens, com igualdade, prosperidade e abundância para todos. Sentimentos celebrados e partilhados na festa.

A devoção ao Divino encontrou um solo fértil para florescer nas colônias portuguesas, especialmente no arquipélago dos Açores, de acordo com a pesquisadora Martha Abreu (2000). De lá, espalhou-se para outras áreas colonizadas por açorianos, como a Nova Inglaterra, nos Estados Unidos da América, e também, diversas partes do Brasil. É provável que o costume de festejar o Espírito Santo tenha chegado ao Brasil já nas primeiras décadas de colonização.

Abreu sugere que a celebração festiva tenha chegado ao país no final do século XVII. Atualmente, as manifestações da festa do Divino Espírito Santo estão presentes

¹³ Letra original, dos arquivos do professor Mario Castro, transcrita para este trabalho.

em praticamente todas as regiões do país, apresentando características distintas em cada local, mas mantendo em comum elementos como a pomba branca e a santa coroa, a coroação de imperadores e a distribuição de esmolas aos pobres, embora nem todos os lugares tenham espaço para a performance do catira, como no caso das cidades de Formosa- GO e Planaltina-DF em que ele está sempre presente.

Nessas duas cidades a Folia do Divino Espírito Santo se manifesta como um festejo, recheado de ritos, crenças, expressões estéticas, rezas e danças regionais. Ela é formada por manifestações culturais tradicionais comuns entre as comunidades, transmitidas com base na memória coletiva e na oralidade.

Em Formosa, de acordo com Cavalcante Júnior (2006) a festa chegou à cidade por volta de 1910, trazida de São Paulo e Minas pelos tropeiros que acamparam naquela região. A pesquisadora Cláudia Andrade (2009) ao tratar da chegada da festa em Planaltina-GO afirma:

Existe a possibilidade de os festejos do Divino terem sido introduzidos na região após a chegada do ferreiro Mestre d'Armas, final do séc. XVIII, no local onde, tempos depois, ficaria conhecido como Planaltina, mas, inexistente bibliografia que trate do assunto. Pelo menos no município de Formosa, a 49 quilômetros de Planaltina-DF, a Folia de Roça teria chegado junto com os tropeiros de gado [...]. Desse modo, diante da proximidade das duas cidades e do intercâmbio que, já naquele tempo, existia entre elas, é bem provável que o mesmo possa ter acontecido em Planaltina, mas apenas em relação à Folia de Roça. (ANDRADE; CÂMARA, 2009, p. 14).

Vale ressaltar que nessa região existem dois tipos de manifestação da Festa do Divino Espírito Santo: a Folia da Roça e a Folia de Rua ou da Cidade, e, em ambas, é possível assistir às performances do catira. As Folias da Cidade e da Roça começam no mesmo dia, quando os dois grupos alvoram e saem pela cidade, às quatro da manhã, em carreatas distintas. No decorrer da semana as atividades no meio urbano são basicamente celebrações litúrgicas e rezas. No sábado anterior ao Pentecostes, acontece uma grande procissão, dirigida pelo imperador e pelo folião responsáveis pela festa daquele ano. Este cortejo passa por várias casas da cidade, onde são servidos lanches para todos.

A principal diferença entre as duas Folias é que na Folia da Cidade a procissão é acompanhada por um grande número de jovens que, animados pelas músicas da banda municipal, incorporam um clima de “carnaval de rua”, ausente na Folia da Roça. Ainda no sábado as duas folias se encontram para um almoço e os festejos encerram-se no dia seguinte, à noite, com uma procissão solene do imperador e do folião até a missa na

Catedral da cidade. No final da missa são sorteados o Imperador e o Folião do ano seguinte.

É durante os festejos do Divino Espírito Santo que os turistas que visitam as cidades de Planaltina-DF e Formosa-GO podem assistir com mais frequência as performances do catira naquela região, comer a comida caseira nos pousos, acompanhar os longos cantos litúrgicos dos homens, as estridentes ladainhas das senhoras e apreciar os versos da moda de viola.

Além da Festa do Divino Espírito Santo, outro fator que ajudou a manter a tradição das performances do catira na região foi o Torneio de Catira, realizado em dezessete edições na cidade de Planaltina-DF, para comemorar o aniversário da cidade, que é oficialmente celebrado no dia 19 de agosto.

O primeiro torneio aconteceu em 1975 e, de acordo com o regulamento, tinha como objetivos a integração das comunidades circunvizinhas e a consolidação da sua expressão folclórica. “(...) Não se trata de uma competição de grupos hostis, mas uma amostragem do nosso ícone regional, através de um combinado de palavras e sapateados, através compositores até então anônimos (...)”¹⁴

Àquela época Brasília era uma jovem cidade e Planaltina-DF havia se incorporado ao Distrito Federal por ocasião da inauguração da nova capital em 1960. Na cidade se reuniam compositores e músicos de toda a região, inclusive da “parte” de Planaltina que não era do Distrito Federal, caso da cidade que hoje se denomina de Planaltina de Goiás.

Esses compositores relatavam em verso o deslumbre de ver surgir o progresso no Planalto Central, acreditando que Planaltina se beneficiaria disso. Uma das letras apresentadas nesses torneios era do compositor Adercides Alves de Oliveira (Dízio) (1976, II Torneio de Catira)

Esta velha Planaltina
Terra que me satisfaz
Não podemos comparar
Com aqueles tempos atrás
Não existia Brasília
Era Planaltina Goiás
Gravei no meu coração
Tempo que não volta mais.

¹⁴ Regulamento original do festival, de propriedade do professor Mário Castro, disponibilizado para consulta durante a produção desta pesquisa.

Os velhos planaltinenses
Tinha ideias e coragem
Na fazenda retirinho
Construíram uma barragem
Feito por braços de homens
Que tinham disposição
Abastecia a cidade
Com a água do Regão.

Vou falar do transporte
Que usava antigamente
Somente uma Jardineira
Pra transportar esta gente
Quando dava muita sorte
Corria uma vez por semana
Partindo de Planaltina
Com destino a Goiânia.

Muitos foram os participantes dessas edições do torneio que demonstraram a satisfação de ver Planaltina-DF agora próxima à capital. Evidenciava na letra abordagens políticas, porém a conjuntura política da época era vista de maneira demasiadamente otimista e, em alguns aspectos, até utópica, fator que pode ter contribuído para que não houvesse registro de nenhuma intervenção por parte da censura durante a realização do torneio, como acontecia em outros festivais de músicas populares, como os Festivais da canção da TV Record,¹⁵ em que letras contra o governo eram passíveis de proibição de execução pública.

Porém, foram muito importantes as realizações dos torneios para que o público pudesse ter contato com a performance do catira e acabar por fazer parte dela, uma vez que o ouvinte também faz parte da performance oral, conforme nos ensina Zumthor:

“O ouvinte ‘faz parte’ da performance. O papel que ele ocupa, na sua constituição, é tão importante quanto o do intérprete. A poesia é então o que é recebido; mas sua recepção é ato único, fugaz, irreversível” (ZUMTHOR, 1997, p. 241, grifo do autor).

Zumthor explica que o gesto e a voz do intérprete têm a função de estimular no ouvinte uma réplica desses dois elementos, e enfatiza que esse fenômeno ocorre sistematicamente em processos criativos como nos refrãos das canções. Partindo desses

¹⁵O Festival da Música Popular Brasileira foi uma série de programas transmitidos por algumas emissoras da televisão brasileira, entre elas a Rede Record e a Rede Globo, entre os anos de 1965 a 1985. O pesquisador da MPB Luís Américo afirma que “com os acontecimentos de 1964, a concientização popular aumentou e começaram a surgir protestos de todas as áreas ligadas à cultura. Na música popular, os artistas sentiram necessidade de compor canções de cunho social e isso culminaria com os festivais, que foram, sem dúvida alguma, a mais brilhante fase de nossa música, na década de sessenta.” <http://www.luizamerico.com.br/historia-mpb-30.php> acessado em 10/11/2016.

ensinamentos do medievalista, podemos concluir quão fundamental são essas celebrações que permitem que expressões artísticas como a performance do catira tenham a aproximação de um público que não se limita somente às pessoas envolvidas no processo, caso dos Torneios de Catira e a própria festa do Divino Espírito Santo, hoje assistidos por um grande número de pessoas tanto no Distrito Federal como no entorno, onde o público, com sua presença, contribui para a preservação dessa expressão cultural que se mantém viva.

Enquanto no cenário nacional aparecem alguns músicos que veem no catira uma forma de mercado, no Distrito Federal e entorno essa prática não é assim tão comum. Há até quem grave CDs de catira de forma comercial, como é o caso do hoje residente em Formosa GO Badia Medeiros, mas o interesse em vivenciar a expressão cultural do catira com a comunidade se sobrepõe ao trabalho para divulgação comercial, razão pela qual o seus discos não circulam, como é caso do CD “Badia Medeiros, um mestre do sertão” que foi gravado de forma independente e vendido a preços módicos, conforme informou para esta pesquisa, o autor.

Um ponto em comum observado na coleta de dados para este trabalho em relação às manifestações do catira é a preocupação dos catireiros em preservar a tradição. Esse ponto parece tão relevante para eles que se torna muito mais importante do que ganhar dinheiro com a performance, também para a maioria das apresentações dos grupos de catira não há nenhum incentivo financeiro oficial.

Em Formosa GO, assim como em Planaltina DF, onde a festa do Divino Espírito Santo é o principal momento onde os grupos performizam o catira, os coordenadores do grupo procuram sempre levar a performance a outros lugares para que outros públicos, além daquele que frequenta a festa religiosa regularmente e já está acostumado com a performance, tenham conhecimento dessa tradição, conforme afirma o senhor Firmino Pereira da Silva, catireiro desde criança, em entrevista para esta pesquisa: “no momento não estamos fazendo apresentação do catira com muita frequência, mas sempre tem lugar para apresentarmos como em Goiânia, Brasília e outras localidades” (anexo I, p.96).

Ainda que nem sempre esses catireiros encontrem um público grande para prestigiá-los (muitas vezes são só as pessoas envolvidas com o catira mesmo), a vontade de manter viva a tradição da performance e mantê-la para outras gerações se torna o combustível que gera essa energia capaz reproduzir e divulgar a palavra cantada e dançada.

É nessas apresentações constantes que a performance dos catireiros do Distrito Federal e entorno encontra a voz como transmissão que funciona como elemento propulsor.. Para Zumthor “a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência, nela, se transforma em presença” (ZUMTHOR, 1997, p. 11).



Pintura de Helena Vasconcelos

CAPÍTULO 2

2.1 O progresso na visão do catireiro

Os acontecimentos que fazem parte das comunidades de catireiros são comumente abordados nas letras e, nesse contexto, investigaremos algumas canções compostas em períodos específicos, como à época da construção de Brasília, entre outras, sempre considerando o caráter oral dessas composições. “Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda vida e cuja marca permanece em nós um tanto apagada, como a figura de uma promessa” (ZUMTHOR, 1997, p.18).

Para o autor, o registro escrito de poemas de pura tradição oral não acaba, necessariamente, com a oralidade e nem os muda de categoria.

É com essa fundamentação que vamos investigar os elementos estéticos de algumas letras de catira selecionadas, com intenção descritiva, para demonstração dos sentidos comunitários verbalizados por meio dessa manifestação cultural para esta pesquisa que queremos legitimar com pertencente ao campo literário.

Começaremos a análise com duas letras que falam sobre o Distrito Federal, ambas compostas por cantadores da região, em épocas diferentes, e que demonstram a visão de antigos moradores sobre a política e as transformações advindas da construção de Brasília e a transferência da Capital Federal para o centro-oeste do país.

Para analisarmos a poeticidade das letras, cabem as ponderações de Cyntrão (2004, p.29) que nos ensina que “buscar no texto poético sentidos, significa identificar as estruturas psicológicas e sociológicas significadas em sua semântica”. Considerando tais critérios buscaremos identificar os sentidos expressos na voz do cantador, nesses versos pouco conhecidos da indústria fonográfica.

A primeira canção que analisaremos é intitulada “Planaltina¹⁶”, composta em 1976 por Francisco Nunes e Hadi¹⁷ e apresentada no segundo torneio de catira na cidade de Planaltina-DF, no mesmo ano.

Quando falo em Planaltina
Só tenho boca pra gavar
Esta cidade evoluiu

¹⁶ A canção faz uma homenagem à cidade de Planaltina- DF, que foi sede dos torneios de catira nos anos de 1970, e a letra original, nunca gravada comercialmente, pertence aos arquivos pessoais do professor Mario César, que gentilmente a emprestou para a análise neste trabalho.

¹⁷ Francisco Nunes e Hadi são uma dupla caipira, composta por pai e filho, sendo Hadi o filho, que compuseram o referido catira exclusivamente para a participação no II torneio de catira de Planaltina.

De certo tempo pra cá
A boa vontade do prefeito
E a união do pessoal
Que cidade maravilhosa
Unidinha na capital.

Os primeiros elementos que podemos observar nesses versos estão relacionados à vontade do eu-lírico, aqui representado na primeira pessoa, de manifestar sua satisfação com a cidade. Essas evidências, podemos notar já nos dois principais elementos dos dois primeiros versos, que são o verbo falar (expressamente no sentido de referir) e o substantivo boca. Juntos eles apontam a necessidade do eu-lírico ter voz e ser ouvido e conduzem o ouvinte a outro elemento poético que é o neologismo “gavar”, uma variante linguística do verbo “gabar”, com o sentido de elogiar. As imagens (cidade que evoluiu, que cidade maravilhosa) revelam que o entusiasmo do cantador com o momento.

Outros termos corroboram a ideia de entusiasmo, tais quais os versos “evoluiu de certo tempo pra cá”, uma vez que quando os mesmos foram compostos a cidade já era centenária, porém só agora estaria sendo digna do adjetivo “maravilhosa”, graças a um ato político, implícito nos versos “a boa vontade do prefeito e a união do pessoal” que demonstra todo um apoio da vontade popular a esse projeto de aceitar Planaltina se incorporar ao Distrito Federal. Obviamente, essa é uma visão simplificada de um processo bem mais complexo, porém o cantador narra apenas os fatos que ele sabe, da forma que lhe foram contados ou vividos no procedimento que se refere à mudança política daquele momento.

Chama a atenção, no último verso desta primeira estrofe, o termo “unidinha” utilizado pelos compositores, que seria uma forma leve, enfática e sutil da utilização do verbo “unir”, no particípio, para transmitir essa ideia de proximidade e pertencimento para a cidade de Planaltina, não só bastante próxima da capital, mas parte dela. O motivo de entusiasmo se dá pelo fato de uma cidade pacata no centro-oeste do país, de repente, poder ser considerada também capital devido a essa “união”.

É bom ressaltar que todo esse entusiasmo era alicerçado em expectativas, pois a canção foi composta apenas dezesseis anos após a inauguração de Brasília e Planaltina conservava aspecto de cidade de interior sem muitas alterações na sua estrutura ou tradições, apesar de ter recebido muitas pessoas de outros estados, que vieram trabalhar na construção de Brasília com esperança de construir uma vida nova na nova capital.

Já na segunda estrofe o eu-lírico utiliza elementos linguísticos que denotam referências ao trabalho e ressaltam a participação política do ex-presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, responsável pela construção de Brasília.

Agora eu vou falar
A respeito de Juscelino
Foi um bom governador
Que veio do estado de Minas
Criando muitas escolas
Evoluiu a medicina
Ele construiu Brasília
Que deu vida a Planaltina.

Assim como na primeira, nesta segunda estrofe o verbo principal do primeiro verso também é “falar”, o que sublinha o interesse do eu-lírico em divulgar oralmente a história.

Nesses versos os cantadores abrem espaço para elogiar Juscelino Kubitschek, uma vez que o primeiro adjetivo atribuído a ele é “bom”, o que demonstra uma prévia avaliação do seu governo, tendo como referência a experiência política anterior à chegada a Brasília, e, principalmente por ter “construído” a cidade. Estão relacionadas a ele duas benfeitorias que são sinônimos de progresso, implícitas nos substantivos “escola” e “medicina”, o que significa a chegada de saúde e educação de qualidade àquela localidade, graças a esse político, que além de ser, na visão dos cantadores, um “bom” administrador, ainda era progressista.

Evidencia-se nos versos a tentativa de idealização de um herói nacional, prática bastante comum na literatura dos séculos XIX e XX, porém, nessa letra, o herói não é uma representação, mas pessoa real e contemporânea, tendo em vista que quando os versos foram compostos, o ex-presidente ainda era vivo.

Se aquelas pessoas estavam deslumbradas com o possível progresso da sua cidade pela incorporação à nova capital, não soaria estranho a eleição de um líder para receber as honrarias pelo mérito de tal façanha, e, obviamente, a menção à figura de um homem como Juscelino viria muito a calhar naquele momento, pois era amplamente reconhecido não só pela acertada decisão de transferir a capital, mas também por outros atos políticos de benefício popular, como governador de Minas Gerais.

A empolgação dos cantadores é tão grande nessa estrofe que eles chegam a ponto de dizer hiperbolicamente que o político mineiro “deu vida a Planaltina”.

Para entendermos a justificativa de um discurso tão otimista quanto o proferido nos versos deste catira, é relevante observar as ponderações do humanista indiano Homi K. Bhabha que, ao discutir os fatores relacionados ao discurso das minorias —e aqui consideramos o catireiro como tal—, explica

A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contraditoriedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. (BHABHA, 1998, p.23-24, grifos do autor).

Para este autor há uma negociação quanto ao discurso proferido pelo sujeito que representa uma minoria, em que ele se expressa mais pelo que lhe é permitido dizer do que pelo que ele realmente precisa dizer.

Os apontamentos de Bhabha, sob a perspectiva do território simbólico, sinalizam para uma negociação de instâncias contraditórias que conduzem a lugares e objetivos híbridos de luta por ser uma “negociação complexa, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica”. (p.20)

Na terceira estrofe da canção apresentam-se os pontos positivos de progresso da cidade, sem perder de vista as características bucólicas, a exemplo dos versos que citam as famílias tradicionais.

Onde era a rua da palha
Hoje é Vila Vicentina
Onde moram boas famílias
E também belas meninas
Povo de Planaltina
Todo deve progredir
Ainda existe a Sapolândia
E a Vila Buriti.

O verbo “ser” nos primeiros versos desta estrofe, conjugado no pretérito imperfeito e no presente do indicativo, nas formas “era” e “é”, contrapostos, exaltam as características modernas da cidade.

Esse verbo no pretérito imperfeito “era”, se aponta para “rua da palha”, exemplo de uma cidade velha e atrasada, onde as casas eram cobertas com palhas e, no presente, “é” uma vila com nome próprio.

O fato da rua de palha se transformar numa vila evidencia uma tendência da evolução, quando afirma “o povo de Planaltina todo deve progredir”.

É nesse contexto que os cantadores se sentem à vontade para elogiarem não apenas os aspectos estéticos da cidade, mas também o povo. O primeiro adjetivo “boas” une-se ao substantivo “família”, o que sublinha a importância de tradição.

Os cantadores citam os principais bairros da cidade, à época, para reiterar progresso e modernidade, uma vez que a chegada da nova capital iria fazer de Planaltina uma nova cidade. É importante ressaltar que muito provavelmente essa narrativa dos versos não traduzisse fielmente a visão de todo morador sobre as expectativas daquela transformação, porém, é o discurso da comunidade representada pelo catireiro. Naquela situação, seria comum a exaltação dos fatores políticos como espécie de negociação do lugar de fala (o cantador mantém a voz, mas em troca ela tem que atender demandas de quem a concedeu) de acordo com a teoria de Bhabha.

No primeiro verso da quarta estrofe mais uma vez o verbo “falar” é utilizado, mas para dar sequência no presente da voz ao elegio de uma pessoa específica da comunidade.

Já falei da cidade
Agora é do Souza Lima
Com sua boa devoção
Aqui em Planaltina
Vive alegre e satisfeito
Girando a sua folia
Deus lhe dê vida e saúde
Com toda sua família

Nessa homenagem as imagens textuais remetem aos conceitos de bom cidadão. Palavras como “família”, “vida”, “saúde” e “devoção” são proferidas como votos de prosperidade ao senhor João de Souza Lima¹⁸, definido como modelo de morador e cidadão planaltinense por ser um homem religioso, que organizava (e continua organizando) folias de reis, onde há sempre espaço para apresentações de catiras.

Ao atentarmos à observação do verso “vive alegre e satisfeito” podemos notar que, apesar de haver entusiasmo dos cantadores pelo fato de a cidade, naquele momento, fazer parte do novo Distrito Federal, a referência ao morador antigo da cidade marca a presença da tradição.

¹⁸ Souza Lima foi um dos colaboradores dessa pesquisa, com depoimentos e fotografias de apresentações de catira na região.

Isso é evidenciado a exemplo da própria folia organizada pelo senhor Souza Lima, e que precede o novo, identificado com Brasília.

Em meio a versos utópicos, essa estrofe legítima de toda forma, uma pessoa preocupada em preservar as tradições culturais.

A estrofe final do catira, também chamada recorte, por ser cantada mais rapidamente, termina com versos ufanistas.

Quero contar pra vocês
O que o povo anda falando
Planaltina evoluindo
Sobradinho aumentando
Já não falo em Brasília
Que só vai pra frente
O lugar onde mora
Nosso querido presidente
Planaltina é cidade boa
Coisa que eu posso falar
Todo mundo me apoia
Ninguém vai se agravar
Só mora gente boa
Que gosta de trabalhar

Muitas canções do catira terminam com o “recorte”. Esse recorte é sempre a última estrofe da canção, que é tocada num ritmo mais acelerado, porém, dentro do mesmo compasso. Com a aceleração do ritmo, naturalmente, a dança ganha mais dinâmica, o que influencia a performance, principalmente no quesito de interação com o público, deixando este mais animado.

Os versos cantados no recorte quase sempre arrematam uma linha de raciocínio abordada em toda a letra. Por isso, podemos aceitar o termo arremate como um sinônimo do recorte do catira.

Nesta outra estrofe o narrador continua na primeira pessoa do singular, porém apresenta argumentos sob a ótica de uma terceira pessoa ao afirmar que “o povo anda dizendo”, o que reforça o seu próprio discurso, uma vez que os fatos narrados ganham mais credibilidade com o respaldo na voz coletiva. O narrador fundamenta-se na voz do povo, situação observada em versos como “todo mundo me apoia”.

Essas afirmações externam ao ouvinte a sensação de que as mudanças sofridas pela cidade não encontraram resistência, o que demonstra que os versos desse catira

foram compostos sob grande entusiasmo e não havia ali consciência dos fatores negativos relacionados ao processo das mudanças.

A referência ao progresso não se limita apenas à cidade de Planaltina, mas também à cidade de Sobradinho, localizada a cerca de 15 km da primeira, e também à própria Brasília.

Percebe-se que a fala registra com muita veemência evolução e progresso. É feita ainda uma homenagem ao então presidente da república à época do festival, general da ditadura Ernesto Geisel, que é chamado pelos cantadores de “querido”.



Performance do catira em Planaltina DF, arquivo pessoal de Souza Lima

No Catira “Brasília era um deserto”, do compositor Geraldo Alarcão¹⁹, composta anos depois, podemos perceber um contraste com a letra analisada anteriormente, tendo em vista um excesso de saudosismo e algumas desilusões com o progresso alcançado. Muito dessa conclusão se dá pelo fato do caipira, o homem do campo, o popular não ter encontrado o seu lugar nesse novo cenário político e social que virá no rastro do novo Distrito Federal.

Com Canclini, pode se dizer que

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”, os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos. (CANCLINI, 2000, p.205)

É nesse lugar apontado por Canclini que o compositor evidencia uma voz que é também de toda comunidade.

Brasília era um deserto
Transformou numa cidade
Deixando a recordação
A lembrança do passado
Revivendo o novo mundo
Com sua modernidade
O povo estão esquecendo
As coisas da antiguidade
O que passou, passou
Não tem mais a utilidade
O que resta no peito
É a dor de uma saudade

O catira refere-se ao espaço de forma metafórica em “Brasília era um deserto”. “Deserto”, usado para descrever a região onde fora construída a capital, serve para contrastar com a ideia de “cidade” grande na qual Brasília se tornou. O cantador deixa implícito que o local, na verdade, não era deserto antes da construção da nova cidade, ao se referir às “lembranças do passado”.

Os primeiros versos também evidenciam um saudosismo, aqui explícitos, em sintagmas como “recordação” e “lembrança do passado”. Para o cantador aquele “deserto” era lugar onde existia uma condição de vida mais favorável para ele.

¹⁹ Gravada por Badia Medeiros no CD “um mestre do sertão” no ano de 2010.

Essa primeira estrofe também é construída sobre antíteses, tais como “deserto x cidade”, “passado x mundo novo”, “modernidade x antiguidade” que remetem a valores e conceitos de épocas distintas, bem como o lugar do catireiro nesse novo ambiente que se tornou sinônimo da palavra que encerra a estrofe, “saudade”.

O cantador lamenta com suas lembranças e ao mesmo tempo tenta se conformar com os acontecimentos, ao mencionar “o que passou, passou, não tem mais utilidade”.

Canclini fala sobre o papel do trabalhador diante das inovações tecnológicas advindas com o processo de industrialização, o que explica parte das lamentações do cantador, frente a um ambiente que foi alterado, desestruturando suas raízes

A reestruturação industrial, mediante inovações tecnológicas que tornam necessário um número menor de trabalhadores e desqualifica o seu saber tradicional, reforça o controle patronal sobre o processo produtivo e sobre as condições de trabalho (CANCLINI, 2000, p. 267).

O processo de modernização de um conceito de ambiente no qual se insere a figura do trabalhador representado aqui pelo catireiro apontam para a perda das tradições comunitárias.

A segunda estrofe contém elementos significativos que remetem a lembranças do passado, da época em que se cultivava uma vida totalmente diferente daquela com que se confronta nesse tempo contemporâneo do planalto central.

Até hoje eu me recordo
Aqueles noites enluaradas
Do ronco de um engenho
Ao romper da madrugada
As batidas de um monjolo
Nas horas que eu acordava
Quando o dia ia amanhecendo
Depois que o galo cantava
Para pegar no pesado
Todo mundo levantava
Com o grito de um vaqueiro
Lá no fundo da internada

O cantador demonstra sua saudade com a descrição do passado. A estrutura dos versos tem como base verbos que expressam aquela rotina amanhecer, acordar, levantar, pegar no pesado. Essas ações, comuns ao homem do campo, sofrem uma ruptura devido ao ritmo de cidade grande, Brasília, onde não é mais possível basear o tempo pelo “cantar do galo”.

Esta estrofe é também marcada pelo uso de indicadores temporais que relacionam os acontecimentos com os dois principais períodos da cidade comparados ao longo da canção. A expressão “até hoje” serve para conectar esses dois períodos na memória do cantador. Enquanto as ações dessa estrofe se desenvolvem no passado, advérbios e locuções adverbiais como “aquelas noites”, “madrugada” “nas horas” e “depois” dão a noção cronológica dos acontecimentos narrados.

Em muitas catiras são comuns as abordagens do saudosismo nas rodas, por aqui chamadas também de cantorias. Paul Zumthor explica que “no uso popular do nordeste brasileiro, a mesma palavra, *cantoria*, designa a atividade poética em geral, as regras que ela se impõe e a performance”(1997, p. 156), no centro-oeste essa mesma expressão é usada para designar as apresentações do catira, presentes na rememoração do cantador.

Ainda existe algumas coisas
Que me corta o coração
De ver as mata destruída
Inclusive o cerradão
Não existe os animais
Com sua vegetação
Inclusive a sariema
Com sua garganta serena
Com sua insinuação
Cantava para alegrar
Lá no alto do sertão

A terceira estrofe contém o saudosismo, mas a essência dos versos é de denúncia dos efeitos do progresso.

Enquanto nos versos anteriores da canção, a preocupação maior está relacionada ao sentimento saudade, os versos desta estrofe mudam o foco e referência passa a ser as questões ambientais. No verso “me cortam o coração de ver as matas destruídas” o autor nos convida a refletir sobre o comprometimento de parte do cerrado com a construção de Brasília.

Esse momento de lucidez é incomum em catiras compostos nos primórdios da inauguração da cidade, como é o caso da letra “Planaltina”, analisada anteriormente.

Nas preocupações abordadas na letra que começam com o desmatamento do cerrado para a construção de rodovias e da própria cidade em si, evidenciamos uma hipérbole ante a extinção dos animais.

O recorte da cantiga a seguir é uma homenagem à cidade de Planaltina, assim como a canção anterior, porém existe um contraste entre ambas.

Planaltina é uma cidade
Ainda continuou
Com as festas religiosa
Do costume interior
As folias do divino
E a festa do imperador
Conservando a tradição
Para não ficar em vão
Por antes dá mais valor
A Chamada devoção
Nada disso abandonou

Nesta canção a cidade é elogiada exatamente por manter as tradições, inclusive com as festas do Divino Espírito Santo, local onde sempre existem as apresentações de catira e que não tem tanto as características da cidade de Brasília.

“Planaltina é uma cidade que **continuou**”. Se na canção “Planaltina” a cidade era homenageada por fazer parte do Distrito Federal e estar “unidinha à capital” numa analogia ao novo mundo, nestes versos ela é exaltada pelo motivo contrário, por ter “conservado a tradição”, por manter as festas religiosas e os costumes dos antigos moradores, muitos deles na luta pela preservação do catira.

Quando analisamos uma letra de catira, reitera-se que apesar do registro escrito, ela é uma poesia oral, e nela está impressa não só o ponto de vista do autor, mas de uma comunidade. Nos dois textos analisados percebemos o quão importante é ouvir a voz do cantador, como reflexo de sua cultura.

Na performance do catira não temos a figura do leitor, mas temos a figura do ouvinte, que, segundo Zumthor, o substitui. Para o autor o papel que o ouvinte desempenha na sua constituição “é tão importante quanto o do intérprete” (*op. cit.*, p. 241). A poesia é então o “que é recebido; mas sua recepção é um ato único, fugaz, irreversível”... (*idem*). Partindo deste pressuposto temos o cuidado de observar as estruturas literárias intuitivas da poesia oral, tanto na condição de ouvintes como na de teóricos, e é nesse lugar que percebemos nas letras acima, o ponto de vista daquele que fala.

2.2 O amor e o autoelogio nos catiras

Nos poemas do catira é bem comum nos deparamos com versos que falam de amor ou situações ligadas a relacionamentos amorosos, como é o caso da letra que analisaremos a seguir.

Em “Morena dos olhos pretos”, de composição de Sulino e Teddy Vieira²⁰ percebemos o uso de alguns elementos, como o verbo na forma predominantemente afirmativa, para nos contar uma história onde a figura do homem aparece sempre no primeiro plano e a mulher é quase sempre idealizada.

Morena dos olhos pretos linda igual não pode haver
Você é a flôr mais bela que eu cheguei a conhecer
Quando meus olhos te viram senti meu corpo tremer
Daquela hora em diante me apaixonei por você
Em ficar te conhecendo pra mim foi grande prazer
Eu gostei dos seus agrados também do seu procede
Quem me dera se eu pudesse seus carinhos merecer
Eu te amava flôr morena até na hora de morrer
Eu tenho um sentimento digo a razão porque
Por eu ter que me ausentar pra bem longe de você
Mas deixo meu endereço se quiser me escrever
Para o amor não tem distância depende a gente querer
Vou deixar uma lembrança pra você não esquecer
Lembranças são esses versos que eu fiz para você
Levarei muita saudade lembranças de um bem querer
Adeus linda flôr morena se eu nunca mais te ver.

A idealização da figura feminina já começa no primeiro verso, em que o eu lírico demonstra estar convencido da beleza ímpar da sua amada, em “linda igual não pode haver”.

Essa idealização da mulher que ainda é enfatizada com a metáfora da “flor” demonstra uma aproximação com a poesia romântica do século XIX, a exemplo do poeta Castro Alves que escreveu “Ó flor! – tu és a virgem das campinas! “Virgem! – tu és a flor da minha vida!... ”(ALVES, 1921, p. 136).

Nos versos o compositor do catira opta por construir uma imagem da mulher perfeita merecedora do seu amor, valendo-se da metáfora adjetivada em “linda flor” e “flor morena”.

²⁰ Letra disponível em <https://www.letras.mus.br/catira-brasil/1154996/> acesso em 09/05/2016

No aspecto estético desta letra notamos que a construção dos versos longos e ritmados favorece uma melodia contínua e linear do catira, em que os compositores utilizam sempre os mesmos recursos gramaticais como base para as suas rimas. Nesta estrofe os versos terminam com um verbo da segunda conjugação no infinitivo, como “merecer” e “haver”, em rimas com o pronome de tratamento “você”, utilizado para se referir diretamente à amada.

A convicção maior dos sentimentos do cantador está no verso “eu te amava até morrer”.

Em versos como os desta canção buscamos evidenciar a que aproximação remetem as instâncias latentes das imagens. Sobre o papel da análise textual é, pois, conveniente nos atentamos aos ensinamentos de Cyntrão a respeito

Sabemos que toda literatura implica numa semiose, isto é, num processo de significação, cuja produção está ligada ao valor artístico. É preciso reafirmar que o alcance profundo desse valor deve ser buscado na articulação do texto literário – seja o texto poético do cânone ou o texto poético da canção – com a história. Isto não significa que o texto literário contenha a figuração da aparência de estrutura social, mas que contém aquilo que ficou latente na história. Em outras palavras, será dizer que a literatura implicaria em um discurso simbólico que analisa o mundo histórico da maneira específica da arte, criando significados, e não de forma imediata, pelo momento real, em si. O valor artístico do texto seria encontrado não em seu sentido literal ou manifesto, mas no sentido profundo, gerado por esta dimensão simbólica anteriormente referenciada. (CYNTRÃO, 2004, p.74)

Quando analisamos os versos de amor nos catiras, temos sempre que lembrar que esses versos carregam simbologias que estão relacionadas a fatores culturais, sociológicos ou políticos que retratam os costumes de um povo, em uma determinada época. É, portanto, através da linguagem que vamos navegar pelo oceano implícito de signos (significante e significado) para ampliar a essência e o valor desses poemas para a voz que fala/canta.

As imagens trazidas por esses poemas são a pista na qual abarcamos nossa investigação, conforme ensina Cyntrão (idem, p.26).

Embora as imagens falem por si e possam sintonizar o leitor-analista pela via que mais se adequar ao momento íntimo de investigação, ele pode buscar conhecer as várias linguagens que moldaram o texto no momento de sua criação, pois poesia é pensamento analógico.

Na maioria das letras de amor do catira há sempre a presença do eu-lírico masculino, com características dominadoras enfatizadas na voz masculina, características típicas da cultura rural, onde a figura do homem ainda é, em muitas situações, tida como superior à figura da mulher, e isso é um consenso nessas comunidades.

Podemos evidenciar esses elementos nos versos de catira como “Eu gosto”, composta Braz Aparecido e Luiz De Castro, gravada pela dupla caipira Vieira e Vieirinha²¹.

Gosto de viver cantando
Pra disfarçar a paixão
Gosto de tocar viola,
Pra alegrar meu coração
Gosto de trovar meus versos
Com carinho e perfeição,
Gosto de cantar bonito
Para chamar a atenção.

Eu gosto de viajar
Por este Brasil afora,
Gosto de levantar cedo
Bem no romper da aurora.
Gosto de marcar encontro
E chegar certo na hora,
Também gosto de saber
Que as morenas por mim choram.

Gosto de alegrar o povo
Com a viola nos braços,
Gosto de mostrar a todos
As boas coisas que eu faço.
Gosto de ter fé em Deus
Pra ele guiar meus passos,
Gosto de ver as meninas
Soluçando nos meus braços

Nesta letra o verbo gostar, em anáfora e na primeira pessoa, reitera o eu masculino por dez vezes no início dos versos.

O verso “gosto de viajar este Brasil afora” remete ao homem do campo, o boiadeiro, sobretudo, cuja rotina é percorrer grandes distâncias a cavalo, buscando e

²¹ VIERA; VIEIRINHA, *Rei do catira*, São Paulo: Chantecler, 1974. Letra disponível em <https://www.letras.mus.br/vieira-vieirinha/1255534/> acesso em 10/05/2016

levando gado, atividade muito comum até primeira metade do século XX, e, não por acaso, o catireiro representa o boiadeiro também nas vestimentas.

Na segunda estrofe o verbo gostar aponta para a relação de hábito e costume. Quando os cantadores dizem “Gosto de levantar cedo, bem no romper da aurora”, evidencia-se também a rotina do homem do campo que madruga para começar o seu trabalho.

Os versos seguintes “Gosto de marcar encontro e chegar certo na hora”, apontam para o zelo pela honradez, atualizado pela imagem do comportamento.

Por último, o verbo é empregado para afirmar o “masculino”, figura dominadora dentro da comunidade. Fazer uma mulher sofrer por amor é uma forma de afirmação masculina que o tempo não conseguiu arrancar do imaginário trazido pelo catireiro.

Há evidência da afirmação masculina nas canções de amor do catira, em que ele desempenha o papel de dominador da situação.

Podemos analisar ainda o caráter dominador da figura masculina nas comunidades rurais em alguns versos do catira “Roubei uma casada” composição de Lourival dos Santos e Teddy Vieira, também gravada pela dupla caipira Vieira e Vieirinha²².

Comprei um carro na praça
Estava bem conservado
Tinha quatro pneu novo
Que pouco tinha rodado
Dei um repasso no freio
Pra viajar mais sossegado
Pus gasolina no tanque
E saí acelerado
Pra roubar uma casada
Que eu já tinha combinado

A primeira estrofe nos traz elementos fantasiosos alicerçados em expressões ligadas ao poder aquisitivo em: “comprar”, “pneu novo”, “viajar” e “gasolina no tanque”. Para o cantador são índices de poder que o credenciam, e com o status dado pelo poder do dinheiro, pode também tomar o lugar com alta representatividade no seu meio.

²² VIEIRA; VIEIRINHA. *Garça Branca*, São Paulo: Chantecler, 1966.

O uso dos artefatos estéticos desses versos conduz o ouvinte (que, segundo Zumthor (1997), por ouvir e criar imagens também é parte da performance) a enxergar o cantor como uma figura que se representa diretamente na modernidade, uma vez que os atributos do homem moderno, cujo poder se concentra na demonstração de status social, lhe garantem lugar de destaque.

Os versos seguintes desse catira, em forma de quadras, seguem estruturalmente o mesmo padrão narrativo dos versos analisados anteriormente.

Em frente a casa dela
Eu pus o carro na calçada
Dei um toque na buzina
Ela saiu na sacada
Assim que ela me viu
Correu descendo a escada
Com duas mala na mão
Me falou dando risada
Vou levando a minha jóia
Que é pr'ocê vende na estrada

O eu-lírico representa-se com o símbolo do poder que ostenta: “carro na calçada” e “a buzina”. Também se infere que a amante é uma mulher de alguma posse, a partir das referências como “sacada” ou a construção “correr descendo a escada” dando-nos a entender que se trata de um sobrado, residência antiga e tradicional, que não é moradia típica das comunidades nas quais o catireiro habita.

A canção segue com os seguintes versos, que acrescentam elementos de status à mulher:

Ela deixou seu conforto
Num prédio lá da ladeira
Com telefone na mesa
E rádio de cabeceira
E televisão da sala
Pertinho da cristaleira
Deixou vinho e champanha
E fruta na geladeira
Pra fugir com um boiadeiro
E levar vida campeira

O cantor, ao final, retorna à realidade de sua origem em contraste com a vida urbana, lugar da mulher de sua conquista, apontando para o fato de ela ter feito a escolha certa ao optar pela vida campeira, lugar da liberdade.

2.3 O gracejo como fator social.

Em algumas letras do catira há uma característica bem peculiar que é o gracejo. O objetivo é interagir com o público e diverti-lo. O compositor entende que através do humor também é possível levar adiante uma mensagem, e nesses versos há espaço para representação de atividades rotineiras das comunidades rurais e o posicionamento ideológico do caipira sobre determinados assuntos, de maneira satírica, a exemplo da canção “O meu bem falou” composta por Negro Rodrigues e Vieira e gravada pela dupla Viera e Vierinha²³.

Vou comprar vestido
Pra mulherada
O modelo é bom
E não custa nada
Na parte da frente pano não tem
Na parte de trás
É assim também

O humor nos versos já é um fator muito importante para a performance em si, porque nas apresentações há uma participação maior do público, que se diverte com o tom dado à temática propiciando uma maior interação com os catireiros.

Em outra estrofe desta mesma canção podemos colher informações comportamentais dos catireiros tratadas de forma irônica.

O meu bem falou
Que não quer mais eu
Meu carro não anda sem pneu
Não me importa que escureça
Pode até virar um breu
Que o galo daqui sou eu

Os elementos de humor nessa estrofe começam a aparecer no decorrer do jogo linguístico no primeiro verso, onde o verbo “falar”, no pretérito perfeito, atribuído à mulher, dá uma clara ideia de poder. Mas numa comunidade onde a mulher não tem voz ativa, ela não poderia decretar o fim de um relacionamento. Essa situação, carregada de ironia, é motivo para os ouvintes se divertirem.

²³ VIEIRA; VIERINHA, *Só Catiras vol. 2*, São Paulo: Chantecler, 1985

O principal elemento de ironia e reafirmação do poder masculino nessa estrofe está na metáfora “galo”, de acordo com a cultura popular, “o rei do terreiro”, aquele que manda.

Canções dessa natureza quase sempre ficam relegadas unicamente ao folclore, e, por abordarem assuntos triviais, atingem, no máximo, o status de popular, ainda que para Zumthor sejam “numerosos os exemplos de canções ditas ‘populares’, publicadas como tais, cantadas como tais, por vezes afetadas do adjetivo ‘folclóricas’, e que são pura e simplesmente textos ‘literários’, cuja existência esquecemos”. (ZUMTHOR, 1990, p. 82).

Vejamos a canção “violeiro sem viola” de autoria de Lourival dos Santos e Paraíso que apresenta construções que abordam a importância do sujeito cantador (violeiro) e suas manifestações, simbolicamente representados pela viola.

Violeiro sem viola eu faço a comparação
É um peixe fora d’água é roseira sem botão
É um beijo sem abraço é mulher sem coração
É o rodeio de Barretos sem violeiro e sem peão
Violeiro sem viola vai aqui a prova exata
É o Rio de Janeiro sem sambista e sem mulata

Violeiro sem viola é caneta sem a tinta
É o soldado na luta desarmado sem o trinta
É uma zebra sem a risca é a onça sem pinta
É o seringueiro na mata sem levar o facão na cinta
Violeiro sem viola vai aqui a prova exata
É o Rio de Janeiro sem sambista e sem mulata

Violeiro sem viola é firma sem capital
É a comida sem tempero sem o alho e sem o sal
É uma criança chorando sem brinquedo no natal
É uma escola de samba que não sai no carnaval
Violeiro sem viola vai aqui a prova exata
É o Rio de Janeiro sem sambista e sem mulata

A repetição do verbo ser conjugado na terceira pessoa do presente do indicativo, de forma afirmativa, constitui uma anáfora que aponta para variadas metáforas que descrevem e sustentam a importância da viola, instrumento presentes nas manifestações culturais, especialmente no catira, sustentada pelo o polissíndeto “sem” que conecta as metáforas.

Na primeira estrofe o cantador utiliza elementos que apontam para a sensibilidade, ao comparar a ausência da viola na vida do violeiro à roseira sem botão, beijo sem abraço e mulher sem coração, para em seguida introduzir uma figura representativa da maior manifestação dos boiadeiros, o rodeio de Barretos sem a figura do peão que também é representada pelo próprio cantador.

Em seguida há um deslocamento territorial que conclui esta estrofe, assim como acontece com as demais, em que o mesmo verso é repetido e remete o ouvinte ao outro espaço cultural, a cidade do Rio de Janeiro com o seu carnaval e a sua beleza, simbolizados nos substantivos samba e mulata, uma vez que o carnaval desta cidade é o grande destaque da maior festa popular do Brasil, “Os brasileiros veem no Brasil o país do carnaval²⁴”,

Para enfatizar a importância do instrumento, o cantador o compara, na segunda estrofe, com elementos que estão conectados ao ofício dos trabalhadores de diversos segmentos: a tinta da caneta, arma do soldado e facão do seringueiro.

Evidencia-se nesta letra, e em especial na última estrofe, a presença de elementos que não são comuns no universo do sujeito representado pelo catireiro, como o exemplo da escola de samba, mas que pela abordagem do cantador direciona a reflexão a um público diverso daquele tradicionalmente apreciador deste gênero musical, apontando para a finalidade de lhe chamar a atenção para a importância da **sua** manifestação artística num mesmo patamar de uma grande manifestação de caráter universal, como o carnaval que é símbolo de uma manifestação tão fortemente vivenciada que identifica mundialmente a mesma nação que se apresenta o catira. “Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval” (BAKHTIN, 1993, p. 6).

²⁴ BRUHNS, Heloisa Turini. *Futebol, carnaval e capoeira: entre as gingas do corpo brasileiro*. Campinas: Papirus, 2000, p. 92



Catireiros em Planaltina DF. Imagem do arquivo pessoal do professor Mário Castro



Pintura de Helena Vasconcelos

CAPÍTULO 3

3.1 O catira e o contemporâneo

Quando falamos da inserção do catira na poética contemporânea, é necessário uma pequena abordagem dos conceitos desta vertente.

Ainda que os teóricos da literatura possam divergir sobre o período exato do que seria o marco zero das produções que hoje chamamos de contemporânea, alguns, como Manuel da Costa Pinto (2004), afirmam que esse período começa com a Semana de Arte Moderna de 1922, período de grande ruptura estrutural e estética, e com relevância maior na individualidade, em detrimento ao estilo das escolas dos séculos anteriores, tomaremos o cuidado de não relacionar contemporaneidade apenas com o tempo, pois como nos alerta Agamben (2009, p. 59) no ensaio “O que é contemporâneo?” ela é “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”.

Um grande desafio para a cultura popular na contemporaneidade é ser capaz de conviver com o modelo cultural heterogêneo com perspectivas globais propostas pela pós-modernidade²⁵, uma vez que por cultura popular entendemos, entre outras conotações, o conjunto de criações e manifestações espontâneas, originais e autênticas, criadas e consumidas pelos próprios sujeitos que as geraram.

A cultura popular, presa a um modelo tradicional de transmissão e recepção de conteúdos, com a chegada das mídias contemporâneas, se submete a uma possível ruptura de conceitos e valores em função das novas demandas de consumo cultural, vez que “a pós-modernidade e sua acelerada movimentação dos campos do saber fornecem mudanças fundamentais na organização e nas relações sociais, nas atividades, nos papéis e nas percepções do indivíduo”²⁶. Porém, o catira, mesmo quando exposto às mídias contemporâneas, preserva vínculo com o contexto rural e as especificidades de

²⁵ Pós-moderno não é apenas uma outra palavra para a descrição de um estilo particular. É também um conceito periódico cuja função é relacionar a emergência de novos caracteres formais na cultura com um novo tipo de emergência da vida social e uma nova ordem econômica – ou seja, aquilo que é eufemisticamente chamado de modernização, sociedade pós-industrial ou de consumo, sociedade das mídias ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional (JAMESON, 1983, P. 113)

²⁶ GONDIM, L.; CYNTRÃO, S. Artigo científico: As toadas de Bumba-meu-boi e o cantador no contexto da pós-modernidade. Revista boitatá. Londrina, n. 21, jan-jun 2016, p 257-267. Disponível em <http://revistaboitata.portaldepoeticasorais.com.br/site/arquivos/revistas/1/L10-AS%20TOADAS%20DE%20BUMBA-MEU-BOI%20E%20O%20CANTADOR.257-267.pdf> > acessado em 27/10/2016

costumes locais, “independente das culturas globalizantes, quase sempre com marcas identitárias e memórias de raízes históricas”²⁷.

Ao mesmo tempo em que o pós-moderno sugere uma democratização ao acesso de conteúdos culturais com a expansão das novas mídias, a exemplo da internet, outros meios, como a televisão, procuram criar modelos de produções que atendam a demanda de um determinado público, e manifestações como o catira acabam por quase sempre se limitar aos consumidores da sua própria comunidade, voltados na maior parte das vezes à sua diversão.

No entanto, apesar das barreiras socioculturais que limitam a cultura popular a um público específico, há catireiros que buscam a inserção do catira no mercado midiático, embora a essência da sua manifestação continue sendo a transmissão oral. No século XX, com a popularização da indústria fonográfica, muitos catireiros procuraram fazer parte desse mercado, a exemplo da dupla Vieira e Vierinha, e também divulgar o trabalho através da rádio, e, mais tarde, da televisão, ainda que não atingissem ouvintes diversos daqueles presentes nas apresentações públicas.

É nesse âmbito que analisamos os poemas do catira, que, mesmo tendo como alicerce a oralidade e a forma fixa, são ser valorizados nesta pesquisa como uma forma do literário. Para Jack Goody (2012, p.43), apesar da etimologia da palavra “literatura” estar relacionada à escrita, a literatura oral “era a forma (ou gênero) padrão encontrada nas sociedades sem a escrita”. E esse pensamento é corroborado por Zumthor (1997), que nos lembra de que em muitos lugares a literatura oral era tomada como uma subclasse do popular.

Foi nesse local de “subclasse do popular” que as manifestações do caipira através das letras do catira têm sobrevivido aos séculos.

Contemporaneamente, além dos catireiros que se apresentam em festas religiosas, existem também artistas famosos que gravam, ou regravam catiras, a exemplo do cantor midiático Leonardo, fazendo com que as canções, nesse caso devido à associação à imagem desses artistas conhecidos do grande público, não se restrinjam mais apenas às comunidades rurais, o que soa como uma das facetas do mundo contemporâneo pós-moderno, onde muitos poemas até então só conhecidos pela transmissão oral passam a circular na mídia.

²⁷ Artigo Cultura popular de Zulmira Nóbrega, disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14345.pdf> > acessado em 26/10/2016

Com essas novas gravações, as canções do catira chegam à cidade, bem como a própria performance dos shows que se destacam pela semiótica em que se insere o cantor, de elementos peculiares que chamam mais a atenção do que o teor das suas letras cantadas.

Alguns grupos tradicionais de catira, na cidade, se unem para preservar a reminiscência da dança, como é o caso dos grupos liderados pelo senhor Firmino Pereira, colaborador desta pesquisa com entrevista (anexo I, p.93), que frequentemente se apresenta na cidade de Formosa GO e no Distrito Federal.

Um exemplo das letras de catiras cantadas por músicos urbanos que tem seu foco na dança é “A dança da catira”, gravada pela dupla conhecida como as Galvão²⁸, que comportam os seguintes versos:

O catira é dança alegre
O catira é do sertão
O catira só se toca com viola e violão
Ai, ai, com viola e violão

Catireiro bate palma
Também bate o pé no chão
Catireiro dança alegre com muita satisfação
Ai, ai, com muita satisfação.

Já no primeiro verso, o uso do adjetivo alegre apresenta o catira às pessoas como algo divertido, sublinhado pelo musical.

Aqui o cantor faz uma explanação didática dos movimentos, situando o catira como uma manifestação de corporeidade.

A performance que antes era vista apenas como manifestação folclórica, nessa nova perspectiva, agora exposto na mídia, sai da subclasse do popular e ganha contornos de cultura popular, o que, para Canclini, tem uma ligação direta com aceitação do mercado. Para este pesquisador

Hoje existe uma visão mais complexa sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos. (...) Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (...) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção,

²⁸ Letra disponível em <https://www.letras.mus.br/irmas-galvao/1188994/> acessada em 15/03/2016

referência personalizada que os bens industriais não oferecem (CANCLINI, 2000, p. 22).

Pela ótica de Canclini, podemos considerar que o catira é um produto que pode despertar interesse na comunidade urbana e a partir de sua divulgação por artistas contemporâneos maior inserção na indústria cultural.

Os versos seguintes prosseguem exaltando a satisfação do catireiro com a dinâmica da dança.

Catireiro bate palma
Também bate o pé no chão
Catireiro dança alegre com muita satisfação
Ai, ai, com muita satisfação

Só se dança o catira em cima de um tablado
Não se pode arrastar o pé
Tem que ser sapateado
Ai, ai, tem que ser sapateado

Uma palma e o sapateado
E depois o vira vira
A dança se faz alegre no nosso catira tira
Ai, ai, no nosso catira tira

Catireiro bate palma
Também bate o pé no chão

O verso que afirma que o catira “só se dança [o catira] em cima de um tablado” é uma evidência de que a parte dessa manifestação artística destacada pelos autores é aquela que chama a atenção do público para os gestos do espetáculo, uma vez que a performance não exige e não tem por tradição a necessidade de ser executada em tal ambiente. Esse destaque dado na letra se deve ao fato de que o sapateado, quando feito sobre o tablado, ecoa mais alto para a plateia e assim a “diversão” fica garantida.

Na última estrofe, os autores utilizam o mesmo o sintagma dança (que se faz) alegre, pela intensificação dos elementos sonoros na representação.

Transformar o nicho de cultura popular em consumo de mercado é uma prática que divulga e amplifica a manifestação, mas pode corromper a tradição defendida por catireiros mais velhos. Lembremos Zumthor quando afirma

A civilização dita tecnológica ou pós-industrial está em vias (e já o dissemos bastante!) de sufocar em todo o mundo o que subsiste das outras culturas e de nos

impor o modelo de uma brutal sociedade de consumo” (ZUMTHOR, 2007, p. 62, grifo do autor).

O prejuízo para os catireiros desse mercado fonográfico moderno que transforma o catira num produto *fast food* é vender a ideia de que o catira é apenas diversão e chacota.



Crianças performizando o catira em Planaltina DF. Arquivo de Sousa Lima

3.2 Memória e identidade dos catireiros.

Nota-se a importância da performance no tocante à tentativa de preservar a memória dos catireiros bem como preservar a sua identidade num mundo onde, segundo Bauman, as identidades estão se tornando inconsistentes: “em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados” (BAUMAN, 2005, p.18).

Nesse processo, mais uma vez, chama a atenção o caráter oral das letras, que preservam as mensagens antigas, pois para este autor as identidades: “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas”. (*op. cit*, p. 19).

A permanência do catira não dependeu do registro escrito, mas da oralidade, do contar e cantar de pessoa a pessoa pela transmissão de suas características aos mais jovens, na manutenção dos desígnios coletivos de que fala Zumthor

Oral não significa *popular*, tanto quanto *escrito* não significa *erudito*. Na verdade a palavra *erudito* designa uma tendência, no seio de uma cultura comum, à satisfação de necessidade isoladas da globalidade vivida, à instauração de condutas autônomas, exprimíveis numa linguagem consciente de seus fins e móvel em relação a elas; *popular*, a tendência a alto grau de funcionalidade das formas, no interior de costumes ancorados na experiência cotidiana, com desígnios coletivos e em linguagem relativamente cristalizada. (1993, p. 119). E

A letra do catira “Meu sertão acabou” gravada pela dupla Viera e Vierinha²⁹ é um bom exemplo para identificação e recuperação da memória cultural.

Fui rever a minha terra
Com grande satisfação
Quando avistei a fazenda
Que triste desilusão
Já não era mais a mesma
Meu Deus que transformação
Tava tudo diferente
Quando lá voltei de novo

²⁹ Letra disponível em <https://www.lettras.mus.br/vieira-vieirinha/meu-sertao-acabou> (acessado em 08/08/2016)

Não vi mais o meu povo
Já não era mais meu sertão.

O uso do verbo derivado “rever” no primeiro verso remete ao êxodo rural praticado também por catireiros, fator muito comum no Brasil a partir do século XX, onde o homem do campo deixa sua terra em busca de uma vida melhor na cidade, mas não encontra ali a sua identidade e precisa voltar às origens. O verbo nesse verso também pode ser semanticamente compreendido como “reviver”, pois essa demonstra ser a principal expectativa do cantador, no entanto frustrada.

Outro fator a ser observado na construção desse primeiro verso é o uso do pronome possessivo “minha” para se referir à terra, indicando que por mais que ele se encontre afastado do seu lugar de origem, é lá que a identidade encontra pouso.

Quando falamos da identidade dos catireiros, não nos referimos à identidade individual do sujeito, mas sim à identidade de uma minoria que vê suas raízes desaparecendo à medida que o mundo contemporâneo se globaliza e as silencia. No livro *Catira – uma tradição de 450 anos* Lisete Resende defende que

Para identificar-se com o local onde vive, o homem contemporâneo define os símbolos pertencentes àquela localidade, e que a constituem, como os alicerces da sua identidade regional. A cultura popular, por suas tradições, seus elementos culturais e históricos, incorpora muitos significados que reforçam nas pessoas o sentimento de saberem de onde vêm, de reconhecerem suas raízes e se orgulharem delas. (RESENDE, 2014, p. 41).

Os versos desse catira deixam evidentes os elementos que ilustram a identificação do eu-lírico com o sertão “minha terra” e “meu sertão”, e não faz nenhuma referência ao local onde o catireiro se encontra, o que evidencia que este ainda não se adaptou à vida, longe do sertão.

Ainda na primeira estrofe há o confronto semântico “satisfação/decepção” que nos situam a abordagem por parte dos compositores, cujo foco é a expectativa de recuperar a identidade de origem, mas que o conduz ao desapontamento sintetizado na expressão “meu Deus que transformação”. A transformação do espaço físico interfere na mudança dos hábitos, o que faz o cantador concluir que aquele ambiente não é mais o seu sertão.

Ainda que as raízes fiquem para trás, há quem olhe com bons olhos o fato do catireiro emigrar para a cidade, como é o caso de Resende, que tenta confortar os

pessimistas ao justificar que "adaptações são elementos importantes da continuidade e, assim, cada cantador de catira e cada violeiro ao longo dos séculos influenciaram com suas formas de tocar e dançar, as novas coreografias e ritmos" (2014, p 41).

Ao admitir a possibilidade da identidade ter sido perdida, o catireiro mergulha nas lembranças e nos símbolos das suas raízes. Esse fato pode ser compreendido pelo fato da globalização remete a uma possível identidade universal, ou uma tentativa inconveniente de vender a ideia de que há espaço para a incorporação de todas as manifestações culturais no que seriam as culturas nacionais, conforme denuncia Canclini (2000, p. 25), "mas deixaram de fora enormes populações indígenas e camponesas que evidenciam sua exclusão em mil revoltas e na migração que 'transtorna' as cidades". Entre esses camponeses, aos quais o autor se refere, podemos afirmar que estão o sujeito representado pelo catireiro que se afasta dos símbolos da sua cultura, apontando para o risco do desaparecimento, como relatam os autores na última estrofe.

As colônias estão vazias
Já não moram mais ninguém
Aonde era lavoura
Hoje só boiada tem
Os homens donos das terras
Fazem só o que lhe convém
Por causa da ambição
O meu sertão morreu aos poucos
Coração deste caboclo
Com ele morreu também.

Nessa estrofe que fecha o catira, o cantador decepcionado e desesperançoso faz a denúncia do poder capitalista na menção à atitude dos donos da terra, "as colônias estão vazias" e "o sertão morreu".

Ressaltamos que a palavra sertão nessa estrofe não se resume etimologicamente a uma localidade e pode ser vista como uma metonímia para significar todo o conjunto de valores de uma cultura adulterada pela modernidade. Esse desvalor faz com que o "sertão" deixe de existir e se transforme em lugar a ser explorado em prol da ambição dos donos das terras, conforme os versos.

A figura da morte, metaforicamente, é escolhida para encerrar as abordagens levantadas nessa letra, quando o cantador afirma que "o coração deste caboclo morreu" junto com o sertão.

Retorno após, as referências aos textos dos catiras, a reiterar que os estudos sobre a poesia popular no Brasil sempre foram muito escassos e reservados a poucos teóricos. No final do século XIX Silvio Romero já fazia a seguinte afirmação: “Procurai nos séculos XVI e XVII (...) uma poesia popular brasileira, que mereça este nome (...) e correreis atrás do absurdo” (ROMERO, 1977, p.31). Podemos afirmar que há uma carência de registros dessas manifestações antes do século XIX, mesmos tendo muitas delas existido nesse período, como é caso do catira, e isso se torna preocupante num país rico em manifestações dessa natureza, onde estão compreendidos costumes, crenças, histórias e tradições das várias manifestações da rica cultura brasileira, porém, com criações anônimas e ágrafas.

O próprio Romero corrobora esse pensamento ao afirmar que: “não existem documentos escritos de tais fatos, os documentos são as lendas e as canções mesmas, que são agora fixadas pela escrita” (*idem*, p. 38). Este folclorista sergipano, que defendia que a poesia popular revela o caráter dos povos, foi dos pioneiros nos estudos da poesia popular no Brasil e um dos pilares de sustentação da valorização das pesquisas com essa temática.

Sendo a performance do catira uma tradição secular, naturalmente por, pelo menos, três séculos, sobreviveu sobretudo graças à tradição oral, o que corrobora sua essência folclórica, mas, ao estudarmos as letras do catira na contemporaneidade, a partir de registros escritos, não estamos apenas no campo dos estudos folclóricos por encontramos ali algum um elemento contemporâneo, uma vez que Cascudo (2006) afirma que as produções contemporâneas não podem ser consideradas folclóricas, já que transgridem as características que, entre outros elementos, são o anonimato e a oralidade. Este pesquisador acrescenta ainda que

Uma produção, canto, dança, anedota, conto, que possa ser localizada no tempo, será um documento literário, um índice de atividade intelectual. Para que seja folclórica é preciso uma certa indecisão cronológica, um espaço que dificulte a fixação no tempo. Pode se dizer a época, uma época extensa, mas não a restringindo mesmo a indicação de uma década. Natural é que uma produção que se popularizou seja folclórica quando se torne anônima, antiga, resistindo ao esquecimento e sempre citada, num ou noutro denunciador da predição ambiental. (CASCUDO, 2006, p. 22, 23)

Partindo dos apontamentos levantados por Cascudo, na contemporaneidade fica, portanto, difícil definir genericamente o catira apenas como atitude folclórica, uma vez que, como já abordamos, no presente existe um apelo comercial em alguns que chegam

ao conhecimento do grande público através das gravações feitas para comercialização e apresentações em canais de televisão e internet por novos grupos performáticos, a exemplo do grupo Bota de Ouro que em 2013 foi premiado como o melhor grupo de catira do estado de São Paulo e tem diversas apresentações na televisão³⁰.

Finaliza-se esta pesquisa com a letra de “Etc. coisa e tal”, composta por Mathias e Zé Goiano, e gravado pela dupla Eli Silva e Zé Goiano³¹.

Eu não sou rei do pagode e não tenho a pretensão
Pra cantar moda de viola tem que ter afinção
Pra laçar um bicho arisco tem que ser firme na mão
Pra ser um bom cavaleiro não pode beijar o chão
O rei do pagode sempre foi nosso querido Tião

A letra faz homenagem ao músico caipira Tião Carreiro que os compositores chamam de “rei do pagode” e exalta de um modelo de sujeito que carrega valores muito cultivados no meio rural, tais quais pulso firme e destreza na lida com os animais.

Podemos reparar que os cantadores ainda demonstram resquícios de comportamentos característicos de épocas passadas, onde a figura do homem se encontra sempre em primeiro plano.

A abordagem de fatores sociais é uma constante nas poesias populares e não é diferente com os versos do catira, como confirmamos na segunda estrofe

Tem gente que tem estudo mas não tem capacidade
Vive no mundo da lua longe da realidade
Eu sou de família pobre vou dizer bem a verdade
Por onde eu passo cantando deixo rastro de saudade
Eu sou ave migratória procurando a liberdade

O sujeito caipira frequentemente aparece no catira exaltando seus valores e os seus costumes. Muitas vezes os saberes e a produção artística do caipira são socialmente menosprezados pela elite fonográfica, mas o eu-lírico os exalta por neles conter os meios, ou a “capacidade”, suficientes para viver os desafios do cotidiano, definidos aqui pela abstração do substantivo “realidade”. É pertinente considerarmos que para ser uma

³⁰ De acordo com informações do site <http://catirabotasdeouro.blogspot.com.br/> > acessado em 25/10/2016

³¹ Letra disponível em <https://www.letras.mus.br/catira-brasil/1182412/> > acessado em 10/06/2006

pessoa relevante no meio rural são necessários muitos “saberes”, mas nem todos eles são conseguidos com a educação formal, implícitos no conceito de “estudo”.

Os valores que o cantador procura em “liberdade” são os mesmos que Cascudo (2006, p. 27) mostra como objetos de interesse da literatura oral, uma vez que ela “reúne todas as manifestações à recreação popular, mantida pela tradição”.

Para este folclorista

A literatura que chamamos de oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigos de escolas ou de predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem mais velha e popular, age falando, cantando representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de ‘novena’, nas festas tradicionais do ciclo do gado (...) ao alcance de todas as críticas de uma assistência que entenda, letra e música, todas as gradações e mudanças de folguedos (*idem*, p. 25, 26, grifo do autor)

Ainda que muitas letras não sejam compostas com apuro textual formal, nelas estão informações que justificam a própria existência dessa manifestação cultural e a sobrevivência através dos séculos, pela voz que não silenciou suas origens: a do artista e a deste pesquisador que aqui também se afirma, pela escolha do seu objeto de estudo.



Catireiros boiadeiros. Arquivo de Souza Lima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender o catira como uma manifestação cultural importante para os estudos e entrosamentos históricos da cultura de determinados grupos no país, já era praticamente um consenso entre os pesquisadores do tema. O que procuramos ao longo desta pesquisa foi justificar que a performance do catira merece uma atenção dentro dos estudos literários, pois o catira sobreviveu sobretudo da oralidade e por seus versos portarem informações relevantes a respeito dos costumes de um povo. Costumes esses que ajudaram a moldar a nossa própria cultura contemporânea de uma forma mais abrangente.

Analizamos letras mais conhecidas do catira, como é o caso das gravadas pela dupla caipira Vieira e Vieirinha, mas também fizemos um apanhado de canções performatizadas por artistas do Distrito Federal e entorno, e, em comum, percebemos a figura do homem do campo aparece quase sempre como o “eu” das canções. Sua voz representa o mesmo perfil de sujeito: o homem das comunidades rurais, comunidades essas em que o catira sempre se fez presente desde as primeiras manifestações ainda nos primórdios da colonização do Brasil. Na voz desses cantadores podemos nos “relacionar” com as suas saudades, seus sonhos e suas virtudes incorporados nas performances, pois Zumthor (1997) ensina que quando ouvimos uma voz que canta, e essa manifestação é capaz de aflorar as nossas percepções sensoriais, também dela somos autores.

Ainda nas letras do catira podemos perceber o “estar no mundo” do caipira, a sua forma de enxergar este mundo globalizado, bem como o espaço reivindicado por ele em uma sociedade cada vez mais tecnológica, mas que em alguns aspectos fazem sucumbir partes importantes de manifestações de várias culturas que não parecem ser tão relevantes para a sociedade urgente do consumo.

Para discutir essas questões dentro do universo das letras do catira, o estudo de Nestor Canclini (2000) sobre a sociedade no livro *Culturas híbridas* apresentou-se bastante relevante e propício, assim como nos valeu de embasamento teórico para discutir brevemente o mercado e o catira na contemporaneidade.

Em uma abordagem mais reservada ao catira produzido no Distrito Federal e entorno, por meio das suas letras, pudemos entender como uma parte da população que

habitava essa região do Planalto Central, em sua maioria pessoas que pertenciam às comunidades rurais, viu, participou e acompanhou a construção da nova capital. Por meio de versos simples e simétricos esses cantadores souberam documentar uma percepção importante do novo à época, às vezes até sem uso da escrita, mas firmada na tradição oral.

Por essas razões foi importante observar os ensinamentos de Terry Eagleton (2006) sobre o que é literatura, como respaldo teórico para que esse tipo de poesia no qual se enquadra nosso objeto possa também ser considerado como literário, mesmo que esse tipo de manifestação não encontre espaço dentro daquilo que é considerado cânone. Aliás, Zumthor, que prefere sempre o uso do termo “poesia oral” ao invés de folclore para definir os poemas populares, nos dá respaldo para investigarmos essas criações dentro de uma norma literária, quando diz que “a partir do fato de um poema existir, ele preenche necessariamente uma função, que é importante definir” (2005, p.80) Foi por esse viés que procuramos valorizar a função da voz portadora de conhecimentos e o registro das manifestações de um povo que incorpora como elemento de sentido a dança, o ritmo e a sonoridade das violas caipiras e do violão tradicional.

Por mais que uma vertente do mercado fonográfico procure apresentar o catira ao público apenas como uma espécie de diversão com foco na dança, percebemos que além desse aspecto, mesmo as letras que têm por base o humor e o gracejo, há conteúdos que refletem pensamentos coletivos que quase sempre não têm espaço para serem ouvidos nas mídias eletrônicas. As performances em presença passam a ser esse instrumento de manifestação.

A voz do cantador se tornou, sem que necessariamente ele tenha consciência disso, um rico material histórico e literário para que pesquisadores da cultura popular brasileira, como Sílvio Romero no século XIX e Câmara Cascudo no século XX, registrassem suas impressões a respeito do que ficou conhecido como folclore nacional e com isso valorizar a identidade de um povo, pois, como diz Zumthor “ dentro da existência de uma sociedade humana a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder que representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro” (2005, p. 61-62).

É por essa razão que vimos no catira um dialogismo pertinente entre voz e sociedade construído a partir de aspectos poéticos.

A análise dos versos mostrou o cantador que representa sua comunidade em uma elaboração estética das imagens, ainda que simples. Atentamos para os ensinamentos de

Zumthor de que oralidade não se resume apenas à voz, mas também aos gestos e expressões corporais que subliam mensagem e a ela agrega sentidos.

Alguns cantadores de catira não são necessariamente os compositores das letras que cantam, pois preferem cantar os catiras do folclore. Para eles, não há grande relevância saber quem as compôs, pois essa regra de identificação de compositor só foi aplicada nos catiras a partir das gravações industriais das canções. Esses cantadores, mesmo não compondo, são poetas orais, pois a individualidade de cada um, ou de cada grupo, na performatização, lhes garante essa definição, como instrumentos de transmissão da poesia através do tempo. Conforme Zumthor “a performance de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão” (*idem*, p.265).

Quando notamos a preocupação dos catireiros mais velhos em procurar passar aos seus filhos e familiares o interesse em lutar para preservar a tradição da performance, compreendemos alguns dos motivos de uma expressão cultural sobreviver ao tempo apesar das diversas transformações por que passou o país. Podemos dizer que o catira, assim como outras expressões culturais relacionadas ou não ao folclore, vão durar outros séculos. Cabe considerar que a transmissão oral tem demonstrado ser tão ou mais sólida que a transmissão escrita. Mas, essa já seria uma discussão para uma outra pesquisa.

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. **O Império do Divino** – Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 2 ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ALVES, Castro. **Obra completa**. São Paulo: Francisco Alves, 1921

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas**: reflexos sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ANDRADE, Claudia; CÂMARA, Nathalie. **Festa do divino**: as folias de Planaltina Distrito Federal. Brasília: Cateretê, 2009.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 1º, 2º 3º tomos. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959

_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 4.ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

_____. **Pequena história da música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Folclore Nacional**: volume II. 2 ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1967.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BARROS, José D'Assunção. **Raízes da música brasileira**. São Paulo: Hucitec, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

_____. *Et al.* **Análise estrutural da narrativa**: pesquisas semiológicas. 4 ed. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena**: processos de comunicação co-evolutivos. São Paulo: PUCSP, 2006.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da Modernidade. 3. Ed. Tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 2000.

CASCUDO, Luís de Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

_____. **Literatura Oral no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 2006.

CARVALHO, Rómulo de. **O texto poético como documento social**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CYNTRÃO, Sylvia. **Como ler o texto poético**. Brasília: Ed. Plano, 2004.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. In. **Palavra cantada**: ensaios sobre música, poesia e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. 3. Ed. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Ed. UNESP, 2007^a.

_____. **Oralidade e Literatura 2**: práticas culturais, históricas e da voz. Frederico Fernandes e Eudes Fernandes (Orgs.). Londrina: EDUEL, 2007b.

_____. **Oralidade e Literatura:** manifestações e abordagens no Brasil. Frederico Augusto Garcia Fernandes (Org.). Londrina: EDUEL, 2003.

GEERTZ, C. **A Interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Editora LTC, 1989.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GOODY, Jack. **O mito, o ritual e o oral.** Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2010.

JACINTHO, Olympio. **Esboço histórico de Formosa.** 2. D. Brasília: ed. Independência, 1979.

JOHNSON, Richard. **O que é, afinal, estudos culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 1999

JUNIOR, Normando. **Formosa em retinas idosas.** Brasília: Alpha, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos.** Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

MAGALHÃES, Couto. **Anchieta, as raças e línguas indígenas.** São Paulo: C Gerke, 1897.

MELLO, João Manuel C; NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna.** São Paulo: ed. UNESP, 2009.

ONG, Walter J. **Oralidad y escritura:** tecnologia de la palabra. Traducción Angélica Scherp. México: FCE, 2011.

ORTÊNCIO, Bariani. **Dicionário do Brasil central:** Subsídios à filologia. São Paulo: Ática, 1983.

PINTO, Manoel da Costa. **Literatura brasileira hoje.** São Paulo: Publifolha, 2004.

RAMOS, Miguel J. **Canção popular e corporalidade –** Estratégias de encenação. 2011 144 f. Tese de Doutorado em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2011.

RESENDE, Lisete *et al.* **Catira:** uma tradição de 450 anos. Uberaba: Fundação Cultural de Uberaba, 2014.

ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil.** 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 1977

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos:** ensaios sobre dependência cultural. 2. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEIXEIRA, Maisa F. **Espaços e territorialidades do “festejar” da Catira no estado de Goiás.** 2012 169 f. Dissertação de Mestrado em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e “musicologias”. In. **Palavra cantada:** ensaios sobre música, poesia e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** a literatura medieval. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Escritura e nomadismo:** entrevistas e ensaios. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral.** Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências da internet

<http://www.recantocaipira.com.br> acessado em 10/10/2016

<http://www.projetomemoriabrasileira.com.br> acessado em 10/10/2016

Referências discográficas

- MEDEIROS, Badia. *Um mestre do sertão*. Independente, Brasília, 2010
- VIEIRA; VIEIRINHA. *A volta de Vieira e Vierinha*. Chantecler, São Paulo: 1963
- _____ *Os catireiros*. Chantecler, São Paulo: 1964
- _____ *Silêncio do berrante*. Chantecler, São Paulo: 1965
- _____ *Garça branca*. Chantecler, São Paulo: 1966
- _____ *Minha boiada*. Chantecler, São Paulo: 1967
- _____ *Folgação*, Chantecler. São Paulo: 1968
- _____ *Os maiores catireiros do Brasil*. Chantecler, São Paulo: 1969
- _____ *Dançando Catira*, Chantecler. São Paulo: 1972
- _____ *Rei do catira*, Chantecler. São Paulo: 1974
- _____ *Dançando catira com os guaranis do Oeste*. Continental, São Paulo: 1976
- _____ *Com os catireiros de São Simão*. Continental, São Paulo: 1977^a
- _____ *Violas e catiras*, Chantecler, São Paulo: 1977^b
- _____ *30 anos de viola e catira*. Chantecler, São Paulo: 1980
- DVD *Violeiros do Brasil*. Núcleo Contemporâneo, Brasil, 1998

Anexo I

Entrevista com catireiros

Badia Medeiros

Mário Castro

Firmino Pereira

ENTREVISTA COM O CATIREIRO BADIA MEDEIROS EM 16 DE JUNHO DE 2015

Eu queria saber como o senhor tomou conhecimento e gosto pelo catira? E como o senhor aprendeu a dançar o catira?

O catira foi um processo até fácil, começou com o meu pai que dava pouso de folia. Todo ano pousavam duas folias na casa dele, e nem precisava pedir pouso, todo ano eles já iam, e ali usavam o catira na folia.

Eu era menino, e assistindo aquilo desde criança, gostei daquilo. Quando eu tinha de 9 pra 10 anos, um homem chamado Toinzinho Vaz, guia de folia, fez eu ajudar ele a cantar, eu fiz a primeira (voz) muito bem feita, ele incutiu e me levou a uma folia, eu subia num banquinho pra ajudar ele a cantar, aí eu fui gostando e me apegando àquele trabalho e fui aprendendo a fazer. Sou guia de folia, eu rezo ladainha, danço catira, danço lundu, que era tudo da folia.

O catira é parecido com o lundu, não é?

É. O catira é com parceiro, par a par. Dançam em torno de seis pares, e o lundu é individual. A gente faz o que quer. Já o catira manda a gente fazer aquilo certo. Tem o puxador e todos tem que acompanhar aquilo, o lundu não, no lundu o sujeito faz aquilo que ele se interessar: dança sapateando, e o catira são pé e mão.

É ao som da viola também?

É tudo ao som da viola. Então eu fui procurar a saber de onde vem a origem do lundu e encontrei.

Então qual é a origem do lundu?

Ele foi girado e (se tornou) tradicional em festa depois da liberdade (dos escravos) pra cá. Com a libertação da escravidão, os escravos saíram cantando, comemorando a liberdade e, a partir daí, incorporaram os instrumentos naquilo e sapateavam, cantavam e dançavam. É uma espécie de dança da liberdade.

Mas o catira já existia antes disso...

O catira teve origem em Portugal e veio junto com a viola. Quando a viola veio para o Brasil, veio o catira também.

Quando o senhor começou a dançar o catira ele era apresentado na folia e nas festas religiosas?

Sim.

As letras também abordavam mais a temática religiosa?

Sim, inclusive eu sou compositor até hoje do catira e moda de viola, e eu sempre introduzo uma parte religiosa pra preservar um pouco das origens.

Com o tempo vieram outras temáticas de letras também, não é?

Tem. Sempre a moda do catira tem uma história certa, um fato acontecido. Inclusive eu tenho uma do começo de Brasília muito boa e está no meu CD.

Quando o senhor chegou a Formosa, havia muitos catireiros ou o senhor foi um dos primeiros?

Não, não. Tinha muitos catireiros aqui. Eu não sou daqui, sou de Unai-MG. Aqui em Formosa, temos a festa do Divino que é a maior festa da região, chegam a 400, 500 cavaleiros girando a folia.

E desses muitos tocam e dançam o catira?

Muitos.

O senhor acha que o que ajudou a manter a tradição do catira aqui em Formosa foi a festa do Divino?

Sim, manteve e está mantendo até hoje.

Quando o senhor compõe uma letra do catira que não está falando da parte religiosa o senhor também prefere contar uma história?

Sim, igual à música que eu fiz sobre a construção de Brasília, invocando o criador de Brasília, Juscelino Kubistchek de Minas Gerais, e então a letra ficou sendo a união de Minas Gerais com Goiás.

O catira também é bem forte em Minas Gerais?

Em Minas é. Em Unai.

Ainda acontecem as manifestações do catira no Distrito Federal?

Acontece. Inclusive ajudei a construir a festa lá na Granja do Torto, Encontro da Folia de Reis, que acontece todo ano. Depois que ela passou para o GDF (Governo do Distrito

Federal) ela enfraqueceu devido à política ter entrado no meio, com a política ela perdeu um pouco do sentido.

Pra dançar o catira existe já aula ou as pessoas ainda aprendem pela tradição?

Até existe escola, mas geralmente a dança do catira é um padrão só, com poucas variações de um Estado para outro, mas as pessoas aprendem a dança mesmo é com a família. Aqui (em Formosa GO) têm muitos grupos, inclusive eu já fui apresentar com grupos lá em São Paulo e fizemos um CD lá.

Quando o senhor começou a dançar o catira já existiam mulheres dançando ou era dançado só por homens?

Naquela época era só homem, hoje as mulheres já dançam.

Quando as mulheres começaram a dançar?

As mulheres começaram a participar dos anos 80 pra cá.

Na opinião do senhor por que elas não participavam antes?

Porque a mulher antigamente, em vários sentidos, não participava, devido a religião e respeito, e os homens não achavam apropriado misturar com a parte feminina. Folia mesmo não iam girar e hoje já giram, dançam catira. Hoje aqui temos a folia dos homens e das mulheres e elas vão em muitas, e antigamente elas não iam.

Hoje existe grupo só de mulheres?

Tem. Inclusive eu já toquei em grupos de homens com mulheres, hoje não tem mais essa preocupação. Quando eu comecei a girar folia se a mulher do folião fosse ao pouso (de folia) ele não dormia com ela. Isso lá nos anos 50. O homem pegava seu cavalo e ia dormir debaixo de uma árvore.

Hoje os catireiros se reúnem pra conversar ou só se encontram na época da festa do Divino?

Mais só na época da festa mesmo. Antigamente os grupos faziam reunião e chamavam grupos de outros lugares e discutiam as diferenças, que é uma forma de manter a tradição.

ENTREVISTA COM O PROFESSOR MÁRIO CASTRO EM 17 DE JUNHO DE 2015

Como foi seu contato com o catira?

Eu diria assim: que o meu contato com o catira foi quando eu tinha de 13 pra 14 anos e fui com um parente, próximo daqui, à fazenda Palmeiras e lá teve uma reza e depois da reza teve um terno de catira. Eu achei a dança interessante, e eu já havia ouvido falar da dança em casa pela minha mãe, meu pai, minha bisavó —eu tive o privilégio de ter uma bisavó de ter 129 anos—, e ela teve uma experiência com as coisas de Planaltina DF, eu diria assim, rural muito grande, ela era uma escrava alforriada.

Como eram essas apresentações?

Eu vi algumas apresentações de catira nas casas, nas folias de roça. Eu que dei o termo de “folia de roça” e “folia da cidade” escrevendo e participando do resgate da cultura, e como pesquisador eu dividi a folia de roça e folia de rua. Conta-se que a folia da cidade foi criada aqui em Planaltina em 1880 pela própria comunidade com base no que acontecia em Formosa e em Luziânia. Inclusive, durante um século houve uma disputa entre estas duas cidades sobre a posse dos tributos arrecadados em Planaltina. Explicado isso, o catira acontece aqui em Planaltina junto com a folia do Divino e com as rezas. A origem do catira, como você já deve ter visto, é de origem indígena, o bate palma e bate pé nós assimilamos dos índios, modificamos e criamos um metiê das pessoas da cidade e bota-se em um canto.

Mas eu não posso falar do catira sem eu falar, ao lado do catira, de uma outra dança que também acontece aqui na região e Planaltina se distancia, ficando mais em Cavalcante, São João da Aliança, Formosa, regiões mais distantes. Ela apareceu aqui um pouco antes de Brasília.

A curraleira é parecida com o catira?

Ela é muito parecida com o catira em termo do sapateado, das palmas. É uma corrida, eles se encontram em um determinado momento, circulando e batendo palmas. A grosso modo eu diria que é uma catira dinâmica e linda. Essa (a curraleira) desapareceu fácil. Eu desconfio, como pesquisador, conversando com as pessoas mais antigas, e falo com o aval de mais de 120 pessoas que já entrevistei.

O catira era apresentado exclusivamente nas folias?

Antes o catira não era apresentado nas folias, era apresentado nas rezas e nas casas das pessoas. O anfitrião mandava buscar e organizar as apresentações um terno de catira. Às vezes ela tinha espontaneamente um grupo e dois violeiros e isso já bastava. As pessoas, às vezes, dançavam sem ensaiar. Ou então ele mandava buscar um grupo de catira de Posse GO, que fica perto de Água Fria e de outros povoados. Em Formosa, por exemplo, tinha vários grupos de catira. Em Planaltina tinham pessoas que gostavam do catira independente das rezas em casa, eles diziam: “vai ter uma dança do catira lá na minha casa” e essa dança acabava virando uma roda de viola e muitas vezes do catira virava pra quadrilha, e não eram só os velhos que dançavam, a juventude também se divertia.

O que mudou para os catireiros de Planaltina com a construção de Brasília?

O catira em nossa região se divide em duas fases, dois momentos diferentes: antes de Brasília e depois de Brasília. O catira de Planaltina DF e de outras regiões era um canto de saudades, um canto de romance fracassado, um canto de gracejo, ou então uma história toda engraçada e tem recortado que é a segunda parte que é mais apressado, às vezes é uma estrofe que se repete algumas vezes ou algumas vezes é uma sequencia de estrofe que não tem nada a ver com o corpo do catira, eu diria que até de fundo filosófico, uma lição de vida. Antes de Brasília, o catira não tem essa discrição que eu acabei de citar, ela tem a intenção de fazer graça e de agradar quem vai ouvir. Já depois de Brasília, ele passa a ter um cunho político, um cunho crítico e passa a ter um outro caminho. Friso que é o catira de Planaltina – DF, o de Formosa continuou como se nada acontecesse.

Como foi organizado o torneio de catira de Planaltina DF?

Em 1969 estava acontecendo a folia de roça, estava vindo (o grupo de catireiros) e parou na pracinha e eu fui lá e presenciei uma apresentação do catira, uns dois ou três grupos de catira, junto estava um amigo meu chamado João de Souza Lima, eles estavam fazendo resgate de folia de roça e do catira, e eu falei com o Souza que gostaria de participar e havia um grupo de 300 pessoas que queria ver a apresentação do catira e sugerimos fazer no ano seguinte um palco e um tablado pra esse povo apresentar no alto, e decidimos fazer um torneio com vários grupos de catira. E fomos com essas apresentações de 1970 a 1982, foram 12 torneios de catira em Planaltina.

ENTREVISTA COM O CATIREIRO FIRMINO PEREIRA EM 11 DE AGOSTO DE 2016

Há quanto tempo o senhor trabalha com o catira e como foi o seu contato com o catira?

Já tem muitos anos que a gente vem mexendo com o catira. O contato nosso com o catira foi através das folias, folia de Reis, folia do Divino, aí a gente começou a girar a folia aqui porque lá onde a gente morava, no estado que a gente morava, só existia curraleira, não existia catira. Só depois que a gente veio pra cá é que encontramos uns catireiros aqui e por esses catireiros a gente formou o grupo nosso e fomos ensinando os meninos desde pequeno. Então foi começado de pequeno e de pequeno vão seguindo o grupo até hoje.

Quantos grupos o senhor coordena hoje?

Hoje eu coordeno só um, eu coordenava dois, já passei por seis grupos de catira coordenando, mas hoje só temos o Grupo dos Amigos.

O grupo que o senhor participa se apresenta com muita frequência?

Apresenta. Agora não está muito não, mas sempre tem (lugar par apresentar). A gente apresenta em Brasília, já apresentamos em Goiânia, inclusive agora dia 23 (de agosto de 2016) tem uma apresentação em Brasília que a gente vai fazer.

O senhor compõe letra de catira?

Não, componho não.

Geralmente as músicas que o seu grupo canta são músicas já gravadas ou de compositores daqui mesmo?

São músicas gravadas, mas tem músicas que são de compositores daqui. Inclusive meu ex-parceiro tem músicas dele mesmo. Agora, eu só canto músicas que aprendi com os outros, catira de minha autoria não tenho.

Mas tem aquelas músicas, que são passadas pela tradição não é? Os mais velhos cantam e passam para os filhos.

A maioria delas não tem gravadas em CD, tem catira velha que eu aprendi que eu nem sei quem compôs ela. Se for pra gravar, pode gravar sem cisma, que não tem direitos autorais. Ah, e o grupo nosso apresenta curraleira também. A gente apresenta o catira e a curraleira que quase não é conhecida, mas o povo gosta muito.

Anexo II
Letras citadas

Moda da Inleição

Autor: Sebastião Francisco Barbosa

Agora mesmo eu cheguei na marge do terrero
Pra cantá as minha moda licença peço primero.
Eu num canto sem licencia nem pra ganhá dinheiro,
Isto é minha obrigação, ai... a regra de um violeiro, ai, ai...

Agora estô me alembrando no dia da inleição,
Dezenove de janero eu tenho recordação,
Isso é coisa naturar tenho prestado atenção,
Os rico conhece os pobre é só naquela ocasião.

É no tempo da política quer ver a bajulação,
O rico fala com o pobre como seja um irmão,
O pobre num vai pro grupo e num cai nesse arrastão,
Eu sô pobre de verdade, mais num como tapiação.

Os rico fala com o pobre, vô le dá uma expriçãoção
Dezanove de janero vamos tê uma reunião
Conto com sua presença nem qu'eu pague a condução
Dinhero prá mim gastá lá eu tenho de montão.

E o pobre deu uma rizada num lê dô satisfação,
Por causa do seu dinheiro não desgosto meu patrão,
Prá quem vive do trabaio não tem um governo bão...
Prá criá os meu filinho tenho a minha profissão.

Quem se achar ofendido queira me dá perdão
É uma experiênciã própia já tirei concrusão,
O pobre vai fazê compra vai pensando na situação,
Prá comprá no câmbio negro tem açuca e macarrão.

Os negociantes de agora são uma turma de embrião,
Vende fora da tabela não tem fiscalização,
Presidente da República não toma uma solução,
Muito chefe do lugá merece uma punição.

No estudar da moda fiz uma comparação
Si o brigadêro ganhasse era mesma perdição.
O Brasir não aparce um home de opinião,
Prá recebê esse nome como chefe da Nação.

O governo é curpado de havê tato ladrão,
Aonde começa o roubo (suspendida) é arta posição.
O Fiúza queria manda na população
Queria formá um regime prá acabá com a religião,
Não adiantô os seus comício nem escrevê nos paredão,
Lugar de burro é no campo e no vará de um carroção.

Planaltina, Brasília e Fazenda

Autor: Adercides Alves de Oliveira

Aqui neste tablado vai a minha saudação
Primeiro saudo Planaltina meu pedacinho de chão
Saudo todas autoridades que aqui presente estão
Os grupos de catireiros e toda a população.

Viva a nossa Planaltina, salve o seu aniversário
Cento e dezessete anos marcado no calendário
Uma árvore que nasceu neste campo solitário.

No Distrito Federal este grupo é que domina
Tem boa coordenação, é bonita a disciplina
Orientado por Mário César e o amigo Souza Lima.

Salve o Brasil querido e a Bandeira Nacional
O presidente Geisel esse governo genial
Também o Dr. Elmo Serejo que governa a capital.

Tem apenas 17 anos que a cidade inaugurou
Foi o centro do Brasil onde se localizou
Salve o Dr. Juscelino que a capital mudou.

Me parece ser importante recordar hoje o sertão
Por que o homem do campo muito ajuda a nação
Calçado com suas botinas e a roupa de algodão
Por eu ser filho da roça dediquei esta canção.

Meu velho carro de boi agora não roda mais
Ficou somente seu rastro nas campinas de Goiás
O meu velho berrante muita saudade me faz
E um vidro se quebrou e ninguém não solda mais.

Violeiro sem viola

Autores: Lourival dos Santos e Paraíso

Violeiro sem viola eu faço a comparação
É um peixe fora d'água é roseira sem botão
É um beijo sem abraço é mulher sem coração
É o rodeio de Barretos sem violeiro e sem peão
Violeiro sem viola vai aqui a prova exata
É o Rio de Janeiro sem sambista e sem mulata

Violeiro sem viola é caneta sem a tinta
É o soldado na luta desarmado sem o trinta
É uma zebra sem a risca é a onça sem pinta
É o seringueiro na mata sem levar o facão na cinta
Violeiro sem viola vai aqui a prova exata
É o Rio de Janeiro sem sambista e sem mulata

Violeiro sem viola é firma sem capital
É a comida sem tempero sem o alho e sem o sal
É uma criança chorando sem brinquedo no natal
É uma escola de samba que não sai no carnaval
Violeiro sem viola vai aqui a prova exata
É o Rio de Janeiro sem sambista e sem mulata

Dança de São Gonçalo

Autor: desconhecido

Glorioso São Gonçalo
A iô um favô vô le pedi
Aqui estamo nessa hora
Prá esta dança consegui

São Gonçalo subiu pro céu
Visitá a Cruz da cristandade,
Deixou bastante saúde,
Bastante filicidade.

O glorioso São Gonçalo
Com a sua viola na mão
Esta dança aqui é séria
Não é xiba e nem função.

Uma incelência
Do almirante São Gonçalo
Que nós pede nós espera
E nós pede, ele vale.

Duas incelência
Do almirante São Gonçalo
Que nós pede nós espera
E nós pede, ele vale.

Catira

Autor: Chico Lobo

Pra se dançar o catira
Tem que se bater o pé
Vem depois um palmeado
Só não dança quem não quer
Ai, ai, só não dança quem não quer

Primeiro um sapateado
Depois um palmeado
Pro catira sair gostoso
Tem que ser bem animado
Ai, ai, tem que ser bem animado

Pra se dançar o catira
Tem que ter bons violeiros
Nós tocando de viola
Podem vir os catireiros
Ai, ai, podem vir os catireiros

Pedacinho de terra

Muniz Teixeira e Benedito Seviero

Os modernos maquinários que a indústria desenvolveu
Toda produção de grãos na agricultura cresceu
Mas um grande desemprego na lavoura aconteceu
E o trabalhador da roça o seu serviço perdeu
Os grandes proprietários trocaram por maquinários
Tantos empregados seus

O trabalhador da roça ficou sem atividade
Teve que encostar a enxada e mudar contra a vontade
Hoje em todas capitais gente é uma barbaridade
E na capital paulista vive a maior quantidade
Veja que grande sufoco é um trombando no outro
Pelas ruas da cidade

E o trânsito em São Paulo transformou-se num tormento
São milhões de automóveis nas ruas em movimento
Quando é horário de pico forma congestionamento
Motorista fica preso horas no engarrafamento
Até o ar se embassa com o excesso de fumaça
Que sai dos escapamentos

Deus Há de iluminar nosso ilustre Presidente
Para que seja implantada a reforma agrária urgente
Tem milhares de famílias esperando ansiosamente
Um pedacinho de terra pra plantar sua semente
É uma necessidade para tirar da cidade
Essa multidão de gente

Folgazão

Autores: Vieira e Vierinha

Ai, eu tô cantando de viola é pra cumprir com a inclinação.
Eu bem sei que o povo sabe que eu sou mesmo um folgazão.
Pelejo pra largar e não posso, Ai, desta minha profissão.
Ai, precisa eu morrer primeiro pra "despôs" eu largar mão.

Ai, o braço desta viola foi feito pra quem quiser.
Pra fazer um exercício porém se o cabra souber.
Eu canto verso pros "hôme", Ai, suspirando pras "mulher".
Ai, no meio de tanta gente sem ninguém não dá por fé.

Ai, no meu bairro tem uma moça que tem casamento "trato"
Tratado no mês de agosto é pra casar no mês de março.
Eu já vi esta morena, Ai, pisa fora do compasso.
Ai ela tem três namorados e não demora "intéra" os quatro.

Ai, eu tenho dó de quem ama e de quem não sabe amar.
Ver falar em casamento eles querem se casar.
Eles não prestam o sentido, Ai, no galho que vai pegar.
Ai, se pegar o galho lasca e o caboclo passa "már".

Cabelo Loiro

Autores: Tião Carreiro e Zé Bonito

Cabelo loiro vai lá em casa passear

Vai, vai cabelo loiro

Vai acabar de me matar

Cabelo loiro vai lá em casa passear

Vai, vai cabelo loiro

Vai acabar de me matar

Vai acabar de me matar

Beija-Flor que beija rosa se despede do
jardim

Assim fez o meu amor quando despediu
de mim

Você diz que bala mata

Bala não mata ninguém

A bala que mais me mata

É o desprezo do meu bem

Cabelo loiro vai lá em casa passear

Vai, vai cabelo loiro

Vai acabar de me matar

Cabelo loiro vai lá em casa passear

Vai, vai cabelo loiro

Vai acabar de me matar

Casa de pobre e ranchinho

Casa de rico e de telha

Se ter amor fosse crime

Minha casa era a cadeia

Cabelo loiro vai lá em casa passear

Vai, vai cabelo loiro

Vai acabar de me matar

Quanto mais tu me despreza

A dor no meu peito inflama

Quem não quero me quer bem

E quem eu quero não me ama

Cabelo loiro vai lá em casa passear

Vai, vai cabelo loiro

Lundu do progresso

Autor: desconhecido

Espanta o grande progresso desta nossa capital,
Descrece o bem por momentos, cresce a desgraça e o mal,
A carestia de tudo, de grande já não tem nome,
O pobre morre de fome, de miséria e de trabalho.

Em belos carros o rico corre, o pobre morre sem comer.
Tudo é sofrer para a pobreza, só a riqueza vive contente.
Mortal que vive de seu trabalho não tem canto para agasalho.

Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

A carne seca tão cara, cada vez o preço cresce,
E o monopolista à custa da pobreza enriquece.
Nos açougues carne podre, nas ruas leite com água,
Causam mais fome, faz mágoa o pão de tão pequenino.

A dez tostões pinto gosmento, feijão bichento a peso d'ouro,
Toucinho é couro e já toucado, café torrado com milho podre.
Todos os meses por aluguéis, quatro paredes, triste mil reis.

Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

Peijam as ruas mendigos, há ladrões por toda parte,
E breve nos darão leis, a faca e o bacamarte.
Durante as horas da noite invade nossos poleiros,
E nos levam ratoneiros a criação do quintal.

Té as torneiras já não escapam, pois tudo raspam,
De um modo estranho, pretos do ganho,

Senhores roubados pelos gatunos nas festas, bailes e passeios,
Sempre acham meios de ratorronar.

Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

O Feijão, milho e açúcar, carne e peixe já cozido.
Nos vêm de terras d'Europa, vêm dos Estados Unidos,
Enquanto o monopolista o seu negócio equilibra,
Valendo a pataca a libra, vai o pobre a carne seca.

Quatro pimentões por um vintém, só quem o tem pode os gozar,
Quem quer comprar alguns limões, dá dois tostões por um somente,
Viva quem vive, viva o regresso, viva a Nação, Viva o Progresso.
Sinhá não peça dinheiro, qu'eu não tenho para dar,
Quando não estou de guarda, para folgar vou rondar.

Nossa apresentação

Autor: Florentino Alves

Eu recebi um programa pra nossa apresentação
Na cidade de Planaltina e de grande animação
Cento e dezessete anos completou esta cidade
Que vem sempre evoluindo com os poderes da Divindade.

É um feliz acontecimento da cidade de Planaltina
Todo ano é festejado pelo chefe Souza Lima
O seu grupo de catireiro e os guias da Divindade
Que cantam com perfeição em louvor desta cidade.

Cidade religiosa o povo tem devoção
Todo mundo é devoto e de boa educação
Planaltina é o trono do Divino Onipotente,
E uma cidade linda de um país que vai pra frente.

Dela nasceu Brasília essa linda criancinha
Cresceu mais do que a mãe tomou todo poder que tinha
Nossa linda capital que veio do Rio de Janeiro
Onde tem todo conforto que serve o Brasil inteiro.

Viva o Souza Lima com todos seus folião
Viva o grupo do Córrego Rico, Formosa e Lamarão
E nós da Cachoeira com toda animação
Prá cantar neste torneio no meio dos campeão.

Eu já falei nos grupos com amor e humildade
Também peço homenagem ao povo desta cidade
Da bandeira do divino eu quero a proteção
Pra ser bem feliz na nossa apresentação.

Velha Planaltina

Autor: Adercides Alves de Oliveira (Dízio)

Esta velha Planaltina
Terra que me satisfaz
Não podemos comparar
Com aqueles tempos atrás
Não existia Brasília
Era Planaltina Goiás
Gravei no meu coração
Tempo que não volta mais.

Os velhos planaltinenses
Tinha ideias e coragem
Na fazenda retirinho
Construíram uma barragem
Feito por braços de homens
Que tinham disposição
Abastecia a cidade
Com a água do Regão.

Vou falar do transporte
Que usava antigamente
Somente uma Jardineira
Pra transportar esta gente
Quando dava muita sorte
Corria uma vez por semana
Partindo de Planaltina
Com destino a Goânia.

Planaltina

Autores: Francisco Nunes e Hadi

Quando falo em Planaltina só tenho boca pra gavar
Esta cidade evoluiu de certo tempo pra cá
A boa vontade do prefeito e a união do pessoal
Que cidade maravilhosa unidinha na capital

Agora eu vou falar a respeito de Juscelino
Foi um bom governador que veio do estado de Minas
Criando muitas escolas evoluiu a medicina
Ele construiu Brasília que deu vida a Planaltina.

Onde era a rua da palha hoje é Vila Vicentina
Onde moram boas famílias e também belas meninas
Povo de Planaltina todo deve progredir
Ainda existe a Sapolândia e a Vila Buriti

Já falei da cidade agora é do Souza Lima
Com sua boa devoção aqui em Planaltina
Vive alegre e satisfeito girando a sua folia
Deus lhe dê vida e saúde com toda sua família

Quero contar pra vocês o que o povo anda falando
Planaltina evoluindo Sobradinho aumentando
Já não falo em Brasília que só vai pra frente
O lugar onde mora nosso querido presidente

Planaltina é cidade boa coisa que eu posso falar
Todo mundo me apoia ninguém vai se agravar
Só mora gente boa que gosta de trabalhar

Brasília era um deserto

Autor: Geraldo Afonso Alarcão

Brasília era um deserto transformou numa cidade
Deixando a recordação, a lembrança do passado
Revivendo o novo mundo com sua modernidade
O povo estão esquecendo as coisas da antiguidade
O que passou, passou não tem mais a utilidade
O que resta no peito é a dor de uma saudade

Até hoje eu me recordo aquelas noites enluaradas
Do ronco de um engenho ao romper da madrugada
As batidas de um monjolo nas horas que eu acordava
Quando o dia ia amanhecendo depois que o galo cantava
Para pegar no pesado todo mundo levantava
Com o grito de um vaqueiro lá no fundo da invernada

Ainda existe algumas coisas que me corta o coração
De ver as mata destruída inclusive o cerradão
Não existe os animais com sua vegetação
Inclusive a sariema com sua garganta serena
Com sua insinuação cantava para alegrar
Lá no alto do sertão

Planaltina é uma cidade que ainda continuou
Com as festas religiosa do costume interior
As folias do divino e a festa do imperador
Conservando a tradição para não ficar em vão
Por antes dá mais valor a Chamada devoção
Nada disso abandonou

Morena dos olhos pretos

Autores: Sulino e Teddy Vieira

Morena dos olhos pretos linda igual não pode haver
Você é a flôr mais bela que eu cheguei a conhecer
Quando meus olhos te viram senti meu corpo tremer
Daquela hora em diante me apaixonei por você

Em ficar te conhecendo pra mim foi grande prazer
Eu gostei dos seus agrados também do seu procede
Quem me dera se eu pudesse seus carinhos merecer
Eu te amava flôr morena até na hora de morrer

Eu tenho um sentimento digo a razão porque
Por eu ter que me ausentar pra bem longe de você
Mas deixo meu endereço se quiser me escrever
Para o amor não tem distância depende a gente querer

Vou deixar uma lembrança pra você não esquecer
Lembranças são esses versos que eu fiz para você
Levarei muita saudade lembranças de um bem querer
Adeus linda flôr morena se eu nunca mais te ver

Eu gosto

Autores: Braz Aparecido E Luiz De Castro

Gosto de viver cantando
Pra disfarçar a paixão
Gosto de tocar vióla,
Pra alegrar meu coração
Gosto de trovar meus versos
Com carinho e perfeição,
Gosto de cantar bonito
Para chamar a atenção.

Eu gosto de viajar
Por este Brasil afora,
Gosto de levantar cedo
Bem no romper da aurora.
Gosto de marcar encontro
E chegar certo na hora,
Também gosto de saber
Que as morenas por mim choram.

Gosto de alegrar o povo
Com a vióla nos braços,
Gosto de mostrar a todos
As boas coisas que eu faço.
Gosto de ter fé em Deus
Pra ele guiar meus passos,
Gosto de ver as meninas
Soluçando nos meus braços

Roubei uma casada

Autores: Lourival dos Santos e Teddy Vieira

Comprei um carro na praça
Estava bem conservado
Tinha quatro pneu novo
Que pouco tinha rodado
Dei um repasso no freio
Pra viajar mais sossegado
Pus gasolina no tanque
E saí acelerado pra roubar uma casada
Que eu já tinha combinado

Em frente a casa dela
Eu pus o carro na calçada
Dei um toque na buzina
Ela saiu na sacada assim que ela me viu
Correu descendo a escada
Com duas mala na mão
Me falou dando risada
Vou levando a minha jóia
Que é pr'ocê vende na estrada

Ela deixou seu conforto
Num prédio lá da ladeira
Com telefone na mesa
E rádio de cabeceira e televisão da sala
Pertinho da cristaleira
Deixou vinho e champanha
E fruta na geladeira
Pra fugir com um boiadeiro
E levar vida campeira

O meu bem falou

Autores: Negro Rodrigues e Vieira

Eu fui na venda
Tomá um pingão
Eu comprei arroz
Eu comprei feijão
Eu comprei açúcar
E comprei canela
Comprei um chicote
Pra bater nela

Vou comprar vestido
Pra mulherada
O modelo é bom
E não custa nada
Na parte da frente pano não tem
Na parte de trás
É assim também

Essas mocinhas daqui
Só pensam em namorar
Quando namora faz rir
Quando ri não deve olhar
Corta o cabelo na moda
Pra trás deixa uma trancinha
Ai ai, taí a doença minha

O meu bem falou
Que não quer mais eu
Meu carro não anda sem pneu
Não me importa que escureça
Pode até virar um breu
Que o galo daqui sou eu

A dança do catira

Autoras: As Galvão

Eu peguei na viola...

Eu peguei no violão...

Mas aqui primeiramente eu vou fazer a saudação

E a todos que estão presentes vai meu aperto de mão

Vou convidar os presentes pra nós bater pé no chão

O catira é dança alegre

O catira é do sertão

O catira só se toca com viola e violão

Ai, ai, com viola e violão

Catireiro bate palma

Também bate o pé no chão

Catireiro dança alegre com muita satisfação

Ai, ai, com muita satisfação

Só se dança o catira em cima de um tablado

Não se pode arrastar o pé

Tem que ser sapateado

Ai, ai, tem que ser sapateado

Uma palma e o sapateado

E depois o vira vira

A dança se faz alegre no nosso catira tira

Ai, ai, no nosso catira tira

Meu sertão acabou

Autores: Vieira e Vieira

Fui rever a minha terra com grande satisfação
Quando avistei a fazenda que triste desilusão
Já não era mais a mesma meu Deus que transformação
Tava tudo diferente quando lá voltei de novo
Não vi mais o meu povo já não era mais meu sertão.

Não vi mais a cachoeira que era uma coisa rara
Porque já foi represado o rio das piaparas
A estação da cidade trem de ferro já não para
Não vi mais os cafezais a lavoura foi cortada
No meio das invernadas sobrou monte de coívaras.

Não vi mais sinhá Maria com seu vestido de renda
Nem pai João benzedor com sua bonita tenda
Não vi mais os canaviais também não vi a moenda
O carro silenciou já não geme mais o cocão
Apenas cinco peões tomam conta da fazenda.

As colônias estão vazias á não moram mais ninguém
Aonde era lavoura hoje só boiada tem
Os homens donos das terras fazem só o que lhe convém
Por causa da ambição o meu sertão morreu aos poucos
Coração deste caboclo com ele morreu também.

Etc. coisa e tal

Autores: Mathias e Zé Goiano

Eu não sou rei do pagode e não tenho a pretensão
Pra cantar moda de viola tem que ter afinação
Pra laçar um bicho arisco tem que ser firme na mão
Pra ser um bom cavaleiro não pode beijar o chão
O rei do pagode sempre foi nosso querido Tião

Tem gente que tem estudo mas não tem capacidade
Vive no mundo da lua longe da realidade
Eu sou de família pobre vou dizer bem a verdade
Por onde eu passo cantando deixo rastro de saudade
Eu sou ave migratória procurando a liberdade

Nosso povo está perdendo a noção do seu valor
Filho não respeita o pai já não chama de senhor
Desculpe minha franqueza, minha mágoa e minha dor
O progresso é necessário eu não quero me impor
O mundo inteiro é escravo desse tal computador

Do jeito que a coisa anda já estou vendo o final
Todo começo de ano só se fala em carnaval
Nossa gente sem emprego se alimenta muito mal
Desculpa do executivo etc...e coisa e tal
Estamos pagando a conta do governo federal