

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA INTERDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
PERFORMANCES CULTURAIS**

JULIANA RIBEIRO MARRA

CATIRA: PERFORMANCE E TRADIÇÃO NA DANÇA CAIPIRA

**GOIÂNIA – GOIÁS
2016**

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

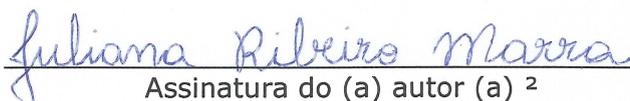
Nome completo do autor: Juliana Ribeiro Marra

Título do trabalho: Catira: performance e tradição na dança caipira

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do (a) autor (a) ²

Data: 27/03/2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

²A assinatura deve ser escaneada.

JULIANA RIBEIRO MARRA

CATIRA: PERFORMANCE E TRADIÇÃO NA DANÇA CAIPIRA

Dissertação apresentada à Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG), como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais, para obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas das Performances

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Izabela Maria Tamaso

**GOIÂNIA – GOIÁS
2016**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Marra, Juliana Ribeiro

Catira: performance e tradição na dança caipira [manuscrito] /
Juliana Ribeiro Marra. - 2016.
clvii, 157 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Izabela Tamaso.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, 2016.

Bibliografia. Anexos. Apêndice.

Inclui siglas, mapas, fotografias.

1. catira. 2. cultura caipira. 3. performances culturais. 4. tradição. 5. patrimônio cultural . I. Tamaso, Izabela , orient. II. Título.

CDU 7



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado Interdisciplinar em Performances Culturais

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Juliana Ribeiro Marra para a obtenção do título de Mestre em Performances Culturais.

Aos vinte e sete dias do mês de outubro de dois mil e dezesseis, às quatorze horas na sala 104 do Centro de Aulas C da Universidade Federal de Goiás, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta por Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso (orientadora e presidente da mesa), Profa. Dra. Patrícia Silva Osório (UFMT/MT), na qualidade de convidada externa do Programa de Pós-Graduação e Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior (UFG), para julgar o trabalho final da candidata Juliana Ribeiro Marra, intitulado "*CATIRA: performance e tradição na dança caipira*". A Presidente da mesa declara abertos os trabalhos, agradecendo a presença de todos os membros da banca e concede a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso

Profa. Dra. Patrícia Silva Osório

Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior

Aprovada
Aprovada
Aprovada

Juliana Ribeiro Marra faz jus ao título de Mestre em Performances Culturais, área de concentração Performances Culturais, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, a senhora presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* – Performances Culturais – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 27 de outubro de 2016.

Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso
Presidente

Profa. Dra. Patrícia Silva Osório
Membro

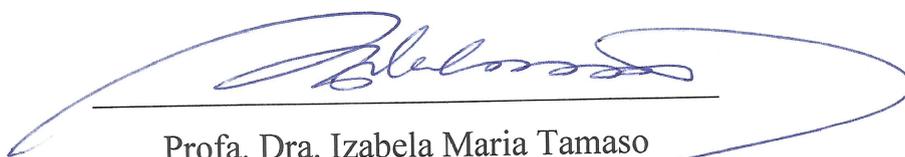
Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior
Membro

Prof. Dr. Roberto Abdala Junior
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* – Mestrado em Performances Culturais - EMAC/UFG

JULIANA RIBEIRO MARRA

“CATIRA: performance e tradição na dança caipira”

Trabalho final de curso de mestrado defendido e aprovado em vinte e sete de outubro de dois mil e dezesseis, pela banca examinadora constituída pelos professores:



Profa. Dra. Izabela Maria Tamaso
(Orientadora e Presidente da Banca)



Profa. Dra. Patrícia Silva Osório
(UFMT/MT)



Prof. Dr. Sebastião Rios Corrêa Júnior
(UFG)

*Para meu avô Diomar,
Que me legou, incorporada, a memória do sertão.*

*Para Yolanda,
Que naquela caminhada dos três Reis, como a estrela-guia, me
mostrou a magia de sua aproximação.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, primeiramente, com amor. Dessa que é minha raiz, não me restam dúvidas de que, na somatória final dos fatos, essa pesquisa não teria se realizado se não houvesse o companheirismo, força, “casa de vó” e ervas curandeiras de minha mãe Rute. Ao meu pai, Wellington, agradeço por estar de volta à minha vida e me apoiando, sempre. Às minhas irmãs, Laura, por ser um oásis de boas risadas e cumplicidade em meio à correria e labuta incessante de nossas vidas; e Fernanda, por me possibilitar a experiência e reflexão de vários métodos, sobretudo o que segue em nota no Anexo A desse trabalho. Ao João, nossa criança primeira.

À família que criei, a minha vida. Ao meu esposo e companheiro Daniel, a alegria e realização que vem com a certeza de muito certamente ter apostado em nosso (louco?) amor. Obrigada, meu caboco tímido, por compartilhar comigo, todos os dias, a contemplação e paciência de seu ser, mas também a força de seu trabalho e sabedoria inata. Te amo. A você e a Deus, agradeço por me darem como dádiva a oportunidade de trazer ao mundo essa que é o melhor de mim, nossa Yolanda. E a ti, minha filha, a eterna gratidão por ter me escolhido para povoar e encantar esse mundo, me ensinando, a cada conquista, o mais poderoso sentido do amor.

À família que ganhei quando me casei, agradeço de coração toda a ajuda e acolhida. Talvez não alcancem a dimensão do meu trabalho, mas isso é o que menos importa na retrospectiva dos prazerosos anos e dias que se passam. À minha sogra Luzia, meu carinho e respeito, por ser essa fortaleza, paradoxalmente ativa demais, que cuida sempre de todos nós. À minha cunhada Joycinira e ao padrinho Alessandro meu eterno agradecimento por nos acolherem em momento tão difícil da vida, que foi o início do mestrado.

Agradeço ainda à tia Salomé, por topar todos meus programas malucos e ensinar Yolanda falar alto (risos), obrigada pela ajuda e companhia. Ao Wladimir, agradeço pela amizade de outrora e pela troca que sempre estabelecemos em nossas produções acadêmicas.

Dentre importantes amigos e amigas que estiveram ao meu lado, e que por isso são tesouros dos mais valiosos, agradeço aqueles à que as trocas investigativas, acadêmicas e criativas adquirem um sabor especial na amizade. Ao Eduardo Carli e Gisele Toassa, à Gabi Marques, ao Vinícius Soares, e ao querido trio, Totonho, Fran e Raul. Ao Totonho, o Luiz Antonio Guerra, amigo de tantos codinomes, meu obrigada mais que especial por compartilhar, já há anos, a aventura da vida, mas também as mesmas raízes, os mesmos interesses, a viola, o

comprometimento virginiano e a língua portuguesa. Acho difícil imaginar outra pessoa que realmente faria uma leitura tão atenta, em hora tão adiantada para a entrega da pesquisa. Obrigada pela correção de cada vírgula desse trabalho e pelos incontáveis áudios no *whatsapp*. Das coisas que não tem preço, só apreço.

Aos amigos que fiz no ambiente do mestrado, agradeço as experiências e momentos de encontros, raros, mas expressivos. À Warla Paiva, pela ajuda inicial. Ao Deusimar, pelo carinho e valiosa ajuda, também na reta final do trabalho. À Morgana, pelos curtos e prazerosos dias de vizinhança e pela inesquecível feijoada baiana, quando nos despedimos da casa no setor Sul, onde formei minha família. À Eliene, meu agradecimento sincero pela carinhosa amizade que se expandiu, e seguimos levando pela vida, e também por ser meu “ponto de apoio” no programa de mestrado.

No que diz respeito à pesquisa, é importantíssimo dizer do respeito que dedico a todos os foliões e foliãs, catireiros e catireiras, que me acolheram no trabalho de campo. Esses são a essência desse trabalho e é a admiração por seus belos e fortes movimentos que me moveu nesse percurso. Agradeço a confiança e amizade de todos os companheiros da *Cia. De Reis Bandeira Vermelha*, na Cidade de Goiás, especialmente ao Gordo, Valdemar, Pedro Henrique e seu Dorvalino, que partiu e deixou saudades. Meu agradecimento também a Domingos Dias Silva e sua esposa Divina, e a Domingos Noronha, o embaixador da Folia, pela acolhida. Na cidade de Itaguari, agradeço a todas as queridas catireiras do *Orgulho Caipira*, mas em particular ao auxílio, apoio e acolhida de Danielly Flores Konzen e Daniel Flores. Agradeço ao grupo de catira *Irmãos Oliveira*, sobretudo ao Zelão, pela entrevista concedida. Minha gratidão também especial à catireira Laís Gonçalves e sua família, Marli, Tio Hélio e Thainara, por tão gentilmente me acolherem em sua casa nos agitados dias da Folia de Reis.

À FAPEG, agradeço o financiamento que viabilizou que a pesquisa fosse desenvolvida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais – EMAC/UFG, agradeço a oportunidade de desenvolver a pesquisa tendo como método a interdisciplinaridade. Não creio que eu fosse capaz de fazê-la em um programa disciplinar. Agradeço, principalmente, ao professor Robson Corrêa, por idealizar e conduzir o programa. À professora Vânia, pelo incentivo, cumplicidade e pelas valiosas contribuições ao trabalho, quando da banca de qualificação. Ao professor Sebastião Rios, pela sabedoria compartilhada em conversas informais, na sala de aula e também na banca de qualificação, pelas ocasiões em que pudemos trabalhar juntos e pela amizade.

Agradeço também à professora Maria Geralda Almeida, do Programa de Pós-Graduação em Geografia, pela compreensão e auxílio quando do nascimento da minha filha, no auge do

acontecimento da disciplina que cursei com ela no mestrado. Também sou grata por viabilizar meu acesso à importante pesquisa de Maísa França Teixeira, nos arquivos do LABOTER.

Finalmente, meu agradecimento supremo àquela que gradativamente foi se figurando como meu conforto nesse árduo, mas gratificante trabalho. À minha querida professora e orientadora Izabela Tamaso, meu muito obrigada por indicar direções no meu caminho, por suavizar meus anseios com sua personalidade forte, mas compreensiva e companheira. Sou profundamente grata por compartilhar das minhas aflições e alegrias, por ter em conta a perspectiva vivida no meu específico momento de pesquisadora-mãe, mas também por dividir comigo sua experiência, seu conhecimento e sua perspicácia. Uma vez, conversando com uma amiga também orientada por ela, brincamos que, para nós, Izabela era como uma “diva”. Em verdade, pensando bem, não é mesmo para menos, Izabela aparece diante dos nossos olhos como pura inspiração. A ela sou grata por caminharmos juntas e por me oferecer esperança de que dias ainda melhores virão.

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo propor uma ampliação da compreensão sobre a catira, dança tradicional da cultura popular brasileira. A dança se territorializa na região de cultura caipira e tem sua estrutura fundamentada no palmeado e sapateado dos dançadores no ritmo da *moda de viola* e do *recortado*. A viola é, pois, o instrumento essencial à dança. Assim, catira é dança, mas também música e poesia que se identificam com o mundo rural do centro-sul do Brasil. Embora a prática seja considerada contemporânea à colonização do país – e os grupos de catira sejam muitos –, são poucos os registros e estudos que versam sobre ela. Neste sentido, inicialmente se apresentou a dança, sua forma e elementos e buscou analisa-la tendo em vista sua inserção nos estudos acerca da cultura popular e do folclore no Brasil. Em seguida, delineia-se a abordagem teórica e metodológica da pesquisa, e a catira passa a ser o foco de uma análise construída na interdisciplinaridade dos saberes, no qual supõe-se métodos e categorias de análise das ciências sociais, mas também das artes. As performances culturais emergem como eixo interpretativo da pesquisa, desde que em relação com outros conceitos que também se estabelecem na perspectiva multidisciplinar – a saber: tradição, socialização, memória, corpo e dança. Tendo em vista esses conceitos, chega-se à análise dos dados obtidos a partir do trabalho de campo realizado na pesquisa. A narração analítica é construída a partir de entrevistas, observação e participação, relações teóricas e registros audiovisuais, sobretudo as fotografias produzidas em campo. Primeiramente, se analisa a dança da catira inserida no ritual da folia da *Companhia de Reis da Bandeira Vermelha*, na Cidade de Goiás/GO e, posteriormente, o foco se desloca para a cidade de Itaguari/GO e sua imensa Folia de Reis, onde se encontram os grupos *Irmãos Oliveira* e *Orgulho Caipira*. Finalmente, tendo ainda como referencial a experiência vivenciada com os grupos, o estudo é aprofundado focando as identidades, as relações de poder e negociações empreendidas pelos grupos de catira. Entende-se que as identidades buscadas e vividas se relacionam com os lugares e territórios nos quais são produzidos esse patrimônio performático da cultura caipira e que a resistência é característica desses corpos que se movimentam, harmonizados e em duplas, desde tempos imemoriais, nas conjunturas da atualidade e – se for permitido indicar um caminho de antemão – em um futuro a perder de vista.

Palavras-chave: catira, cultura caipira, performances culturais, tradição, patrimônio cultural.

ABSTRACT

This research aims at proposing a widening of the understanding of *catira*, a traditional dance of the Brazilian popular culture. The dance territorializes itself in the region of the *caipira* culture and has its structure founded in the clapping of hands and on step dancing of the dancers under the rhythm of the *moda de viola* and of the *recortado*. The viola is therefore the essential instrument for the dance. *Catira* is a dance but also music and poetry, which find identification with the rural world of the southern center of Brazil. Although the practice is considered contemporary of the country's colonization – and the *catira* groups are many – there are few records and studies that go about it. Therefore, initially to introduce the dance, its forms and elements were presented and there has been an attempt to analyze them bearing in mind its insertion in the studies concerning popular culture and folklore in Brazil. Following that the theoretical and methodological approach of the research is outlined. *Catira* becomes then the focus of an analysis built within interdisciplinary knowledge. Focus in which, a method and categories of analyses of social sciences and also of the arts, are supposed. Cultural performances rise as the interpretative axis of the research, as long as in relationship with other concepts that also establish themselves in the multidisciplinary perspective – i.e. tradition, socialization, memory, body and dance. Bearing in mind these concepts, we reach the analysis of the records gained from the field research of the work. The analytical narrative is built from the interviews, observation and participation, theoretical relationships and audiovisual records, mainly the photographs taken in the fieldwork. Firstly the dance of the *catira* within the ritual of *folia* of *Companhia de Reis Bandeira Vermelha*, in the town of Goiás/GO, is analyzed. After that the focus is turned to the town of Itaguari/GO and its enormous *Folia de Reis*, where the groups *Irmãos Oliveira e Orgulho Caipira* are to be found. Finally having the experience lived with the groups as a referential, the analysis is deepened with focus on the identities, the power relationships and the negotiating carried by the groups of *catira*. The understanding is that the identities sought and lived are related to the places and territories in which this performing heritage of the *caipira* culture takes place. The endurance is characteristic of these bodies that move harmonized and in pairs since immemorial times, in the conjunctures of nowadays – if permitted indicating a path beforehand – in a future not envisioned.

Key words: *catira*; *caipira* culture, cultural performances; tradition; cultural heritage.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

EMAC – Escola de Música e Artes Cênicas

FAPEG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

INRC – Inventário Nacional de Referência Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

LABOTER – Laboratório de Estudos e Pesquisas das Dinâmicas Territoriais

RBF – Revista Brasileira de Folclore

UFG – Universidade Federal de Goiás

UNESCO – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* / Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

Introdução	12
1. Em busca de uma compreensão sobre a dança da catira	23
1.1. Os <i>elementos fixos</i> da catira	28
1.2. A catira nos estudos da cultura popular e do folclore no Brasil	33
1.3. Notas sobre as raízes ou questões de origem.	40
2. Corpo, movimento e tradição: a performance é aqui	46
2.1. As performances culturais e sua dupla função	48
2.2. Tradição, memória e transmissão	56
2.3. Dança, memória do corpo	66
3. Descrevendo e comparando as performances da catira	71
3.1. Catira da <i>Companhia de Reis da Bandeira Vermelha</i> , Cidade de Goiás/GO.....	74
3.1.1. Notas sobre a história da Companhia de Reis	74
3.1.2. A estrutura ritual da Folia de Reis da Bandeira Vermelha	77
3.1.3. Características da catira da Bandeira Vermelha	82
3.1.4. As performances corporais na catira	85
3.2. A identidade catireira do município de Itaguari	90
3.2.1. <i>Os Irmãos Oliveira</i>	96
3.2.2. As catireiras do <i>Orgulho Caipira</i>	102
4. Catira de sentidos e significados: o patrimônio, o território e a identidade	112
4.1. Identidades e territorialidades da catira	117
4.2. Negociando com o patrimônio mundial – o caso da cidade de Goiás/GO	131
4.3. Catira: tradição e inovação	138
Considerações finais.....	142
Referências	145
Apêndice	154
Anexos.....	155

INTRODUÇÃO

Em um relato imediatista, não poderia dizer que nasci ou fui criada em uma tradição caipira, como a que frequentemente será abordada nessa pesquisa. Inversamente, meu registro civil narra como nasceu a segunda filha de um casal de migrantes goianos, na maior cidade do país, na década de 1980. Como muitas outras pessoas do interior do país, o jovem casal tentava começar e ganhar a vida na grande e moderna megalópole, São Paulo. É possível conhecer bem esse momento pela efervescência artística do período, sobretudo na chamada música popular brasileira e também nas produções cinematográficas que relatam o grande êxodo para a capital. Não tardou, porém, para que a família se mudasse para uma cidade do interior, que já se inseria na espacialização industrial do estado, mas que tem sua formação associada à cultura caipira – São Carlos.

Porém, por mais perto que estivéssemos de toda a modernidade do momento – e que neste ponto a negação de nossas origens rurais já estivessem muito bem incorporadas e acomodadas em nossas memórias – as raízes são como nas palavras de Guimarães Rosa: “O sertão é dentro da gente. E esse sertão não é feito apenas de aridez e provocação, mas também de veredas, de estações de alívio e beleza em meio à solidão” (ROSA, 2001). Por isso, sempre havia as férias nas casas dos avós, nas fazendas dos tios e nas pescarias às margens do rio Araguaia, no estado de Goiás. Quando chegou o feliz momento, para a criança, de “retornar” para Goiânia, parecia que uma nova vida começava, cheia de sociabilidades e bem perto da família – mesmo que isso não significasse morar na roça e sim em uma nova, mas também grande cidade que se desenvolvia em um ritmo muito acelerado. De qualquer forma, para mim, esta nova etapa representava longos dias passados juntos ao avô na pequena cidade de Inhumas, a 50km da capital, arrastando o tempo entre antigas histórias de caminhoneiro, garimpeiro e fazendeiro e as arrastadas e tristes *modas de viola* que saíam de sua vitrola de 78 rotações. Esses afetos e vivências foram suficientes para que a memória e a tradição se incorporassem – senão mesmo por uma perspectiva proustiana de memória.

Na capital goiana, entre a cidade grande e o interior, entre tradições e modernidades, fui descobrindo meu apreço pelas artes e pela cultura. Na faculdade

graduei-me em História e, anos depois, uma especialização em projetos culturais me permitiu adentrar os estudos acerca dos patrimônios culturais.

Entre os anos de 2011 e 2012, participei do projeto de licenciamento ambiental da Ferrovia Norte-Sul como pesquisadora e integrante da equipe de levantamento e registro do patrimônio histórico e cultural dos 33 (trinta e três) municípios dos estados de Goiás, Minas Gerais e São Paulo impactados pelo empreendimento¹. Nesta ocasião, dentre várias manifestações do patrimônio cultural do sertão do Brasil central que identificamos, despertou-me particular interesse a catira – também conhecida por cateretê –, que localizamos especialmente na divisa entre esses três estados.

Inicialmente, esse interesse surgiu-me ao ouvir repetidamente, nas entrevistas realizadas durante o projeto, que essa dança tradicional agoniza na atualidade. Achei muito curioso, e preocupante, admito, que uma das raras danças da cultura caipira estivesse em vias de desaparecer. Esse discurso é recorrente entre os agentes dos rituais religiosos da cultura popular, haja vista as negociações que estes grupos precisam colocar em prática para resistirem nas transformações dos espaços no atual cenário fluido da globalização. A dança da catira sempre me despertou particular interesse e encanto, posteriormente pude associar essa afinidade com o que se pode chamar de *danças percussivas*. Há algum tempo vinha me dedicando ao flamenco. No entanto, a catira é nossa, aqui desse mesmo *sertão-lugar* que nos habita e, não bastasse a narração de minha trajetória pessoal, ainda hoje é difícil conhecer alguém em Goiás que não conheça, tenha um parente que dança, ou ao menos tenha ouvido falar na dança da catira.

Para alguns catireiros que ouvimos na região pesquisada inicialmente, sobretudo os mais velhos, a continuidade – e, portanto, a tradição – da dança está ameaçada, já que atualmente os jovens não se mostram interessados ou disponíveis para o aprendizado da catira². Na cidade de Iturama, em Minas Gerais, conheci alguns catireiros remanescentes de um grupo que, no passado, era formado junto a integrantes da cidade vizinha, Campina Verde, coincidentemente a cidade natal de minha mãe. Curiosa, solicitei um registro e, para minha surpresa, me mostraram uma foto em que aparecem os catireiros de Campina

¹ *Projeto de Levantamentos, Resgate e Monitoramento do Patrimônio Arqueológico e Histórico da Implantação da Extensão Sul da Ferrovia Norte-Sul entre os municípios de Ouro Verde/GO e Estrela D'Oeste*. Fundação Aroeira/PUC-GO. Goiânia/GO. 2011 e 2012.

² Entrevista realizada com Manoel Aparecido Severino e Ana Eleusa Severino de Queiroz, em Iturama/MG, em 01/12/2011, por Juliana Marra e Natália Louzada – Grupo Catireiros de Iturama/MG.

Verde, datada de 1951, com vários integrantes que assinavam Ribeiro. Quando mostrei para minha família, foi provocativo saber que alguns antepassados eram reconhecíveis. Nunca se falou em dançar catira em nossa casa, era algo distante, mas de repente próximo.

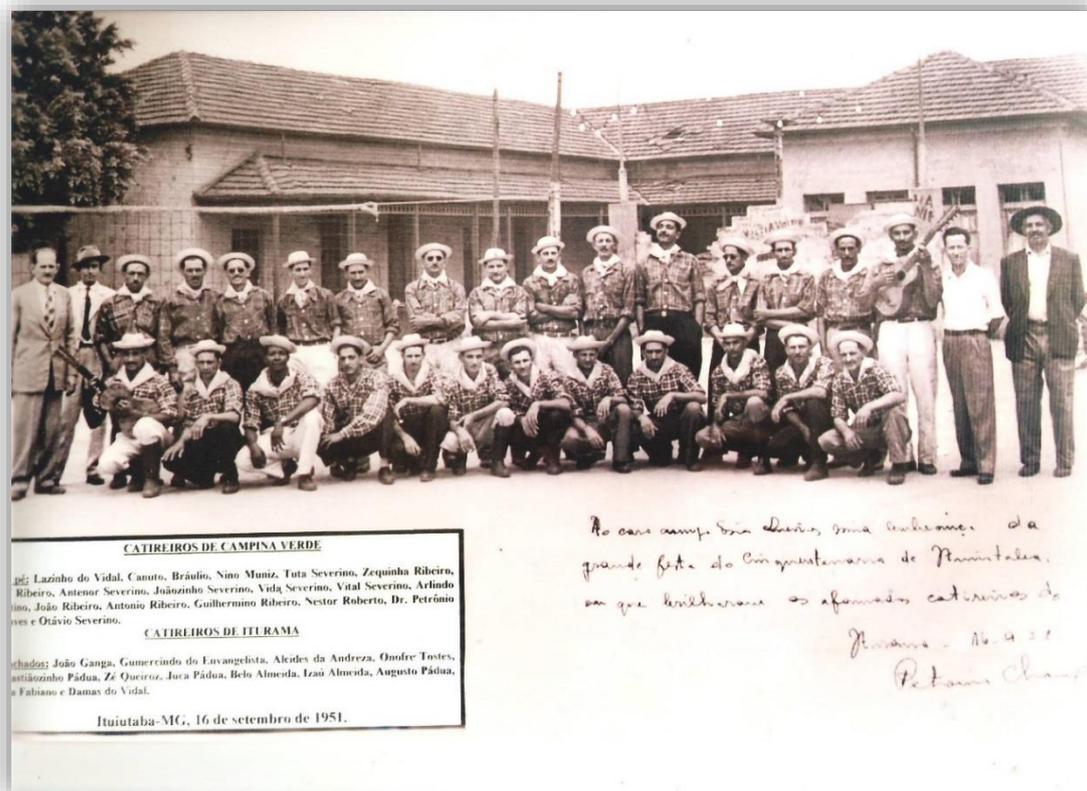


Figura 1: Catireiros de Campina Verde e Iturama, em Minas Gerais, posam para foto em 1951. Acervo pessoal de Ana Eleusa Severino de Queiroz.

Partindo do âmbito pessoal em direção às análises sociais, acadêmicas, estou consciente de que integro um “movimento de redescoberta” da cultura caipira que vem ocorrendo no Brasil nas últimas décadas. É importante observar que esse “movimento cultural” vem adquirindo contornos de “renascimento” da cultura e música caipira, reinventada nas conjunturas da contemporaneidade, e é encabeçado – tanto na criação artística quanto intelectual – pela trajetória da viola caipira no Brasil. Esse movimento de redescoberta, por um lado, e reenraizamento (ver VILELA, 2013), por outro, pode ser entendido como “um dos acontecimentos mais importantes (e pouco conhecidos) na história da música desse país” (BRANDÃO, 2014, p. 270). Consecutivamente, registra-se o interesse pela dança, sendo a catira uma dança que tem a viola por instrumento indispensável, conforme apresento adiante. Esse “movimento cultural” é registrado, antes, entre os agentes e produtores culturais, mas gradativamente pode-se perceber esse

interesse alcançando também as áreas de políticas públicas e acadêmica – localizando essa pesquisa nesse último aspecto. Neste sentido, a ideia desenvolvida pelo antropólogo Edward Shils (1974, p. 307) de que as tradições são por vezes procuradas, solicitadas, oferece um vínculo inicial para esses dois mundos – individual e social – que, conforme discutirei adiante, estão em constante e infinito diálogo. Para o autor essa é uma forma mais ativa e independente para com a crença tradicional que é por vezes intensa naqueles indivíduos que necessitam estar em ligação com o passado e para os quais “as crenças recomendadas, imediatamente dadas, são insatisfatórias”. A busca de uma tradição que não seja recebida imediatamente não é uma busca de uma crença qualquer ou prática tradicional, pois o aprofundamento na compreensão desse movimento pode trazer muitas revelações. Entretanto, é importante observar que os “renascimentos” são a forma efetiva dessas tradições reabilitadas, para Shils (1974) todo este fenômeno tem uma ligação íntima com as pretensas “Idade de Ouro”.

Assim, cumpre observar com cautela a noção de “renascimento”, sobretudo quando se trata de focar a viola caipira, a catira ou a cultura caipira, de maneira geral. No caso de uma aproximação com o velho clichê do “resgate” – muito explorado pela mídia e eventos –, deve-se lembrar que a cultura e a música caipira seguiram resistindo em sua produção no século XX, e ainda agora, apesar da ascensão midiática e fonográfica do sertanejo romântico. Abordando a viola caipira, Saulo Dias (2010, p. 80) diz que “afirmar que a viola está sendo ‘resgatada’ na atualidade é desconsiderar a atuação ininterrupta dos violeiros amadores ou das duplas caipiras, no cenário musical ao longo do século XX”.

Em um sentido mais amplo, Elizabeth Travassos (2004) analisa o que pode ser considerado um “movimento” contemporâneo de recriação dos folgedos tradicionais, embora ela também se diga incerta quanto ao uso do termo. De qualquer forma, para a autora trata-se de um fenômeno da cena urbana contemporânea no qual se tornou perceptível o interesse de jovens artistas e estudantes pela cultura tradicional brasileira. Importante observar que o movimento tem a recriação como meta, pondo “em prática uma maneira específica de tomar a cultura popular como matéria de conhecimento” (TRAVASSOS, 2004, p. 114). De acordo com a autora, diferentemente das vertentes antecessoras de promoção do gosto pelo folclore, que compreendiam a representação das músicas, danças e folgedos populares como atividade escolar e infantil, o atual movimento toma a prática dos repertórios musicais e coreográficos da tradição popular,

o saber fazer implicado na performance, como a novidade central. A análise prossegue aproximando esse fenômeno das áreas acadêmicas, considerando que, na atualidade, muitas delas cogitam da prática de performance como método de conhecimento, como a etnomusicologia e as performances culturais – sendo este último o campo de pesquisa a que essa pesquisa vem se vincular.

De qualquer forma, para mim estava dada a largada para um estudo mais aprofundado sobre a tradição da catira. Porém, ao aceitar inicialmente o pressuposto que apontava para a decadência da dança, tentei partir para um mapeamento prévio dos grupos de catira que ainda resistem às intempéries da modernidade e persistem na prática de suas atividades. Ironicamente, essa missão teve que ser reformulada muito rápido, pois logo na primeira busca constatei que é incalculável a quantidade de grupos de catira que existem ainda hoje no centro-sul do Brasil³. Ou me proporia a realizar um trabalho só de mapeamento, ou não ousaria fazê-lo.

Também nessa fase inicial da pesquisa, tomei contato com vários vídeos disponibilizados na internet por grupos ou público, principalmente nos canais do *youtube*. Chamou-me a atenção o vídeo *Vieira e Vieirinha dançando catira (2)*⁴. Nesse vídeo, os “reis do catira”⁵ apresentam-se no programa de Silveira Coelho, em São José do Rio Preto (s/d), e procuram mostrar, por meio diferentes performances da dança, a diferença entre a catira dançada nos estados de Goiás, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Além das informações colhidas em pesquisa de campo acerca das diferenciações locais da dança, o vídeo também veio me colocar a questão da impossibilidade de apreender a dança em uma totalidade explicativa.

³ Em 2013 tive acesso ao levantamento dos grupos de catira realizado pela *Secretaria de Cultura de Goiânia*, que se apresentava desatualizado, mas contava com 23 grupos registrados, somente dos municípios do entorno de Goiânia. *Maísa França Teixeira* (2012) mapeia os municípios de Goiás que possui grupos de catira, mas não levanta quais e quantos são esses grupos e não considera os demais estados brasileiros que também apresentam a dança. Também a *Fundação Uberaba* desenvolveu um amplo projeto de mapeamento dos grupos de catira no Brasil, que contou com financiamento federal por meio da Lei Rouanet de Incentivo à Cultura, e resultou no livro “Catira: uma tradição de 450 anos”. Os grupos apresentados no livro, no entanto, apesar de muito representativos, são sem dúvida uma pequena amostragem dos grupos e dançadores que existem no Brasil.

⁴ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=zMDciPEtTzE&list=PLypEu-9dvMI3i4EMZ_WkqPHFw77EJPYIU&index=2; acessado em 09/09/2013.

⁵ A dupla Vieira e Vieirinha ficou conhecida como “os reis do catira” ou “os maiores catireiros do Brasil” no imaginário popular do país. Entre 1953 e 1991 – quando Vieirinha veio a falecer – gravaram uma vastíssima obra, sendo que grande parte pode ser encontrada na *internet*, conforme referências apresentadas.

Dessa maneira, parti em busca de alguns indícios e bibliografia que me sustentasse, entre vários aspectos, a compreender melhor a catira e como acontecem os processos de criação, bem como as relações que produtores e não produtores desse bem cultural estabelecem nas regiões onde ela se manifesta. Foi então que descobri que as fontes de pesquisa eram praticamente inexistentes. Não se escreveu sobre a catira assim como foi escrito sobre sua (sagrada) irmã, a folia. Afora alguns textos folclóricos que retrataram muito tangencialmente a catira, encontramos apenas duas dissertações recentes que também a tomaram como objeto de estudo, adiante bastante citadas.

A descrição vaga e repetitiva com que esse bem cultural tradicional foi abordado pela literatura folclórica empreendida no Brasil, em contraponto com a visibilidade, inovação e resistência que a catira vem apresentando nos grandes centros urbanos, passou a indicar um prolífico campo de pesquisa interdisciplinar, no âmbito da cultura contemporânea. Com a modernização do campo no século XX e o êxodo rural, a antiga estrutura da dança, apresentada pelos folcloristas, vem se mostrando muito modificada pela emergência de novas relações sociais, espaciais e subjetivas. Encontrando eco em minha trajetória pessoal, a conclusão a que cheguei é que esta dissertação precisava ser escrita. Foi a ocasião para dar um passo mais a fundo e adentrar o programa de mestrado em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás, com o objetivo de ampliar os horizontes sobre a catira.

Assim, tenho por objetivo, nesta pesquisa, perceber como essas impressões empíricas e alguns conceitos atuais se articulam em uma perspectiva interdisciplinar, contribuindo para a análise do bem cultural reconhecido como *catira* ou *cateretê*. Isto é importante não apenas na medida em que a produção acadêmica acerca desse bem cultural é muito escassa, mas também ao passo em que o desenvolvimento da pesquisa pode contribuir para as análises de cunho interdisciplinar e reconhecimento dos grupos e indivíduos que fazem e vivem a catira e seu universo cultural. Embora tenha sido abordada com mais frequência pela literatura folclórica, conforme discutirei adiante, acredito que o constante desenvolvimento de conceitos interdisciplinares pressuponha o alcance de novos resultados interpretativos. Como qualquer bem cultural, a catira pode ser pensada a partir de vários referenciais teóricos e metodológicos, neste sentido não intenciono aqui poupar referências das mais diversas áreas, sobretudo das artes e ciências sociais. Performances culturais delinea-se, portanto, como um campo que autoriza a fluidez e por isso se estabelece como orientação teórica e metodológica da pesquisa.

Pretendo, com isso, adensar o corpo dos estudos desenvolvidos nas performances culturais no Brasil a partir de sua interface e diálogo com os estudos do patrimônio cultural e da cultura popular, e vice-versa.

Espero assim, estar contribuindo para com o conhecimento, reconhecimento e valorização das expressões da cultura caipira, destacando as formas expressivas locais e regionais com as quais os goianos deram sentido às práticas compartilhadas em área cultural própria das rotas de mineração. Essa contribuição se expande com o intuito de contribuir também para a autoestima e valorização dos grupos produtores da catira em Goiás, ao lançar mão da análise e comparação entre grupos específicos do estado, com a simples aproximação e compreensão dos seus modos de vida, permitindo-os ecoar suas vozes, interesses e sentidos.

A pesquisa foi desenvolvida dentro das perspectivas previstas no projeto de mestrado, mas cumpre ressaltar que houve uma mudança referente aos grupos de catira que escolhi acompanhar. Desde a elaboração, do projeto estabeleci contato com o grupo *Orgulho Caipira*, de Itaguari, município que dista 105 km da capital goiana. O grupo formou-se recentemente, em 2008, por iniciativa de Danielly Flores, então com 15 anos, que se interessou pela tradição da catira e folia de Reis de sua cidade. Tendo encontrado apoio do grupo mais antigo da cidade, *Os Irmãos Oliveira*, e envolvimento de outros jovens, especialmente das meninas, Danielly contou com o apoio de seu pai, Daniel Flores, que é o produtor do grupo. Em 2012, o grupo passou a ser exclusivamente feminino, se fortalecendo ainda mais e passando a ser reconhecido como um grupo profissional, recebendo muitos convites para apresentações. No período do trabalho de campo, era composto por 10 (dez) catireiras, que se dividiam entre Goiânia e Itaguari. Devido ao seu caráter “moderno”, e por acreditar que pudesse me subsidiar em uma análise que enfocasse as transformações e permanências dos bens culturais na contemporaneidade, mantive a pesquisa com o *Orgulho Caipira*.



*Figura 2. Grupo de Catira Orgulho Caipira. Pesque-pague Araçá, Itaguari/GO, em 05/10/2013.
Foto Juliana R. Marra*

Contudo, ao invés de seguir acompanhando o grupo mineiro da família Severino, de Iturama, que nos acolheu e ofereceu-me as primeiras questões sobre a catira, transferei a pesquisa para a Cidade de Goiás/GO e optei por acompanhar uma das quatro folias de Reis que acontecem, simultaneamente, na cidade. Assim, boa parte da pesquisa foi dedicada à análise da catira do grupo da *Bandeira Vermelha de Goiás*. Dentre as razões para essa mudança, ressalto o fato de que o grupo de Iturama estava praticamente inativo, pois muitos dos seus integrantes vieram a falecer e as atividades do grupo não estavam muito frequentes. Assim, a pesquisa acabaria por tratar mais os aspectos históricos da catira do que os elementos performáticos ou etnográficos. Outro fator importante para a mudança foi a concentração da pesquisa em um território onde a catira é uma manifestação cultural consolidada e, embora as cidades pesquisadas sejam bem próximas espacialmente uma da outra (cerca de 50km), há uma grande diferença na forma que a catira se manifesta em ambas. Por último, destacamos que, na Cidade de Goiás, a catira estabelece um diálogo importante com o patrimônio cultural oficial, haja vista ser a cidade detentora do título de Patrimônio Mundial, outorgado pela Unesco.



Figura 3. Companhia de Reis da Bandeira Vermelha. Rua Vereador Hugo Argenta, em frente ao Cemitério São Miguel, Cidade de Goiás/GO, em 02/01/2015. Foto Juliana R. Marra

A realização do trabalho de campo se deu especialmente entre o período das folias de Reis, quando é possível entrar em contato direto e contínuo com a catira, pois em Goiás é frequente que ambos – catira e folia – se manifestem no mesmo território, tempo e contexto e sejam produzidos também pelos mesmos atores. Assim, entre os dias 26 de dezembro de 2014 e 7 de janeiro de 2015 estive acompanhando as folias de Reis, primeiro na Cidade de Goiás e, a partir do dia 03 de janeiro, em Itaguari. Em 2016 retornei a campo, nessa ocasião apenas na Cidade de Goiás, entre os dias 03 e 07 de janeiro. No período da etnografia foi possível realizar entrevistas com os agentes e pessoas envolvidas com a catira, bem como realizar registros audiovisuais, além da observação constante do ritual da folia de Reis e das performances da catira.

No *primeiro capítulo* desta dissertação realizo uma discussão mais abrangente sobre a catira. Interessa apresentar essa dança tradicional da cultura popular brasileira, primeiramente, sob o viés da forma, de suas características essenciais, com o objetivo de compreender melhor esse bem cultural. Além de apresentar a estrutura básica da dança, a viola – único instrumento indispensável para a composição da performance da catira – adquire importância nesse cenário, bem como seus ritmos para a catira, a moda de viola e o recortado. Com uma literatura extremamente rasa, com raras exceções acadêmicas

atuais, a catira foi registrada por alguns folcloristas brasileiros. Foi, aliás, pouquíssimo escrita, relatada e analisada. Por isso, soma-se aqui a necessidade de esboçar esse cenário do texto folclórico e as poucas fontes disponíveis sobre a catira, em uma breve revisão de literatura, e ainda, contrapô-lo à atual compreensão da cultura popular. As transformações e revisões a que estão sujeitas as manifestações da cultura popular e tradicional na contemporaneidade, incluindo a catira, fazem com que a abordagem folclórica clássica, imbrincada de noções como autenticidade e origem, ceda espaço para análises mais profundas e correlacionais, como as que aqui me proponho.

A partir daí muitos pontos se interpõem, permitindo expandir a análise proposta por vários caminhos distintos, mas que volta e meia se entrecruzam. A pesquisa apresenta, portanto, um caráter essencialmente interdisciplinar. Inicia-se o *segundo capítulo* e, assim como Geertz (1998), compreendendo a arte como um sistema cultural, trago para a discussão o conceito de performances culturais. Cabe então uma teorização acerca destas, que se configuram como um destacado eixo nas várias fases dessa pesquisa. Sendo um conceito e um método, as performances culturais, sobretudo em seu diálogo com a antropologia e o teatro, oferecem um amplo aparato para compreender a catira em sua forma, mas em relação ao ambiente que a circunda. Trata-se de um conceito interdisciplinar que, juntamente com outros da mesma ordem analítica que seguem no debate – tradição, memória, dança e corpo –, oferecem uma nova possibilidade para pensar a dança da catira.

No *terceiro capítulo*, parte-se para a análise cultural e comparativa da natureza de grupos de catira muito diferenciados, embora próximos espacialmente. A perspectiva das performances culturais segue sendo importante por ressaltar um aspecto específico da experiência social, a experiência estética, que traz para primeiro plano a forma e o processo, mas também a possibilidade de análise comparativa. A observação e contextualização dos diferentes processos estéticos e corporais de produção da catira criam diferentes percepções e identificações com o tempo e espaço. A análise comparativa aborda, primeiramente, a catira ligada à *Companhia de Reis da Bandeira Vermelha*, da Cidade de Goiás-GO, para logo depois tratar os grupos de catira de Itaguari-GO – *Irmãos Oliveira* e *Orgulho Caipira* – independentes e profissionais, que não se vinculam diretamente a uma Companhia de Reis específica.

No *quarto e último capítulo*, o objetivo é pensar a dança da catira a partir das noções de patrimônio cultural, território e identidade. Esta análise é importante na medida em que permite uma ampliação da abordagem do bem cultural, já que traz consigo a reflexão acerca dos dissensos relacionados aos discursos, apropriação e atribuição de valor e sentido pelos diversos grupos envolvidos nos territórios e com os patrimônios culturais. Primeiramente, as identidades que emergem na relação *corpo-território* são pensadas tendo em vista a dança da catira e a cultura caipira. Distanciando-se da noção essencialista de identidade – sobretudo da Identidade Nacional, muito cara aos folcloristas –, a abordagem traz a perspectiva fluida e mutável dos processos de identificação associados às territorialidades da catira. Na sequência, busca-se refletir sobre a catira a partir do discurso autorizado do patrimônio e dos discursos dissonantes e subalternos, que se configuram enquanto resistência. Neste momento, o foco da análise é dado ao grupo de catira da Companhia de Reis da Bandeira Vermelha, da Cidade de Goiás. Finalmente, a catira é analisada enfocando suas mudanças e espetacularização na contemporaneidade, abordando especificamente o grupo Orgulho Caipira de Itaguari.

1. EM BUSCA DE UMA COMPREENSÃO SOBRE A DANÇA DA CATIRA

Todas as vezes que não temos dados seguros para conhecer as raízes de um traço de cultura, cabe a aventura intelectual da suposição, contando que fundamentada em documentos idôneos e desenvolvida segundo os princípios lógicos da disciplina a que se liga o estudo. Assim, estaremos perto da verossimilhança, que é uma forma modesta e por vezes frutuosa de verdade. O que importa é não confundir os planos e nem querer dar a tentativas desta espécie o caráter de certeza.

Antonio Candido

As definições acerca da (ou do) catira variam muito, independente de qual aspecto queira se levar em conta. Alguns exemplos. Gramaticalmente, é um substantivo masculino ou feminino? Etimologicamente, catira e cateretê? Historicamente, quais e quantas fichas se apostam em sua origem? As tentativas de explicação e categorização são poucas, mas existem. Por isso, este se interpõe também como objetivo desta pesquisa, isto é, contribuir para a compreensão desse bem cultural.

Inicialmente, abordando o aspecto linguístico do termo, cumpre observar que a questão do gênero do substantivo “catira” já é indicativa da necessidade de aprofundamento de pesquisas. Pode-se encontrar o termo sendo usado com duplo significado, ambos apresentando também variações de gênero. A ou o catira pode significar a dança estudada aqui, mas é também designação de comércio autônomo, com o sentido de troca. As variações ocorrem de acordo com a região, grupos ou indivíduos em questão. Em Minas Gerais encontra-se mais comumente a versão masculina. O catira é como chamam a dança entre os grupos, mas também nas publicações e produções locais. Em Goiás, entre os grupos pesquisados, ambas as formas são utilizadas, de maneira mais flexível, sendo também bastante comum a versão feminina. Da mesma forma, adota-se a forma feminina com mais frequência na pesquisa, mas não estranhe o leitor caso se alterne o uso, sobretudo quando se parte das falas dos sujeitos da pesquisa, isto é, nas análises dos grupos.

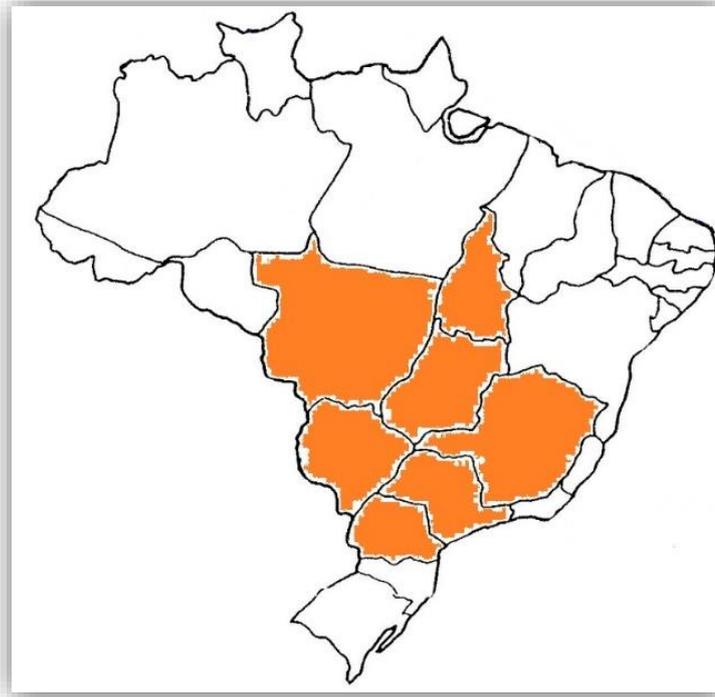
Nesse mesmo sentido, há também uma certa variedade em relação ao substantivo que nomeia a dança. Catira e cateretê, são as formas mais comuns. Porém, as diferenças de denominações estão mais relacionadas as diversas territorialidades da dança. O termo *cateretê* é encontrado com maior frequência nos textos folclóricos, indicando no tempo, maior ancestralidade, e no espaço, uma localização principalmente no estado de São Paulo. *Catira* é amplamente usado em Goiás, Tocantins, Mato Grosso, Triângulo Mineiro, região marcada

pelas bandeiras paulistas. Embora também não se possa aplicar esta percepção como regra, não se observou o uso do termo cateretê nos grupos de Goiás. Assim, prossegue-se a escrita tendo em uso corrente o substantivo catira.

A pesquisa se inicia e finaliza por seu aspecto geográfico. A catira também é de difícil definição quando se trata de sua localização espacial. De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, é encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás⁶. Aqui, e em várias outras referências, estes estados são definidos como o *território* da catira. No entanto, as definições geográficas variam muito e, de acordo com o dicionário virtual, há autores que inserem alguns estados do Nordeste e outros que chegam a estender seu alcance ao Pará e Amazonas. Mas dos cinco estados acima, não se pode considerar que, atualmente, o Rio de Janeiro seja representativo, além do que podemos incluir outros, como Mato Grosso do Sul, Tocantins – antiga região norte de Goiás, por isso não citado pelos autores mais antigos – e Paraná entre as paragens onde se encontra a catira.

Sua localização geográfica no mapa do Brasil não é definível, justamente pelo fato de que a região onde a dança se desenvolveu é reconhecida e identificada como o sertão do Brasil central, ou sertão brasileiro, onde se territorializa a cultura caipira no país. A discussão acadêmica acerca do que viria a se constituir o “sertão brasileiro” é ampla, constituindo objeto de estudo da chamada geografia cultural. Maria Geralda de Almeida (2008) busca discutir a etnoterritorialidade do sertanejo brasileiro considerando como referência os biomas da Caatinga e do Cerrado. Segundo a autora, “geograficamente o termo sertão refere-se aos chamados sertões nordestinos – desde norte de Minas Gerais abrangendo os estados centrais do Nordeste até o Piauí – e ao sertão brasileiro considerando os estados de Minas Gerais, de Goiás, de Mato Grosso do Sul e parte de Mato Grosso” (ALMEIDA, 2008, p. 49). Porém, a partir da compreensão de que paisagem se constitui de materialidade, mas também de aspectos simbólicos, Almeida vai além dessa definição e mostra como o sertão não se trata de um lugar em si, mas de uma condição atribuída a vários e diferentes lugares. Ele existe apenas através de um conjunto de interações e efeitos que o gera, espelhando a maneira como é pensado e uma forma específica de ver o mundo. Assim, da mesma forma que “não existem limites rígidos determinando onde começa e acaba o sertão, mas linhas que se movimentam conforme as circunstâncias” (ESPÍNDOLA, 2004, p. 2), não se pode também dizer onde começa e termina a catira.

⁶ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos>; acessado em 09/09/2013.



Mapa 1. Destacam-se os estados nos quais se pode encontrar a caipira com maior frequência no país.

Entretanto, em relação a esse território a que se pode denominar de sertão brasileiro, e que interessa a essa pesquisa, talvez o mais importante seja destacar a sedimentação histórica e cultural que oferece características próprias ao caipira. Na perspectiva do sociólogo e crítico literário Antônio Cândido sobre o caipira, desenvolvida sobretudo em seu livro “Os parceiros do Rio Bonito” (1956), a região indicada é considerada como o território desse tipo. Porém, o autor enfatiza que a visão preconceituosa que foi historicamente construída acerca do caipira⁷ não é o sentido que se deve adotar para tratar desse tipo social, pois,

O caipira é o morador do campo que vive em uma sociedade relativamente homogênea, com valores tradicionais muito marcados, fruto da evolução histórica do grupo social radicado em São Paulo, não necessariamente no estado de São Paulo. O que se pode chamar área caipira é talvez aquilo que o historiador Alfredo Melo Junior chamava “a Paulistânia”. A Paulistânia é São Paulo, é grande parte de Minas, é grande parte de Goiás, é grande parte do Mato Grosso, o atual Paraná é parte também e, de certa maneira, o Espírito Santo e Rio de Janeiro são afins. (CÂNDIDO, 2001).

⁷ O estigma que se construiu no imaginário nacional sobre o suposto atraso, preguiça e indolência do caipira tem suas origens nos relatos dos viajantes, ainda no Brasil Colônia, mas foi com Monteiro Lobato e seu personagem Jeca Tatu que essa visão se consolidou, na década de 1930. Sobre esse assunto ver BRANDÃO, 1983; GARCIA, 2011.

Embora a própria dança da catira ofereça a oportunidade de refletir sobre o uso do termo “Paulistânia” – o que é feito, inclusive, no quarto capítulo dessa dissertação –, a definição de Cândido é importante por auxiliar a associação entre o território e a cultura caipira. O sociólogo também ressalta como, teoricamente, em um modelo ideal, o caipira é fusão racial do índio com o branco, formando o tipo conhecido como mameluco. Esse fato, contudo, seria secundário diante das características culturais desse tipo humano mestiçado, e a principal delas trata da fusão da cultura portuguesa com as culturas indígenas locais (CANDIDO, 2001).

Neste sentido, a dança da catira traz uma simbologia fortemente marcada pelos valores e práticas associadas a este território, sendo ao mesmo tempo, produtora e produto da chamada *identidade caipira*. Ressalta-se, porém, que essa afirmação traz consigo uma falsa obviedade. Ao mesmo tempo em que não podemos deixar de se referir à identidade cultural, fortemente marcada na catira, não podemos sublimar seu uso. A perspectiva desconstrucionista, desenvolvida no campo dos Estudos Culturais tratou a identidade a fundo. Segundo Stuart Hall (2000, p.103), essa metodologia não objetiva superar conceitos-chaves, trocando-os por conceitos “mais verdadeiros”. Pelo contrário, vem colocá-los “sob rasura”, indicando que não servem mais em sua forma original. Contudo, uma vez que não foram totalmente superados e ainda não havendo outros conceitos diferentes que possam lhes substituir, continuam a ser utilizados, porém agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas. É isso o que ocorre com o conceito de identidade, sugerindo o autor que o conceito de *identificação* expresse melhor a nova concepção. Essa é, no entanto, uma questão a ser refletida após o fortalecimento do aparato analítico e teórico acerca da catira, por isso pontua-se que a discussão acerca da identidade, caipira e sertaneja, serão reestabelecidas ao final desse texto, no quarto capítulo.

Ainda que a catira seja conhecida desde o Brasil Colônia (CASCUDO, s/d, p. 257), sua presença na literatura sobre o folclore e cultura popular brasileira se consolidou somente no século XX. Intelectuais, músicos e folcloristas registraram a dança em locais e períodos diversos, no entanto, não se pode dizer que até a presente década estudos científicos mais aprofundados foram realizados a fim de elucidar sobre a dança. Mesmo que a maioria dos autores que trataram o tema tenham a intenção de transmitir uma estrutura geral de sua performance, bem como a história ou origem da dança, ambos objetivos se apresentam de

maneira muito complexa, talvez quase inalcançáveis, pois as variações na dança são tão numerosas quanto os grupos existentes ou extintos.⁸

Câmara Cascudo cita a correspondência trocada com Rossini Tavares de Lima após a publicação da 1ª edição do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, onde este lhe aconselha,

Sugiro que tire a frase: “A dança tem alguns elementos fixos,” etc., até “coreografia”. Eu acho que é das raras que tem elementos fixos. Aliás no livro *Folclore de São Paulo*, escrevo: “Eis os elementos essenciais da dança: duas fileiras, em geral, de homens; sapateado e palmeado e o canto da Moda de viola, em intervalos diferentes”. Replico. Curiosamente, a moda é cantada para descanso dos dançadores” (CASCUDO, s/d, p. 257).

É provável que os elementos fixos que Tavares de Lima apresenta sobre a catira permaneçam, muito embora o termo “em geral” já aponte para uma flexibilização natural e contínua dessa normativa. Ainda assim, *as duas fileiras de dançarinos, sapateado e palmeado e o canto da Moda de viola, em intervalos diferentes*, são de fato características essenciais da catira. O corpo e viola compõem os instrumentos da catira. É na *moda de viola* que as notas da viola acompanham ora a voz e poesia dos violeiros, ora a percussão das palmas e sapateados dos dançadores. Ao final, no *recortado*, esses elementos fundem-se em uma música única. Sem dúvida, estes são os elementos sem os quais a catira não existe.

Mas, já para Câmara Cascudo, embora se admita a presença desses elementos fixos devemos considerar a presença dos elementos não fixos que é “a feição assumida por alguns dançadores no serra-abaxo e, sobretudo, no recortado, na troca de lugares onde há exibições coreográficas e não sob modelos imutáveis, como no Cururu ou em certas danças gaúchas” (CASCUDO, s/d, p. 257). Assim, cada região, ou melhor, grupo, parece ter desenvolvido suas próprias características relacionadas à performance da dança – que alguns catireiros nomeiam por *estilo*⁹ –, enquanto a habilidade e talento pessoal dos “dançadores” dão o toque coreográfico e performático à dança.

⁸ Sobre a/o catira/cateretê ver ARAÚJO, 1967; CANDIDO, 1956; CARNEIRO, 1966; CASCUDO, 1954; GARCIA, 2011; GRANDO, 2002; GIFFONI, 1971, 1973; MAGALHÃES, 1935; MAIA, 2005; NEPOMUCENO, 1999; RÉDUA, 2010; REZENDE, 2014; SILVA, 1969; TEIXEIRA, 2012; VILELA, 2010.

⁹ Entrevista realizada com Manoel Aparecido Severino e Ana Eleusa Severino de Queiroz, em Iturama/MG, em 01/12/2011, por Juliana Marra e Natália Louzada – Grupo Catireiros de Iturama/MG.

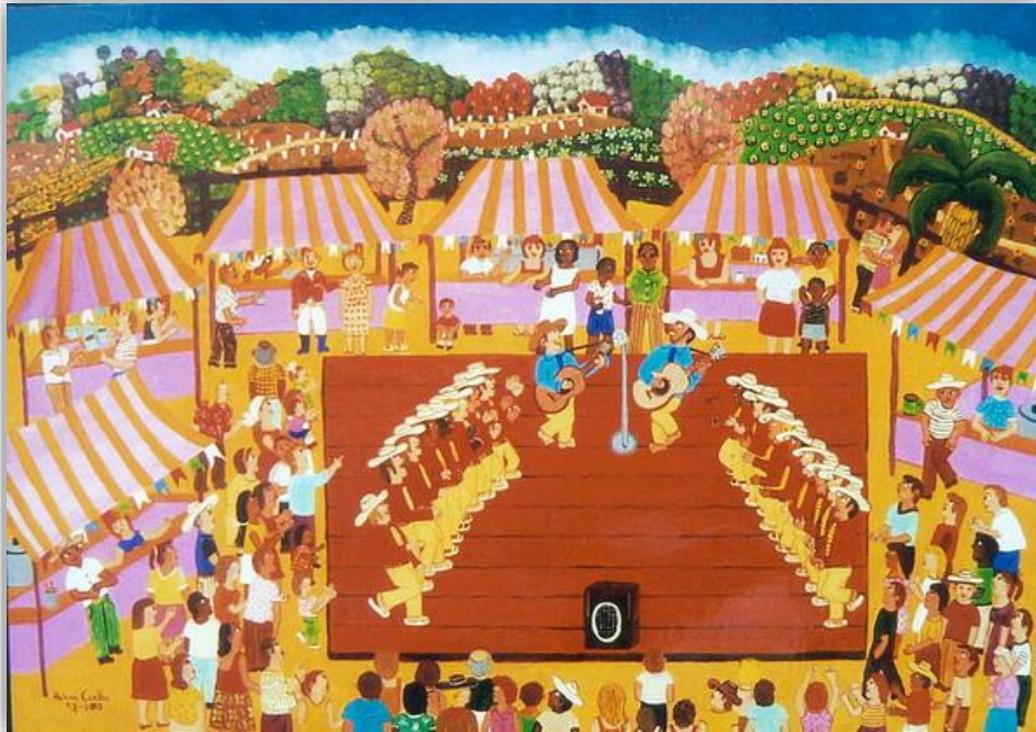


Figura 4. A obra *Catira BR* da artista brasileira naif Helena Coelho, representa uma típica performance de catira em seu ambiente rural. Disponível em <http://helenacoelho.com.br/o-artista/exposicoes/>

1.1. Os elementos fixos da catira

Há, portanto, a necessidade de apresentar, ainda que brevemente, esses elementos fixos discutidos pelos folcloristas citados, a fim de familiarizar o leitor com a performance da catira. Os elementos não fixos, por sua vez, são abordados principalmente nos estudos de casos, no terceiro capítulo, embora ambos apareçam de forma difusa no desenvolvimento dessa pesquisa. Rosa Nepomuceno também busca resumir a apresentação da catira,

De estrutura muito antiga, portanto, o catira visto hoje no interior mineiro e paulista, mantém traços originais na forma de se cantar versos, em solo e *coro* (?), acompanhados de sapateado e palmeado. São dois violeiros-cantadores, que geralmente varam a noite nessa labuta, e vários dançadores – os palmeiros. O catira tem momentos bem definidos: no início é moda de viola, narrando fatos e histórias de santos, entrecortados por ponteados de viola (os solos). Nesse ponto as danças evoluem. O desfecho é chamado recortado, quando as peripécias com o sapateado chegam ao ‘clímax’ e a cantoria se mistura a elas (NEPOMUCENO, 1999, p. 59).

Assim, quando se fala em estrutura da catira, fala-se mais em sua estrutura musical do que da dança em si, pois ambas – dança e música – juntamente com a poesia formam o tripé que compõe essa prática cultural. Esse destaque dado à parte musical e poética nos escritos e discursos sobre a catira pode ter várias explicações, sobretudo o fato de que, embora mais abstrata, a música sempre foi mais analisada e esmiuçada do que as práticas corporais, como a dança, nos estudos folclóricos e artísticos. A música é também a parte que apresenta uma menor variação na estrutura da catira, de maneira que, partindo dela, alcança-se uma maior generalização. De qualquer forma, a música, os violeiros, a poesia e os ritmos são de fato base imprescindível para a existência dos grupos de catira (REZENDE, 2014). Esses temas – música e poesia – também permitem que esses estudos se aproximem de outros que abordam a vida no campo e suas emoções, como a saudade, a tristeza, o isolamento, os amores, a diversão, etc.

São, portanto, a *moda de viola* e o *recortado* os ritmos que conduzem os dançadores. Na recente publicação “Catira: uma tradição de 450 anos”, lê-se

A estrutura musical do Catira é executada por dois violeiros, onde cabe a um deles fazer a primeira voz e, ao outro, a segunda voz uma terça abaixo (ou acima). Os dançadores são também *coadjuvantes* na execução da música, no momento do Recortado, por meio de seu sapateado que acrescenta *percussão* à melodia, marcando o ritmo e adicionando sonoridade à apresentação. Os violeiros são os únicos que cantam. Eles se posicionam na cabeceira do grupo e são os responsáveis pela marcação do ritmo durante toda a apresentação. (REZENDE, 2014, p. 23, grifos nossos).

É interessante observar, conforme foi pontuado, a forma como os dançadores são, na maioria das vezes, considerados secundários no próprio processo da catira. Como no trecho acima, são “coadjuvantes na execução da música” e não personagens principais, como se os sons produzidos em e pelos seus corpos fosse menos música. No entanto, de acordo com a noção de performances culturais, discutida adiante, acredito que eles completam o ato performático da catira, isto é, sem os dançadores, ou qualquer dos elementos fixos – utilizando-se do termo de Cascudo – a performance da catira não existe. Por outro lado, o trecho também ressalta o aspecto percussivo da catira. Pelos indícios a que pesquisa toma por referência, pode-se considerar que a catira é uma dança percussiva. A *percussão corporal* é um conceito muito recente e que, embora foque um recurso muito antigo, mostra-se ainda em processo de construção, sobretudo no cenário internacional. De modo geral, tanto a percussão musical quanto a corporal são bastante associadas às culturas populares e tradicionais, pois nesses casos,

normalmente dança e música trabalham juntas. A percussão corporal, portanto, indica técnicas que batem partes do corpo umas nas outras ou no chão (CONSORTE, 2012).¹⁰

Continuando, porém, a descrição sobre a coreografia básica da catira, cumpre ainda destacar que a performance começa com a execução da *moda de viola*, que apresenta o enredo nos versos e refrãos cantados pelos violeiros. Muitos são os autores que se poderia citar para apresentar a moda de viola, mas Ernani Silva Bruno (1972) oferece uma clara definição desse ritmo que marca a catira, ao abordar a tradição da viola e do violeiro. O autor ressalta que ela é herdeira de um antigo canto dominante em Portugal e que se difundiu, principalmente, na zona do bandeirismo, isto é, naquelas áreas povoadas em função do expansionismo paulista nos tempos coloniais. Para Bruno, “de fato, a moda de viola, como a própria viola, a gente sente que está mais enraizada e implantada com maior profundidade em uma área geográfica que abrange, a grosso modo, São Paulo, o Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso”. Observa ainda que

Ao passo em que os poetas urbanos metrificam suas composições pela batida dos dedos, o letrista caipira mede seus versos repinicando a viola, pois em sua criação a poesia é gêmea da música. Essa produção dos letristas caipiras, isto é, a letra da moda de viola, define-se quase sempre como romance ou narrativa de casos e coisas que impressionam a imaginação popular. Notadamente brigas e histórias de bichos. Também funciona a moda de viola, como sátira de costumes. Mais raramente conta episódios líricos ou amorosos. Sua música é triste, chorada em falsete, o que revelaria (na opinião de Mário de Andrade) remota influência ameríndia sobre um tipo de canção europeia. (...) É sempre com essas características que a autêntica moda de viola se manifesta, isoladamente ou integrando o catira ou cateretê. Revestida de uma ingênua e triste poesia, que parece a própria sugestão de toda uma humilde paisagem (BRUNO, 1972)

Assim, não é para menos que a catira fosse referenciada, nos textos folclóricos, como “o jornal do sertão”¹¹. Aos versos da moda de viola se entremeiam os sapateados e palmeados dos dançadores, que também se harmonizam com os ponteados da viola, os chamados solos. Executa-se, ao final da performance, o *recortado*¹², ritmo forte e animado, quando a viola

¹⁰ As definições utilizadas acerca do conceito de *percussão corporal* foram extraídas do texto *A Percussão Corporal como recurso musical*, de Pedro Consorte, bem como do diálogo que estabelecemos com o autor, participante dos reconhecidos grupos Barbatuques (brasileiro) e Stomp (inglês), que desenvolvem essa técnica em seus trabalhos artísticos.

¹¹ Nos arquivos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), acessados nessa pesquisa, é frequente a referência a essa característica da moda de viola e da catira.

¹² No Tesouro de Folclore e Cultura Popular Brasileira, disponível no *site* do CNFCP (ver referências *onlines*), encontra-se a seguinte definição do *Recortado*: “Dança de conjunto, de manifestação independente, que costuma aparecer ligada ao cateretê, como sua fase conclusiva, ou também imediatamente depois dele. Com coreografias variadas ora em fileiras opostas, ora roda ou ainda como dança de fileiras que finaliza em roda - caso em que se mantém ligada às danças em fileiras opostas, pois a sucessão linha/círculo é encontrável na quadrilha. Registrada

acompanha, simultaneamente, o canto dos violeiros e as palmas e sapateados dos dançadores. A dupla de violeiros – também chamados de mestre e contramestre – posiciona-se um de frente para o outro e logo após vem os puxadores ou tiradores de palmas, cuja função é conduzir a coreografia, determinando os passos ou as palmas que serão executadas. Os puxadores são, normalmente, os melhores ou mais experientes catireiros. Logo em seguida forma-se então as duas filas de dançadores, que costumam variar entre quatro e oito pares. Posicionados um de frente para o outro, sincronizam palmas e sapateados ao ritmo das violas e acompanhando os puxadores.

Contudo, não se pode deixar de ressaltar que essa estrutura vem apresentando variações ao longo do tempo e de acordo com os diferentes lugares e grupos. Com a disseminação das apresentações de palco, por exemplo, é comum atualmente que ambas as fileiras se posicionem de frente para o público, de maneira que, em alguns momentos das performances, os dançadores não se posicionam mais virados um para a outro. Vários outros elementos – como vestimentas, local de apresentação, o uso ou não do tablado, e os próprios *performers* ou dançadores, que hoje abrangem também mulheres e crianças e não apenas homens, como era mais comum no passado – são também objetos de mudanças e releituras, sobretudo na contemporaneidade e com a globalização e espetacularização cultural. Esses elementos são discutidos gradativamente, à medida que a exposição da pesquisa avança.

Antes, porém, cumpre destacar um elemento fixo específico da catira, o instrumento que acompanha a dança e os cantadores, a *viola caipira*¹³. Uma atenção especial deve ser dada a viola na medida em que seu som e sua harmonia completa a performance da catira, tornando-os elementos inseparáveis. Assim, os já numerosos estudos sobre a viola adquirem importância para pesquisas sobre a dança e podem dizer muito, até mesmo por analogias, sobre a trajetória

nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás e Rio Grande do Sul. Os movimentos se reduzem ao deslocamento dos violeiros, que a cada passagem se postam junto a diferentes dançarinos (Goiás, São Paulo); troca de lugar entre os figurantes colocados frente a frente (Minas Gerais, São Paulo); volteios dos pares sobre si mesmos e rápidas aproximações e recuos das fileiras ou balanceado do corpo e passos adiante e atrás (Minas Gerais). Há também palmas e sapateado. *Em Goiás, a coreografia se desenvolve com o canto*; em Minas Gerais e Rio Grande do Sul, ela tem lugar durante os intervalos da cantoria. Em São Paulo, a coreografia é desenvolvida tanto durante a cantoria quanto em seus intervalos: o próprio violeiro canta a moda e a quadra jocosa, repetindo-a várias vezes e trocando de lugar com os dançarinos. Em certas regiões de Minas Gerais os congados dançam o recortado. No Rio Grande do Sul faz parte do fandango”. (grifos nosso).

¹³ Sobre a materialidade do instrumento Ivan Vilela explica: “A viola é composta por cordas duplas agrupadas em cinco ordens. É possível encontra-la também com doze cordas, sendo três pares e duas cordas triplas, mantendo assim a ideia das cinco ordens. Como o violão, possui um bojo, um braço e uma mão, onde se afinam as cordas. O braço é dividido em espaços chamados casas ou pontos. Fracionam a escala em semitons. O bojo, ou corpo, é construído, normalmente, com dois tipos de madeiras. Uma mais macia no tampo (frente) e outra mais dura nos lados e no fundo do instrumento” (VILELA, 2010, p. 332).

da catira ou cateretê, possivelmente até mesmo sobre sua idealizada explicação de origem. O violeiro e pesquisador Ivan Vilela apresenta em seus estudos¹⁴ uma completa e encantadora análise da viola caipira, nos quais inicia realizando “uma rigorosa história-etnografia da viola – melhor dizer: das violas – entre árabes, portugueses e os nossos caipiras do Centro-Sul e violeiros do Nordeste” (BRANDÃO, 2014, p. 271). Nessa história-etnografia, Vilela traça primeiro o panorama ancestral da viola brasileira, indicando, por meio de variada bibliografia e documentos, como ela foi gestada na Península Ibérica, sob forte influência da rica cultura árabe, que por lá esteve presente durante muitos anos. O pesquisador e violeiro apresenta como ela descende diretamente do alaúde árabe, “primeiro instrumento de cordas dedilhadas com braço, onde as notas podiam ser modificadas, que chegou à Europa” (VILELA, 2010, p. 324). Continua, então, com a chegada da viola ao Brasil, com os primeiros colonizadores portugueses e segue em sua análise até os dias de agora.

Curiosamente, o autor também lança mão dos escritos de Couto de Magalhães em “O Selvagem” – que apresenta o processo de catequização dos índios por Anchieta como sendo a origem do cateretê – para indicar a presença da viola no Brasil desde os primórdios da colonização. Nesse ponto, no entanto, permito-me inverter as referências e, nos passos de Ivan Vilela que tão bem demonstram o longínquo passado da viola no Brasil, reafirmar a hipótese de que a origem tupi do cateretê, defendida por Couto Magalhães, só é possível se considerada juntamente com a origem portuguesa, haja vista a viola, e conseqüentemente seus ritmos – a moda de viola e o recortado – serem elementos fixos da catira, ou seja, a dança da catira, na forma como é tradicionalmente conhecida e praticada na cultura caipira, não existe sem a viola. “Não conseguimos divisar o quanto a viola esteve presente no cotidiano do povo, mas sua função de instrumento acompanhador vinha desde Portugal” (VILELA, 2010, p. 327) Saliento que logo adiante essa discussão é retomada.

Cumprido, por ora, enfatizar que a viola, apesar de sua origem urbana, foi sendo gradativamente deixada à margem, permanecendo viva apenas nos cantos roceiros do Brasil, principalmente nas manifestações do chamado *catolicismo popular*. De acordo com Brandão, “uma gente de viola, caixa, pandeiro e voz, entre cantos e festas dedicados a santos padroeiros ou a momentos de pura e roceira ‘diversão’, aquilo que ‘na roça’, em geral, nas festas e nas rezas aos santos, vem em seguida ‘à devoção’” (BRANDÃO, 2014, p. 272). Assim, a viola percorreu uma longa trajetória também no Brasil, apresentando diversas “fases” de sua música

¹⁴ Refiro-me principalmente aos resultados da sua tese de doutoramento, posteriormente transformada no livro “Cantando a própria história” (Edusp, 2013).

e da cultura associada a ela. Sua “história-etnografia” faz-se realmente necessária para uma profunda compreensão da cultura caipira. Neste sentido, a “literatura da viola caipira” – atualmente bem mais robusta que a literatura sobre a dança caipira – pode fornecer muita informação sobre a trajetória da catira, considerando, como dito, que a viola caipira é o instrumento acompanhador da catira por excelência.

1.2. A catira nos estudos da cultura popular e do folclore no Brasil

No início da pesquisa chamou a atenção a escassez de literatura produzida e acessível sobre a catira, bem como a repetição exaustiva das palavras de Couto de Magalhães (1935) para explicar a catira, a ponto de seu texto adquirir um caráter tanto quanto anônimo, impessoal com muita frequência. Há, por um lado, uma grande lacuna em termos de estudos acadêmicos sobre o tema, poucas pesquisas foram realizadas tendo como foco a catira e mesmo as que o fizeram não se dedicaram a realizar um levantamento bibliográfico ou documental rigoroso sobre a dança em território nacional¹⁵. Por outro lado, existe o fato de que a memória dos grupos não é transmitida em práticas de inscrição, ou mesmo oral, em registros escritos e cantados ou a nomeação dos passos da catira. Empiricamente, observa-se que os produtores e mestres da catira aprendem e continuam a manifestação dentro de uma tradição familiar, embora esta esteja mais no campo das expressões corporais e estéticas (performáticas) do que da oralidade, pois o conhecimento é transmitido, principalmente, por meio da performance corporal da dança. Esta discussão, no entanto, é estabelecida como investigação no próximo capítulo.

Também antes de adentrar o campo dos estudos folclóricos que abordaram de alguma forma a catira, faz-se necessário estabelecer uma reflexão sobre as próprias noções de *folclore* e *cultura popular*, ressaltando sua dimensão histórica e relativizando-as. Isso é importante na medida em que estas noções não estão dadas na realidade das coisas, mas são, na verdade, categorias do nosso pensamento. Folclore e cultura popular embasam o sistema de classificação cultural de nossa sociedade, integram uma forma de organização social e um determinado

¹⁵ As produções acadêmicas se resumem a duas importantes dissertações, a primeira *Catira: música, dança e poesia no mundo rural (Uberaba Século XX)* de Wagner Rédua (2010), foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFU. Já a pesquisa de Maisa Teixeira (2012), *Espaços e territorialidades do “festejar” da Catira no estado de Goiás*, está vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFG.

modelo civilizatório, tendo sido forjadas por uma tradição de estudos específica. Isso significa dizer que trazem consigo uma forte carga valorativa. Os sentidos dessas categorias variam ao longo de sua existência e supõem um importante debate instaurado nos estudos da cultura (CAVALCANTI, 2001, p. 70).

As noções de folclore e cultura popular tem suas raízes no Movimento Romântico, a partir de meados do século XVIII. A fala a partir desses lugares se inaugura quando se reconhece uma distância entre os saberes e modos de vida das elites e do povo. O Romantismo vai então valorizar a diferença e a particularidade, mas lança também características à essas noções que até hoje relutam em ser superadas. Estabeleceu-se um universo discursivo no qual “o mundo do folclore e da cultura popular abriga nostalgicamente a totalidade integrada da vida com o mundo, rompida no mundo moderno” (CAVALCANTI, 2001, p. 70). Isso significa dizer que a visão romântica carrega uma forte carga de valores morais estabelecidos. Assim, o povo encarnaria a visão de um passado idealizado e utópico. Algumas dessas categorias podem ser elencadas facilmente, embora cada uma aponte para uma ampla discussão e a maioria delas venha sendo revista no bojo das próprias noções de folclore e cultura popular. De qualquer forma, algumas ideias que nortearam os estudos folclóricos realizados dentro dessa perspectiva – e nos quais se enquadram a maioria dos autores que analisamos aqui – foram as de primitivo, comunitário, rural, oral e, a mais controversa delas, autenticidade.

No Brasil, é importante ressaltar que uma grande movimentação em torno do folclore e cultura popular aconteceu por volta dos anos 1950. O país foi o primeiro a atender à solicitação da UNESCO para que comissões fossem criadas para tratar o assunto, pois no mundo pós-guerra entendia-se que o folclore era um fator de compreensão e incentivo à apreciação das diferenças entre os povos e, portanto, à paz. Assim, o chamado Movimento Folclórico¹⁶ implantou a Comissão Nacional do Folclore e diversas comissões estaduais e abrangeu uma série de empreendimentos de um grupo de intelectuais que almejava, entre outras coisas, o reconhecimento do folclore como saber científico. A tese central que o antropólogo Vilhena sustenta é que o sucesso do folclore como ação mobilizadora foi a outra face da moeda do seu fracasso como ciência (TRAVASSOS, 1998). Elizabeth Travassos aponta que um dos fatores que contribuíram para esse cenário foi a divergência metodológica dentro do próprio saber haja

¹⁶ A completa tese do antropólogo Luís Rodolfo Vilhena “Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964”, posteriormente publicada em livro (Funarte/FGV, 1997), é a principal referência para o estudo desse Movimento no Brasil. Para compreender o movimento folclórico em Goiás também é de fundamental importância a tese de Mônica Martins da Silva, “A Escrita do Folclore em Goiás: uma história de intelectuais e instituições” (UnB, 2008).

vista os folcloristas brasileiros levarem em conta as “tradições culturais nascentes”. Este fato, por outro lado, permitiu que posteriormente as ciências sociais reconhecessem e honrassem a imensa dívida e filiação dos estudos da cultura à tradição de pensamento folclórico romântico.

A "tradição cultural nascente" que os participantes do movimento prezavam não tinha relevância para aqueles que, na linha dos folcloristas europeus, consideravam folclóricos os fenômenos identificados com um estrato cultural muito antigo. Assim, o movimento distanciou-se também das concepções europeias e norte-americanas que adotam, respectivamente, os critérios básicos de antiguidade e oralidade na definição de folclore. As discordâncias devem-se, mais uma vez, ao peso das preocupações com a nacionalidade. Sob a égide dos relatos de fundação do Brasil a partir dos três povos formadores, o tema privilegiado pelos estudos de folclore passou da poesia popular à música e em seguida aos "folguedos". O deslocamento revela, segundo o autor, a busca de um objeto que sintetizasse as três matrizes culturais”. (TRAVASSOS, 1998, p. 187).

Também Maria Laura Cavalcanti (2001) aponta para como o caráter dinâmico e contemporâneo das manifestações populares se impôs, desde o início, ao Movimento Folclórico no Brasil, sobretudo na abordagem privilegiada que foi dada aos *folguedos*. Para a autora, a noção de que os folguedos eram o folclore em ação e que embora ligado ao passado era continuamente adaptado ao presente, mantém ainda hoje a atualidade. A ênfase que o Movimento deu aos folguedos populares decorre da dimensão dinâmica presente nessa expressão cultural. Para Vilhena, isso aconteceu devido a capacidade dos folguedos de melhor expressar “uma cultura em formação como a brasileira” (VILHENA, 1997, p. 260). A dança do cateretê era com muita frequência apresentada como folguedo nos textos folclóricos ligados ao Movimento.

Ainda assim, acredita-se que a perspectiva dos autores analisados quando se aborda a catira na literatura folclórica – embora extremamente importante pelo subsídio de informações de cunho etnográfico que oferece – não dá conta de toda a gama de possibilidades que o tema sugere atualmente. A questão de origem e identidade (sobretudo nacional), enfocada por esses estudiosos, tornou-se uma explicação engessada, que não apreende toda a teia de significados que envolvem um bem cultural ou fato social. Dessa forma, novos olhares não foram lançados sobre estas explicações acerca da catira, fazendo com que o tema permanecesse circundado por antigos conceitos, muitas vezes já superados, enquanto o ato em si, o bem cultural, parece ter seguido seu caminho como um processo de criação permanente.

Prevaleceu por muitos anos o que ficou estabelecido na *Carta do Folclore Brasileiro*, adotada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1951. No entanto, em 1995, durante

o VIII Congresso Brasileiro de Folclore procederam-se à releitura da Carta, de maneira que as contribuições de estudos das ciências humanas foram incorporadas e o folclore foi então reconceituado¹⁷ no Brasil. Neste sentido, é importante ressaltar que no meio tempo em que o folclore teve maior relevância nos estudos de cultura no Brasil, no Movimento Folclórico, e a atualidade, não somente mudaram os ideais de conhecimento, mas também a própria sociedade, com a modernização, urbanização e a entrada decisiva dos meios de comunicação em massa no cotidiano nacional. Com isso, as noções românticas de folclore e cultura popular também sofreram um deslocamento conceitual (CAVALCANTI, 2001, p. 72). Em uma nova perspectiva, os aspectos culturais interagem de múltiplas maneiras e em diferentes níveis. Os processos socioculturais são – com forte carga de influência da disciplina antropológica – arenas onde se enfrentam interesses diferenciados e palco de processos tensos e conflitivos.

Há de se considerar, contudo, que apesar da pouca diferenciação que existe entre as categorias de folclore e cultura popular, esta última parece ter sido apropriada com maior vitalidade pelas ciências que estudam as manifestações culturais, sobretudo a sociologia e antropologia. Por ser um termo abrangente, e que não se dispôs à intenção de institucionalização e de campo científico específico, como o folclore, a cultura popular permanece como objeto privilegiado de estudo das ciências sociais. Como observa Renato Ortiz, se a princípio o folclore se direcionava às tradições que permitiam construir identidades nacionais, mesmo intencionando romper com a ideia de nação colonizadora – como podemos perceber claramente nos escritos de Couto Magalhães –, ele ainda se articula à ideia de progresso e civilização (ORTIZ, 1992). Dessa forma, mesmo que os folcloristas não consigam definir a diferença ou semelhança entre folclore e cultura popular – sobretudo devido à própria indefinição de folclore – as mudanças anunciadas em sua abordagem conceitual e metodológica são, por vezes, circunstanciais.¹⁸

¹⁷ A releitura da Carta estabeleceu que “*Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade*”.

¹⁸ Caso exemplar é a recente publicação “Catira: uma tradição de 450 anos”. Lançada em 2014, produzida pela Fundação Cultural de Uberaba e financiada por meio da lei federal do mecenato (Lei Rouanet), ao mesmo tempo em que consiste na “obra mais completa” que existe publicada sobre a catira até o presente momento, trata-se também de uma obra do folclore que pouco dialoga com os estudos acadêmicos produzidos sobre a dança na atualidade. Apesar de apresentar algumas recomendações contidas na Releitura da Carta do Folclore de 1995 como forma de indicação de sua orientação teórica, o livro incorpora em uma pequena escala a proposta de reconceitualização. Muda-se o discurso, mas os interesses permanecem. No entanto, não se pode ignorar o trabalho descritivo e de mapeamento dos grupos de catira a que o projeto se propôs, é sem dúvida uma das principais fontes disponíveis atualmente para as pesquisas sobre a dança, inclusive para esta.

Ainda assim, com a nova conceituação, várias características que antes haviam sido atribuídas ao folclore desaparecem, ou são relativizadas. Uma dessas características é a transmissão oral, pois para os folcloristas clássicos o folclore ocorreria exclusivamente por esta forma de transmissão. Porém, foi necessário rever essa noção, pois ela excluía o artesanato e as técnicas populares, além de outras manifestações escritas. Essa perspectiva unilateral de transmissão de conhecimento exclui outros aspectos da cultura, onde o aprendizado se dá de outras formas. É também o caso da catira, manifestação na qual a transmissão acontece nas técnicas corporais, por meio das práticas de incorporação, como se discute no próximo capítulo. Mesmo em relação à “literatura oral” Alfredo Bosi observa que a

relação constante entre a história contada e as normas sociais de quem as conta e do seu *auditório* põe em relevo o significado *presente* e *atuante* dos causos, estórias e lendas, deixando na sombra, ou em segundo plano, os problemas de origem histórico-geográfica dessas formas simbólicas (BOSI, 2002, p. 277, grifos nossos).

É importante ressaltar como essa perspectiva vai ao encontro da abordagem das performances culturais, apresentada adiante, ao lançar mão de categorias de análise próprias dessa metodologia, considerando o significado presente do bem simbólico e até mesmo a presença de um público. Todavia, o que cumpre ressaltar é que

Enquanto há e enquanto houver um cotidiano popular e rústico, a tradição se reapresenta e se reelabora, não como reprodução compulsiva do passado, mas como resposta às carências sofridas pelas comunidades. De novo, o *folklore* lida com o aqui e o agora das necessidades vitais do povo: ele não é uma relíquia, nem, muito menos, peça de museu. A sua mumificação só ocorreria se e quando a vida popular cessasse de existir, substituída inteiramente pela racionalização burguesa. Em caso contrário, a cultura popular sempre encontra meios de sobreviver e desempenhar um nítido papel de coesão social e moral (BOSI, 2002, p. 278).

Assim, nessa nova perspectiva conceitual do folclore e da cultura popular, adquirem consistência os processos de permanência e mudança que no âmbito da cultura popular são considerados, geralmente, a partir da oposição entre tradicional e moderno. No entanto, “na vida social as forças de permanência e mudança imbricam-se e sobrepõem-se. Encontramos comumente aspectos ‘modernos’ e ‘tradicionais’ integrados num único processo sócio-cultural cujo sentido global importa apreender” (CAVALCANTI, 2001, p. 74). A cultura popular interpreta essas noções de tradicional e moderno dentro de seu próprio universo de relações. As distinções internas são estabelecidas, mas nunca são imutáveis ou absolutas, pois os agentes sociais buscam controlar e refletir sobre as mudanças sociais em curso. Maria Laura Cavalcanti

aprofunda a reflexão sobre o binômio moderno/tradicional ao analisar dois casos, as escolas de samba cariocas e a festa do Boi em Parintins. Seria, todavia, redundante apresentar aqui a pesquisa da autora se é essa perspectiva que a análise dos grupos de catira que se realiza adiante vem corroborar.

Considerada a importância dos estudos, textos e registros realizados pelos folcloristas, sobretudo durante o Movimento Folclórico, torna-se importante realizar um esclarecimento metodológico da pesquisa. Além da literatura aqui discutida sobre o tema, uma pesquisa documental foi realizada nos arquivos digitais disponíveis no *site*¹⁹ do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). De acordo com o texto disponível no próprio site,

O CNFCP é a única instituição pública federal que desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro. Suas atividades produziram um acervo museológico de 13 mil objetos, 130 mil documentos bibliográficos e cerca de 70 mil documentos audiovisuais. Com o término da Segunda Guerra Mundial, a Unesco liderou um movimento que procurou implantar mecanismos para documentar e preservar tradições que, avaliavam, estariam em vias de desaparecimento. No Brasil, atendendo a essa diretriz, em 1947 foi criada a Comissão Nacional de Folclore, vinculada à Unesco. Desse processo resultou, em 1958, a instalação da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, primeiro órgão permanente dedicado a esse campo, vinculado ao então Ministério da Educação e Cultura. Em 1976 a Campanha foi incorporada à Funarte como Instituto Nacional do Folclore. Já com a denominação atual – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular –, a instituição passa, no fim de 2003, a integrar a estrutura do Iphan.

O acervo digital disponível no site da instituição conta com a Hemeroteca, onde estão disponíveis mais de 60 mil recortes de periódicos (jornais e revistas), Cordelteca, com 7.176 folhetos de cordel, Xiloteca, que reúne a coleção de xilogravuras do Museu Edison Carneiro, a Revista Brasileira de Folclore, com seus 41 fascículos, e a Sala do Artista Popular. Em dados quantitativos, foram encontradas 488 ocorrências do termo *cateretê*. Desses, 421 correspondem à classificação “Temático”, que é referente aos arquivos da Hemeroteca. Trinta e duas (32) ocorrências estão na RBF e 29 constam na Classificação Decimal Universal (CDU), embora estas últimas sejam compostas em sua maioria também por recortes de revistas e jornais. Há ainda seis ocorrências na classificação “Literatura de cordel”. Já o termo *catira* apresenta 432 ocorrências, sendo 373 em “Temático”, 34 na RBF e 15 na CDU. Curiosamente, na Cordelteca o termo *catira* apresenta mais ocorrências em relação à denominação *cateretê*, são nove ocorrências.

¹⁹ <http://www.cnfcp.gov.br/>

A análise da documentação trouxe valiosa contribuição para os resultados da pesquisa, embora, por diversos motivos, a proposta aqui não se trata de realizar uma análise histórica tendo esses documentos como fontes – o que, aliás, consistiria em um interessante e frutuoso filão de pesquisa. O levantamento e análise dos documentos digitalizados pelo CNFCP que continham os termos *catira* e *cateretê* foi realizado um a um, o que permitiu extrair algumas “noções amplas” de como a dança fora representada nos meios de comunicação utilizados pelos folcloristas, principalmente pela Campanha em Defesa do Folclore. Primeiramente, cumpre ressaltar que a grande maioria dos registros corresponde a publicações do interior de São Paulo e Minas Gerais, por isso o vocábulo *cateretê* apresenta mais resultados na pesquisa. Também a maior parte dizia respeito à divulgação dos eventos que contariam com apresentação de *catira* – normalmente vinham até na mesma ordem no texto: “apresentação de *cateretê*, cana verde, cururu...”. O *cateretê* e *catira* eram adjetivados (e categorizados) com a expressão “danças folclóricas e folguedos populares”. É possível perceber como esses discursos buscam apresentar a dança tendo como essência o duo diversão/tradição do caipira. Nem por isso deixaram os folcloristas de abordar as transformações na tradição, sobretudo pela necessidade de “salvar” essa cultura nos tempos atuais. As denúncias da ausência de fomento, como também a atuação das secretarias de turismo também eram temas frequentes. Com o trabalho de pesquisa documental foi possível ampliar a noção da *catira* associada aos festejos religiosos, tão comum em Goiás. Sobretudo no estado de São Paulo, o *cateretê*, como era mais comumente chamada a dança, estava presente, principalmente, nas chamadas “festas profanas”. Optando por não empregar esse termo, pode-se definir essas festividades como territórios e eventos ligados aos grandes negócios econômicos que se consolidaram no campo, em São Paulo anteriormente do que em Goiás. Assim, muito frequentes eram as apresentações de *cateretê* na expressiva e tradicional Festa do Peão de Boiadeiro de Barretos/SP, por exemplo.

Ao analisar a *catira* pode-se concluir que restam poucas certezas, mas sem dúvidas se pode dizer que consiste em uma *dança tradicional da cultura caipira*. Neste sentido, esta pesquisa evolui nos próximos capítulos, apresentando e discutindo os termos dessa expressão que pode ser uma, ampla, mas apropriada definição da *catira*.

1.3. Notas sobre as raízes ou questões de origem

Mesmo a catira sendo identificada desde o tempo do Brasil Colônia (CASCUDO, s/d, p. 257) sua presença na bibliografia sobre o folclore e cultura popular brasileira se consolidou somente no século XX, com o Movimento Folclórico. Intelectuais, músicos e folcloristas registraram a dança em vários locais e períodos do Brasil, no entanto, não se pode dizer que estudos científicos foram levados a cabo com o objetivo de trazer elucidações sobre a dança. De acordo com textos disseminados na internet sobre a origem da catira, Mário de Andrade seria uma importante referência no assunto. No entanto, pelo que se identificou, ele próprio não aprofundou esse estudo, tendo apenas reforçado, e defendido, a vertente que afirma a origem ameríndia da dança.

Mário foi, sem dúvida, um dos intelectuais mais importantes na consolidação das políticas patrimoniais brasileiras no século XX. Reconhecido pelo trabalho à frente do Sphan²⁰, se envolveu profundamente na missão de delinear a controversa “identidade nacional”. Em 1924 iniciou, junto aos modernistas, as pesquisas etnofolclóricas no nordeste do Brasil, que se prolongariam durante toda a década de 1920 e dariam origem ao seu livro *O Turista Aprendiz*. Posteriormente, Mário organizou a Missão de Pesquisa Folclórica, expedição enviada ao Norte e Nordeste que reuniu um vasto material das tradições folclóricas brasileiras, que foi herdado pelo Centro Cultural São Paulo (CCSP) quando da sua inauguração em 1982 (GOUVÊA, 2003). Porém, entre as diversas atividades e pesquisas que realizou acerca da cultura e do folclore brasileiro, Mário de Andrade sempre se mostrou cuidadoso em suas proposições (GICO, 2002), de maneira que nos parece apressado tomá-lo como um especialista no tema. O pesquisador parece ter inserido a catira de forma difusa em seus escritos, não se demorando em uma pesquisa de origem, que – conforme ele próprio acreditava – demandaria um aprofundado trabalho, que certamente seria facilmente reconhecível, o que não é o caso.

Outro folclorista muito importante para nossa pesquisa é Câmara Cascudo, dono de uma vasta obra, publicada entre 1921 e 1976. Em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, publicado em 1954, Cascudo apresenta uma definição para o termo cateretê, onde constam também várias

²⁰ O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) foi instaurado pelo Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937 e visava proteger os bens patrimoniais.

referências bibliográficas. Cascudo apresenta nessa obra a versão que é amplamente aceita – sobretudo nos textos divulgados na internet, mas também na literatura acadêmica produzida sobre o tema – como sendo a explicação histórica acerca do surgimento da catira. Essa teoria foi apresentada por Couto de Magalhães (1935), e defendida posteriormente por folcloristas como Alceu Maynard de Araújo (1967) e Rossini Tavares de Lima, além do já citado Mário de Andrade. De acordo com esses autores, a catira é uma das danças do nosso índio que foi aproveitada pelos jesuítas, especialmente pelo Padre José de Anchieta, para inserir a catequese entre os indígenas de maneira mais harmônica. Este artifício é chamado de “processo de divinização” (GARCIA, 2011, p. 169) e foi utilizado em outras danças brasileiras, como o cururu e santa-cruz e, de acordo com esses autores, consolida a origem ameríndia da catira. De acordo com Cascudo (s/d), outros autores defenderam ser a catira de origem africana, mas em menor escala e com especial destaque para Artur Ramos.

Couto Magalhães é considerado então como a grande referência nos estudos folclóricos sobre a catira, talvez por ter se demorado um pouco mais em sua análise da dança, realizada no livro *O Selvagem*, publicado em 1876. O folclorista apresenta várias conclusões, que foram adiante tomadas por verdadeiras, embora o máximo que sua pesquisa alcance seja na afirmação de que possui cópias dos versos em tupi compostos pelo padre José de Anchieta para as festas de Santa Cruz, São Gonçalo, Espírito Santo, São João e Senhora da Conceição (MAGALHÃES, 1935, p. 317). O fato de se apresentar também como “testemunha” desse processo fez com que sua suposta autoridade etnográfica fosse aceita como afirmação da veracidade dos fatos que apresenta. Dessa forma, ele escreve,

Tenho assistido muitas vezes a estas festas e danças ao som da viola, que era instrumento indígena de três cordas de tripa, a que eles chamam guararapeva²¹. O cateretê tem a vantagem de importar em maior exercício físico e intelectual, por causa do canto e do verso, do que as danças europeias. Nós que, por força, queremos ser europeus, também desprezamos estas danças americanas por imorais, quando o padre José de Anchieta as adotou e introduziu nas festas religiosas. Os jesuítas não coligiram a literatura dos aborígenes, mas serviram-se de suas músicas e de suas danças religiosas para atraí-los ao cristianismo” (MAGALHÃES, 1935, p. 317).

O autor ainda afirma que o cateretê e o cururu eram danças religiosas para os tupis e guaranis e que as toadas dessas danças e músicas foram adotadas pelos jesuítas para as festas do cristianismo (MAGALHÃES, 1935, p. 317). Além disso, pelo fato da catira apresentar o passo *Serra Abaixo*, em que os dançarinos se apresentam em círculo, e o forte bate pés, levaram

²¹ A indicação das cordas de tripa pode fazer crer que o autor se referia à viola de cocho. Nota-se que o autor indica que a viola era instrumento indígena, fato que, como já se apresentou anteriormente, não se confirma.

vários autores a defender a matriz indígena da dança. O nome cateretê, pelo qual a catira é conhecida em muitas regiões, sugere uma etimologia tupi, reforçando ainda mais essa perspectiva. Assim, apesar de não se possuir documentação sobre o fato – Alceu Maynard de Araújo também menciona como referência as “descrições colhidas nas tribos indígenas e [...] cinegrafia que temos visto” (ARAUJO, 2004, p. 134) – ninguém o contesta, pois também não foram desenvolvidos outros estudos que se contraponham a essa versão.

Wagner Rédua (2010) porém, foi o primeiro a levantar a dúvida e lançar perguntas em relação à essa teoria defendida amplamente na literatura sobre a catira. A ideia surgida em Couto de Magalhães sobre o cateretê também é abordada por Rédua, no contexto de sua pesquisa. Contudo, embora sua dissertação advenha da área histórica, seu objetivo não se trata de realizar uma genealogia da catira, por isso suas ideias, abordadas a seguir, aparecem em seu texto em forma de nota explicativa. De acordo com o autor, caberia considerar alguns pontos importantes, haja vista que, embasado em uma vasta literatura produzida sobre a vida de Anchieta, não se pode inferir nenhuma referência da ligação do jesuíta com o cateretê. Para o historiador, também pesquisador da catira, soa estranho que obras de porte sobre a ação jesuítica não façam alusões ao cateretê, o que o leva a questionar a veracidade de tal versão. Assim,

Supondo que José de Anchieta tenha se apropriado do cateretê, por que isso se deu só em São Paulo? No Espírito Santo, onde viveu boa parte de sua vida, não se tem o costume de dançar cateretê, e o mesmo ocorre no Rio de Janeiro, apesar de Couto de Magalhães afirmar ser essa prática comum nesse local. Couto afirma também que Anchieta introduziu a dança de São Gonçalo no Brasil. Outros estudos, como os de Tinhorão, por exemplo, mostram que o culto a São Gonçalo só se iniciou no Brasil por volta de 1720 e Anchieta, nessa época, já era pó. Outro autor, Moreau, em seus estudos sobre as cartas de Nóbrega e Anchieta, aponta o fato de os jesuítas utilizarem a dança e a música para atrair os nativos. O que se percebe claramente nesse estudo de Moreau é que Anchieta introduziu os cantos indígenas em sua liturgia, todavia, o autor não cita a prática do cateretê, dos indígenas que, por certo, não houve. A possibilidade de erro de Couto de Magalhães em designar a origem do catira pelos índios somente é a mesma de atribuir a eles a capoeira. O mais coerente nessa questão é atribuir a “origem” do catira à base tripla da formação do povo brasileiro, pois, ela só aparece em finais do século XIX, momento em que a miscigenação já estava em estado acentuado. No entanto, essa “origem” foi, na verdade, uma construção no tempo histórico, pois, no início do século XX, muitos confundiam catira com danças ligadas aos negros – batuque e umbigada. O que pode ser levado em conta nessa questão é que o catira é uma mistura de danças europeias, africanas e indígenas dos autóctones brasileiros. (RÉDUA, 2010, p. 53)

Cumprе salientar, portanto, que também aqui não se constitui objetivo a averiguação das “autênticas raízes” ou “verdadeira origem” da catira. Contudo, é importante jogar luz sobre esses fatos, pois, de acordo com Antonio Candido, em sua entrevista sobre os caipiras (2001), “o caipira é muito mais português do que se pensa. Houve um tempo, talvez por nativismo

brasileiro, que tendia-se a acentuar muito as componentes indígenas. (...) Então é muito difícil discriminar o que é português e o que é indígena”. Dessa forma, não lanço mão da disciplina histórica, nesta pesquisa, com o objetivo de encontrar genealogias. Conforme se apresenta adiante, as performances culturais permitem ultrapassar essa necessidade e lançar luz sobre os processos da dança da catira, em diversos sentidos. Ou acredita-se, também como Cândido (1956) ao estudar a dança do cururu – considerado em sua gênese similar a catira²²: “se entrosa, portanto, no sistema total das festividades religiosas do caipira paulista, e, na ausência de documentos, este fato basta como fiança da sua antiguidade e do significado que tinha para ele” (CANDIDO, 1956, p. 13). Aliás, o respeitado sociólogo, que foi um dos pioneiros em tratar a cultura caipira, afirma no Prefácio de seu livro *Os parceiros do Rio Bonito* (1964) que não realizou uma “pesquisa documentária, segundo os requisitos do historiador”, mas limitou-se a usar o material impresso que pareceu útil, haja vista que também intentava apenas “sugerir um panorama geral, sem delimitação precisa no tempo” da cultura do caipira (CANDIDO, 2001, p. 13).²³

Dessa forma, não obstante algumas questões que surgem ao olhar do historiador – e a consequente formulação de hipóteses – o processo histórico interessa mais do que a origem histórica para compreender a dança da catira, ao menos da forma como ela é conhecida desde o século XIX. Não existe, entretanto, intenção nenhuma em questionar o surgimento da catira, ou da cultura caipira de forma geral, a partir da combinação dos elementos culturais dos indígenas nativos do Brasil e da sociedade colonizadora portuguesa. Porém, duas das referidas hipóteses podem indicar pontos que haveriam de ser esclarecidos em relação ao “processo de divinização” empreendido pelos jesuítas (sendo, neste caso, o nome de José Anchieta quase uma metonímia) para explicar a origem da dança da catira. A discussão dessas hipóteses, embora não apresentem respostas nessa pesquisa, oferece fluidez para prosseguir na análise da catira sob essa outra perspectiva. Primeiramente, tomando como questão a forma e, portanto, a performance da catira, a presença da viola indicada na ação jesuítica de catequizar os índios a partir de suas próprias danças sagradas pode indicar um intercâmbio muito maior de práticas

²² Antonio Candido escreve no período da efervescência do folclore no Brasil, e em seu texto pode-se observar um cuidado científico ao lançar suas hipóteses e métodos. Já no título do texto em questão (*Possíveis raízes indígenas de uma dança popular*), apesar de consistir em uma pesquisa aprofundada, se pode perceber essa cautela do autor ao realizar “assertivas históricas”, fato não tão usual entre os folcloristas. Também de um ponto de vista mais integrador entre as culturas envolvidas, Candido (1959, p. 14) afirma que “as práticas festivas mais características da cultura tradicional paulista foram as que não apenas incorporaram os elementos religiosos, linguísticos, poéticos e melódicos da cultura colonizadora, mas fizeram-no em conjugação com elementos estreitamente vinculados à cultura tribal do primitivo brasileiro – como foi o caso do cururu e do cateretê”.

²³ Curioso observar que a pesquisa de Antonio Candido, segundo o próprio, teve como ponto de partida o desejo de estudar as relações entre literatura e sociedade, manifestas no *Cururu – dança cantada do caipira paulista*.

culturais do que sugere o “aproveitamento” da dança primitiva pela cultura dominadora, defendida por Couto Magalhães. Pela importância tão significativa que o instrumento e sua música apresentam na performance da catira, torna-se difícil mensurar o que, na coreografia da dança, pode ter vindo dos indígenas e o que poderia ser também herança das danças do colonizador.

A segunda questão, diz respeito mais ao conteúdo, à simbologia da dança. Há de se considerar que se a catira precede dessa origem, ela tem em suas raízes a religiosidade como fator significativo, seja considerando-a como dança sagrada tupi ou como instrumento de conversão dos indígenas ao catolicismo. Também não há pressa em confrontar essa ideia, porém, não se pode negar que há uma descontinuidade histórica em relação a significação que a catira adquiriu posteriormente na cultura caipira. Desde os registros dos folcloristas, passando pela produção acadêmica atual e combinando-se aos dados colhidos em campo, a catira é definida como o momento da diversão do gentio religioso do interior do Brasil. É a pausa nos rituais de devoção para “brincar”. Neste sentido não interessa estabelecer a oposição entre sagrado e profano, pois se acredita que a dicotomização desses termos não permite dar conta do “fato social total” que é a dança da catira, sobretudo quando diretamente associadas aos rituais religiosos do catolicismo popular, como as folias de Reis, no caso dos grupos analisados adiante. Ao contrário, o que vale destacar é a identificação lúdica²⁴ e rural que os produtores dessa prática cultural definiram como essência da dança com o passar do tempo e com a ocupação e estabelecimento da cultura caipira no território brasileiro. Assim, ao analisar a trajetória da viola, Ivan Vilela diz que

A identificação da viola com os primeiros habitantes da região de São Paulo se fortaleceu na medida em que o tempo passou. O fato de encontrarmos a viola na região da *Paulistânia* denota o quanto foi um instrumento presente na cultura bandeirante e posteriormente tropeira, a ponto de se firmar como elemento cultural nos espaços em que andaram e se fixaram as bandeiras. Viajantes do século XIX relatam a musicalidade dos tropeiros que nas horas do rancho improvisavam versos ao som da viola. Aos poucos a viola foi se tornando porta-voz desse povo do interior do Sudeste e do Centro-Oeste brasileiros (VILELA, 2010, pp. 328-329).

Também o folclorista Alceu Maynard de Araújo destaca esse cenário da ocupação territorial do sertão brasileiro ao buscar definir a catira.

²⁴ Essa ludicidade, no entanto, traz princípios, norteados pela noção de tradição, que fazem da catira uma “brincadeira séria”, por isso aceita e até “útil” aos ideais religiosos. Conforme indicado, o compromisso, a disciplina e a responsabilidade são atributos do catireiro.

(...) uma das grandes contribuições para a catira tenha vindo dos tropeiros, que em suas longas trajetórias no transporte de gado e alimento entre os estados, durante o pouso e momentos de descanso, dançavam batendo os pés e criando ritmos, o que de certo modo, contribuiu com sua divulgação e expansão. Provavelmente sua origem exclusivamente masculina seja um resquício desta atividade que era realizada majoritariamente por homens (ARAUJO, 2004, p. 135).

Acredito, pelos motivos desenvolvidos até aqui, que este “segundo momento”, o processo da trajetória da catira, traga mais elucidações sobre o tema do que a fórmula usada para explicar sua origem histórica. É ele que mantém relações com as noções de ludicidade e ruralidade acessados através da performance da dança da catira. Entretanto, se ainda não apresenta respostas, essa “descontinuidade histórica” pode se mostrar ao menos instigante do ponto de vista da sobrevivência e continuidade de uma tradição cultural. É sob esse viés que a pesquisa pretende contribuir para a compreensão histórica da catira, mais do que explicar sua origem, trata-se aqui de compreender o papel que a *performance* desempenha na continuidade e permanência desse bem cultural, sobretudo na contemporaneidade.

2. CORPO, MOVIMENTO E TRADIÇÃO: A PERFORMANCE É AQUI

Geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste é inútil fixá-la por escrito, nem mesmo fixá-la, pura e simplesmente.

Maurice Halbwachs

A partir do que foi apresentado sobre a dança da catira no capítulo anterior, pode-se afirmar que seu caráter performático é indiscutível. Além de apresentar características estéticas próprias da linguagem artística – dança, música e poesia – esse ato cultural encontra eco entre as sete funções da performance, designadas por Richard Schechner (2006): entreter, fazer alguma coisa que é bela, marcar ou mudar a identidade, fazer ou estimular uma comunidade, ensinar, lidar com o sagrado e com o demoníaco e, em menor escala, curar e persuadir ou convencer. Assim, esse capítulo inicia com uma breve teorização e contextualização sobre as performances culturais, conceito e metodologia que passa a nortear esta pesquisa, sobretudo no diálogo com a disciplina antropológica.

Após lançar o olhar das performances culturais à dança da catira, a análise é aprofundada na medida em que a ênfase recai nas interações entre a forma e o mundo social. São vários os autores referenciados nesta pesquisa que aludem à *figura oito*²⁶ para dar conta dessas relações (DAMASCENO, 2014; KATZ, 2003; SCHECHNER, 2011). Schechner explorou a representação da figura geométrica para expressar a continuidade entre os dramas estéticos e os dramas sociais. Helena Katz (2003, p. 265) também lança mão do mesmo símbolo para lembrar que cultura não deve ser entendida como uma ação exclusivamente humana sobre a natureza, haja vista que a matéria se encontra no trânsito natureza – cultura – natureza – cultura. Já Letícia Damasceno (2014, p. 34), analisando o *Sistema Laban* de análise do movimento humano, em sua tese, indica a *figura oito* – denominada por Rudolf Laban como “Lemiscate” – como referência para o importante teórico da dança. Segundo a autora, Laban adota a figura “para pensar uma inter-relação tridimensional retroativa do futuro para o passado recriando o novo”. Assim, com sua característica tridimensional, a figura elimina oposição e tende a instalar uma

²⁶ A figura oito, mais especificamente, o oito deitado (∞) é amplamente utilizada de forma esquemática por teóricos de diversas áreas das ciências sociais e das artes e recebe várias denominações, sendo as mais conhecidas *Lemiscate* e Banda, Anel ou Fita de Moebius.

continuidade gradativa, em constante transição, sendo aplicável quando se quer representar a ideia de *continuum* e simbolizar a ausência de uma origem.

A perspectiva das performances culturais é importante por ressaltar um aspecto específico da experiência social, a experiência estética, trazendo para primeiro plano a forma, o movimento e o processo na ação ritual. Gradativamente vai se delineando a necessidade de ir além da superfície visível da catira, de seus elementos fixos, discutidos no primeiro capítulo. Seguindo na fita de Moebius, a discussão intenta se aprofundar nas questões colocadas pelo movimento dos corpos na dança da catira. Neste sentido prossegue a reflexão, tendo em vista as performances do corpo e sua socialização na catira. A socialização, por sua vez, consiste basicamente na aprendizagem e transmissão do conhecimento. De acordo com Edward Shils (1974, p. 296), a socialização é o processo de comunicação entre as gerações, refere-se à assimilação através da comunicação de uma cultura pré-existente. Ela acontece ao recém-chegado – ao bebê que acaba de nascer ou ao imigrante que acaba de chegar.

Para tanto, dentre as várias escolhas que se mostram viáveis aos pesquisadores, opto por iniciar pela *definição nativa*, seja essa considerada a partir dos grupos de catira estudados em pesquisa de campo ou em pesquisa documental nos arquivos do CNFCP e na escassa bibliografia disponível, ambos já discutidos anteriormente. Para exemplificar, e iniciar, cito Pedro Henrique de Avelar, o mais jovem catireiro da Cia. de Reis Bandeira Vermelha, que não hesitou muito em responder em uma única palavra, quando questionado o que significava, para ele, a catira: *é tradição*²⁷.

Tradição parece ser, portanto, um dos poucos consensos em relação a catira. Em todas as fontes com as quais esta pesquisa dialoga, é possível afirmar que a noção de tradição está presente. Destarte, há de se considerar que não se pode falar em catira sem tratar a tradição. Considerando-a como processo de transmissão de crenças que tem entre suas propriedades constitutivas o mecanismo de ligação e o padrão sequencial temporal, é fácil associá-la à socialização. Shils ressalta o quanto os estudos na área da socialização têm contribuído sobremaneira para os estudos da tradição, posto que, em relação a esta, ele considera haver uma “omissão nos estudos contemporâneos sobre a sociedade e a cultura” (SHILS, 1974, p.296).

²⁷ Entrevista realizada com Valdemar Santana de Avelar, Pedro Henrique G. de Avelar e Dorvalino Parrela de Avelar em Goiás/GO, em 28/12/2014, por Juliana Marra. *Cia de Reis Bandeira Vermelha*.

Neste sentido, *tradição* passa a ser o ponto de partida para esse aprofundamento rumo à *socialização*. No entanto, novamente não se pode esquecer o movimento da fita de Moebius, e que logo esse aprofundamento trará o leitor de volta à superfície, ao se deparar com o corpo como sendo o instrumento que sustenta ambas as noções, em maior ou menor escala. Antecipo essa assertiva na medida em que a catira pode ser considerada como uma *prática de incorporação* (CONNERTON, 1999), quer dizer, os atos de transferência da cultura acontecem mais no substrato corporal e menos através da prática verbal, e é essa a discussão que se estabelece a seguir.

Antes, porém, cumpre ressaltar que a discussão conceitual que segue se estabelece em rede, de maneira totalmente interdisciplinar, algo como um *rizoma*, ou como metodologicamente opto aqui, *performances culturais*. Schechner (2012) foi, definitivamente, um autor fundamental para que se visualizasse a catira em rede²⁸. Dessa forma, a discussão apresenta conceitos – performances culturais, tradição, socialização, memória, corpo e dança – de forma dialógica e intimamente interligados entre si, bem como com as noções que são discutidas também no quarto e último capítulo, a saber, patrimônio, identidade e território. A separação em subitens, no entanto, faz-se útil à compreensão e ao raciocínio, e somente nesse sentido é realizada.

2.1. As performances culturais e sua dupla função

Para o antropólogo Clifford Geertz (1998) estudar arte é explorar uma sensibilidade. A arte traz um modo específico de pensar e viver para o mundo dos objetos e das formas, materializando-o. Assim, não se pode compreender um objeto apenas como um encadeamento de formas puras. A unidade da forma e do conteúdo é um feito cultural, de maneira que, para explicar esse feito, é preciso dar mais atenção ao que se fala além do discurso estético. Muitos estudiosos tendem a acreditar que falar de arte é exclusividade das chamadas “altas culturas”, no entanto, o que ocorre é que as informações não costumam ser interpretadas enquanto um discurso sobre arte, mas sobre qualquer outra coisa (mitos, vida cotidiana, etc). Mas, segundo

²⁸ A rede elaborada para orientar essa pesquisa pode ser conferida no Apêndice desse trabalho.

ele, “a arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (GEERTZ, 1998, p. 178). A participação no sistema particular a que chamamos de arte pressupõe a participação no sistema geral de formas simbólicas ao qual denominamos cultura. Compreender a arte passa a ser entender uma cultura, jamais um empreendimento autônomo.

Mesmo não utilizando o termo performances culturais, Geertz dá o delineamento da relação que se estabelece entre elas (arte) e o mundo que a circunda (cultura). Essa interação é também ressaltada pelos principais teóricos das performances culturais, como Richard Schechner, e o já citado uso do oito deitado, no qual o autor defende que os dramas estéticos influenciam diretamente nos dramas sociais, e vice-versa.

Porém, para iniciar essa reflexão, faz-se necessário adentrar nas questões acerca da dualidade das performances culturais – que é ao mesmo tempo um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise (CAMARGO, 2013). Robson Camargo pontua acerca da pluralidade do conceito de performances culturais, bem como sobre a especificidade da abordagem metodológica que o termo também subentende, analisando a obra de Milton Singer *Traditional India: structure and change* (1959) e outras produzidas junto ao seu parceiro Robert Redfield. Além de Singer ter oferecido grande contribuição metodológica a essa recente categoria de análise, foi também ele quem usou o termo pela primeira vez. Assim,

(...) as performances culturais se constituem pela identificação, registro e análise de determinado fenômeno em sua múltipla configuração, em seu processo contraditório de formação, de constituição e de movimento, de estrutura e de gênese, de ser e de vir a ser, na percepção deste fenômeno em diálogo com estruturas gerais das tradições e pelas transformações estabelecidas a partir de formas culturais contemporâneas. Performances culturais, mais uma vez no plural, são a busca da determinação do que foi, do que é e do que se pode tornar, não apenas um levantamento particular do ‘essencial’ de determinada cultura, mas como uma forma em processo de diálogo (CAMARGO, 2013, pp.18-19).

O campo da performance é um terreno que não se prende a uma área específica do saber, bem como não vem a se constituir como uma nova área do conhecimento. É um “conceito essencialmente contestado” (CARLSON, 2010) e parece que assim se pretende. Nosso modelo atual de conhecimento, que se tornou gradativamente mais especializado, aceita com muita dificuldade formas de pensamento holísticas, descentralizadas e as que tentam refazer o caminho inverso da especialização “encaixotada” dos saberes, as chamadas áreas interdisciplinares.

Já os estudos da performance são chamados de *performances culturais*, pois não se tratam de abordagens que visam compreender apenas as performances em si, a forma, mas, de uma maneira mais ampla, relacioná-las com seu contexto cultural, histórico, artístico, utilizando-se de uma perspectiva comparativa e interdisciplinar. Trata-se de uma metodologia de pesquisa, embora não seja um novo campo disciplinar. As performances culturais não estão limitadas em métodos e teorias específicas são, antes, um cruzamento de várias delas. No entanto, no que diz respeito a essa pesquisa, é mister explorar a aproximação das performances culturais com a disciplina antropologia e, nesse sentido, são novamente elucidativas as palavras de Clifford Geertz.

Da mesma forma que a América do Norte se revela num campo de beisebol, num campo de golfe, numa pista de corridas ou em torno de uma mesa de pôquer, grande parte de Bali se revela numa rinha de galos. É apenas na aparência que os galos brigam ali – na verdade, são os homens que se defrontam (GEERTZ, 1989, p. 188).

Milton Singer (1959) defende as performances culturais como um método de análise, pois elas se tornam unidades observáveis condensadas. Entretanto, também para este autor, estas unidades observáveis, que fariam parte da chamada Pequena Tradição, poderiam levar a compreensão de estruturas abstratas de um sistema cultural mais abrangente (Grande Tradição). Essa relação evidenciaria as instabilidades e estabilidades, o equilíbrio e os movimentos estabelecidos em diversas direções. Ele e seu parceiro Redfield, identificaram muitas relações entre os ritos e cerimônias e as performances profanas, de maneira que elas não demonstravam apenas a organização da estrutura social, mas também as tendências das mudanças evidenciadas por esses eventos.

Também para Milton Singer, a análise da cultura de uma comunidade é sempre vista de forma interdependente, como parte de uma cultura maior da qual faz parte e com a qual dialoga, transforma e se transforma. Assim, as performances culturais devem cumprir seu papel de unidade observável, mas, indo além do que até então propunha a etnografia tradicional, elas devem ser analisadas por contrastes com outros parâmetros, distanciando do vício de análise totalizante e individualizante, elas devem ter como cerne de seu método a análise comparativa. Singer e Redfield propõem que se compreenda um ato cultural como uma “forma encapsulada” de toda uma cultura, mas também nas diversidades das diferentes manifestações locais.

Com essa proposta, Singer dá os contornos iniciais das performances culturais que vão se consolidar no decorrer dos anos seguintes, sobretudo com o diálogo entre o teatro e a

antropologia. Porém, são várias as áreas das ciências humanas que contribuem e são beneficiadas com esse processo. As performances culturais vêm enriquecer o processo de análise e construção do conhecimento das ciências humanas, principalmente por ser um campo de convergência entre diferentes áreas, por ser interdisciplinar.

Foi, contudo, a partir da parceria entre o teatrólogo Richard Schechner e o antropólogo Victor Turner, que um grande salto ocorreu nas performances culturais. Da parte de Schechner, a utilização do “modelo do oito deitado” e a noção de “comportamento restaurado” influenciaram diretamente Turner em sua elaboração da antropologia da experiência. Por sua vez, Turner vai enfatizar que a experiência é completada por meio de uma performance (DAWSEY, 2011, p. 207). Independente de qual desses ângulos se enfoque, acredito que essas perspectivas são essenciais para uma reflexão atual acerca da catira.

Provavelmente um dos textos mais esclarecedores de Richard Schechner seja *Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral* (2011). Nele o autor discute o que ele considera ser os seis pontos principais que representam o encontro entre as duas áreas: (1) Transformação do Ser e/ ou Consciência; (2) Intensidade da performance; (3) Interações entre audiência e performer; (4) A sequência total da performance; (5) A transmissão do conhecimento performático; (6) Como as performances são geradas e avaliadas. Para o autor, os três primeiros pontos são questões chaves nesse confronto entre antropologia e teatro, pois focam o evento performático vivo, olhado do ponto de vista dos seres humanos envolvidos na performance. Com certeza, há outras questões que podem ser desenvolvidas (cenografia, espaço, vestimentas, por exemplo), mas como a antropologia tem seu foco na ação humana estes passam a assumir particular importância para o autor. Já os últimos três pontos, Schechner os define como de difícil categorização em sua área de atuação, o teatro. Ele declara estar buscando ajuda em outras áreas para compreender esses processos e, sem dúvida, ter “uma compreensão holística do sujeito da performance, os meios concretos pelos quais o conhecimento não-literário, não-linear é transmitido, e a relação entre artistas e ritualistas e a sociedade como um todo por eles habitada” (SCHECHNER, 2011, p. 234) vai perpassar pela interface com a antropologia. Assim, o autor diz se voltar para a antropologia não porque ela é uma ciência que resolve problemas, mas sim pela convergência de paradigmas entre as duas áreas, que muito provavelmente vão se encontrar nas performances culturais.

Já os rituais tornaram-se, no decorrer do século XX, um importante objeto de estudo no campo das pesquisas antropológicas, gerando embates, avanços e retrocessos no interior da

disciplina, sendo tema central em autores como Stanley Tambiah, Arnold Van Gennep e Victor Turner. Não obstante esse campo de forças, natural e necessário à construção do conhecimento, a noção de ritual expandiu-se, ampliou-se e tornou-se um importante instrumento para a análise de eventos de uma sociedade (PEIRANO, 2002). Além disso, a categoria do ritual tornou-se um meio de diálogo com outras áreas do saber das ciências humanas em geral, mas sobretudo com as performances culturais. Os antropólogos Victor Turner, com o modelo de *drama social*, e Tambiah, que chegou a elaborar um texto sobre a abordagem performativa do ritual, foram fundamentais no processo de expansão desse conceito antropológico.

A aproximação entre o ritual e as performances culturais vem do fato de que se constituem em “unidades de observação” e “experiência concreta”. Isto porque, segundo Turner, as performances culturais são “constituintes elementares” da cultura, já que possuem “uma medida de tempo limitada, ou pelo menos um começo e um fim, um programa organizado de atividades, um conjunto de atores, uma audiência e um lugar e ocasião de performance” (TURNER, 1988, p. 23). Ao mesmo tempo o autor define como *drama social* um período de tempo que se diferencia da vida cotidiana do indivíduo na sociedade. Assim, tanto as performances culturais quanto os rituais compartilham a característica de tornar a experiência simbólica mais nítida. Todavia, ao invés de romper com a ação social comum, essa perspectiva vem enfatizar que os rituais são verdadeiros ícones ou fragmentos – unidades de observação – do que é usual ou comum a outros momentos e situações sociais. Segundo Mariza Peirano, uma das grandes lições da antropologia no estudo dos rituais é o fato de que se “existe uma coerência na vida social, o que se observa no fragmento do ritual também se revela em outras áreas do comportamento que o pesquisador investiga” (PEIRANO, 2002, p. 27).

Há de se considerar também que nos rituais, assim como nas performances culturais, podemos entrar em contato com múltiplos sentidos sobrepostos. Sejam eles aspectos econômicos, históricos, políticos, cognitivos, ou a simultaneidade de linguagens expressivas e artísticas – canto, dança, música, etc. (CAVALCANTI, 2011, p. 3). No intenso diálogo que estabelecem entre si, ambas as categorias se apresentam de maneira extremamente útil para a análise interdisciplinar de fenômenos sociais, embora cada uma guarde suas especificidades teórico-conceituais.

Não se pode considerar que a catira seja um ritual no sentido clássico do conceito, isto é, valorizando sobretudo seu aspecto sagrado ou religioso. Na pesquisa sobre o catira em Uberaba, Wagner Rédua (2010) não ressalta essa relação de forma muito presente entre os

catireiros da cidade. Maisa Teixeira (2012) é contundente ao afirmar em sua dissertação que a catira é de caráter profano. Já Karine Maia (2005) define a catira, a partir de seus entrevistados em Paracatu, Minas Gerais, como uma dança sagrada, de inspiração divina. Todavia, essa perspectiva não aparece em nenhum outro momento, ou documento, dessa pesquisa. Conforme dito anteriormente, mesmo durante as festas religiosas, a catira representa o momento lúdico, o descanso e o divertimento nos momentos de devoção. Ou, ocasionalmente desconectada dos momentos religiosos, é simplesmente um momento de lazer entre família, amigos e público.

Assim, é possível encontrar a dança da catira de maneira difusa e em diferentes tipos de festas. Ela está, primeiramente e tradicionalmente, entre as folias – as folias do Divino, de Reis, São Sebastião e São Benedito são as mais comuns. Mas estava presente, também, em qualquer festa do catolicismo popular em que o caipira pudesse se divertir, festas de padroeiros, de santos em geral. Falo no passado, considerando que essa modalidade era mais comum quando as festas religiosas ocupavam o espaço de sociabilidade do povo do interior. Nesse tempo “as funções de catira” eram comuns também nos mutirões ou traições, por exemplo. Pertencia à sociedade tradicional caipira, quando a vida se dividia entre a fé e o trabalho. Nos dias de agora, a dança segue mantendo seu caráter lúdico e tradicional, mas expande sua relação com a religiosidade para outros espaços e meios, criando um novo território da catira. As festas a que se chamaria profanas, em uma abordagem dicotômica do sagrado/profano, são, em verdade, as que estão relacionadas ao capital e negócios rurais, sobretudo os rodeios e pecuárias. Mas a catira está também na televisão, nas redes sociais, principalmente *facebook* e *youtube*, e assim por diante. Está onde o “caipira moderno” pode exercer sua criação, mostrar sua performance e afirmar seus valores.

Dessa forma, como já foi apontado anteriormente, a dança da catira é um trânsito entre o sagrado e o profano, tentar retê-la em um dos lados seria uma atitude anacrônica e cerceadora da percepção dessa prática cultural. Sua relação com a religiosidade é destacada nessa pesquisa, tanto no capítulo anterior, quando se abordou questões ligadas à origem da dança, mas será ainda mais percebida no próximo capítulo, quando os grupos pesquisados ganham destaque com suas performances, corpos e rituais. Sim, *ritual*, pois é exatamente isso que se pretende definir aqui, se por um lado a dança se afasta da acepção mais clássica acerca dos rituais que o associam, como objeto de estudo, ao mundo do encantamento, da magia e do sagrado, por outro se aproxima da noção que se vem enfatizando, isto é, como categoria analítica, sobretudo em seu diálogo com as performances culturais.

Tampouco se trata de uma dança dramática, conforme definiu Mário de Andrade acerca das manifestações da cultura popular (CAVALCANTI, 2001, p. 6). A dança, em si, carece da estrutura dramática comum aos rituais do universo da cultura popular. E embora obedeça a uma ordem estrutural, coreográfica, a catira não apresenta, sozinha, um enredo. Ela acompanha a *moda de viola* e é esta que normalmente apresenta um enredo, conta uma história por meio do canto recitativo caipira. A dança é executada através do palmeado e do sapateado que se integra à *moda de viola*, completando a performance da catira. Segundo Turner, o termo performance deriva do francês antigo *parfournir* que significa fornecer, completar ou executar completamente. Dialogando com o conceito de experiência em Dilthey, o termo passa a assumir para Turner a noção de realizar inteiramente alguma coisa, uma completude (CAMARGO, 2014). Assim, a performance – no caso em questão, a dança da catira – passa a ser muito mais que a simples manifestação da forma, ela se torna uma experiência condensada de vida, ação, experiência em processo.

Jean Langdon escreve que a antropologia da performance, criada por Turner, surge da interface de estudos do ritual, do teatro e da interação social com vistas a compreender os conjuntos de gêneros performativos encontrados em todas as sociedades. Para tanto, este campo de estudos busca ampliar as questões clássicas do conceito de ritual, tornando-o uma categoria de análise (LANGDON, 2007, p. 7). Ela reflete sobre o conceito de performance a partir da abordagem linguística de Richard Bauman e Charles Briggs, destacando que a diferença fundamental entre esta perspectiva e a de Turner, Schechner e outros é o enfoque e os objetivos de análise e não a diferença dos princípios e conceitos centrais. Na abordagem linguística de Bauman e Briggs, torna-se muito importante *como* as performances são construídas pelos seus participantes, pois tratam-se de atos de comunicação que privilegiam a “poética” e a função expressiva. Da mesma maneira, para esses autores, o que difere os estudos de performance dos estudos clássicos do ritual não são os eventos a serem analisados, mas sim uma alteração no direcionamento do olhar. A autora ainda apresenta cinco qualidades inter-relacionadas que são compartilhadas pelas abordagens da performance e sugere que elas sirvam como ponto de partida para pensar a performance enquanto um paradigma conceitual, independente da diversidade de suas abordagens. São elas: (1) experiência em relevo; (2) participação expectativa; (3) experiência multissensorial; (4) engajamento corporal, sensorial e emocional e (5) significado emergente.

A antropologia, portanto, se apresentou como sendo fundamental ao desenvolvimento dos estudos das performances culturais, pois seu método de registro pela observação da organização social tradicional é muito similar ao registro das performances culturais, com exceção que essas últimas exigem também o registro dos seus dados constituintes (CAMARGO, 2013, p. 19). É importante ressaltar que isso só foi possível graças à chamada “virada antropológica” nos anos 1970, quando a antropologia entra em um momento de reflexão crítica em que seus modelos e conceitos foram questionados.

A abordagem de Bauman e Briggs, analisada por Jean Langdon, passou a significar também que o campo da performance “visa examinar criticamente os eventos performáticos como arenas reflexivas de recursos estilísticos heterogêneos, significados contextualizados e ideologias conflitantes” (LANGDON, 2007, p. 12). Os estudos da linguagem em ação, da poética e da performance, proposto por esses autores em contraponto à noção de estrutura e modelos estáticos, fazem parte da perspectiva crítica da antropologia contemporânea, ressaltando o aspecto político das performances. Assim como Turner, Bauman e Briggs se voltaram para os aspectos emergentes dos eventos de performance no mundo heterogêneo e globalizado, procurando analisar os aspectos da cultura em eventos “multiculturais”. Seguindo o movimento geral da antropologia, a multivocalidade, dialogicidade e as negociações de interesses e poderes se tornam o centro da análise – nesta pesquisa esses aspectos são focados no quarto capítulo, ao abordar o patrimônio cultural, a identidade e o território.

Isto resultou num deslocamento da preocupação com padrões normativos e conteúdos simbólicos para a emergência dos significados na interação social, inclusive em situações específicas que envolvem atores e interesses bastante heterogêneos. As análises atuais, por sua vez, vislumbram estruturas sistêmicas maiores nas quais as performances têm um papel constituinte. Nesta perspectiva, as negociações do poder se realizam através da poética e da política do discurso (LANGDON, 2007, p. 15).

O fato de lançar luz sobre as mudanças e os processos também foi fundamental para a contribuição das performances culturais às ciências humanas e sociais, pois dessa maneira ela coloca as culturas em diálogo, ao invés de encarcerá-las. Posteriormente, e concomitantemente, essa perspectiva ganha espaço entre várias outras áreas de conhecimento, diminuindo a distância entre elas e permitindo uma compreensão mais holística dos fenômenos culturais. Para citar um exemplo, a noção de patrimônio cultural, discutida adiante, é outro conceito interdisciplinar, formulado no bojo da história, antropologia, sociologia etc., que tem se beneficiado muito da noção de performances culturais para tratar a cultura enquanto processo.

A noção de troca e negociação – de sentidos e significados – que está imbricada em uma análise contemporânea da tradição cultural oferece coerência a um trocadilho possível. O próprio termo *catira* assume outro significado no Brasil, quer dizer exatamente *troca, negociação*. *Catira* é a designação que o comércio autônomo adquiriu e ainda mantém em algumas regiões do sertão brasileiro enfocado nesta pesquisa, sobretudo nos estados de Minas Gerais e Goiás. Esta ação ganha forma na figura dos legendários *catireiros* (negociantes) do campo.

2.2. Tradição, memória e transmissão

De acordo com Edward Shils (1974, p. 294) *tradição* e *tradicional* estão entre os termos mais usados em todo o vocabulário da cultura e da sociedade. Não é de se estranhar que a palavra seja tão amplamente utilizada para definir a *catira*. No entanto, o antropólogo também indica que, paradoxalmente, na literatura das ciências sociais e culturais tem havido muito pouca análise das propriedades da tradição. Por esse motivo ele dedica um capítulo do livro *Centro e Periferia* a elucidar a estrutura, as formas e as funções da tradição. Apesar de mais de quarenta anos nos separar da obra de Shils, o fato anunciado por ele parece se perpetuar, contando com algumas poucas, mas valiosas contribuições, como o texto de Anthony Giddens (1997) com o qual também dialogamos nesta pesquisa.

Assim, pode parecer uma constatação um tanto óbvia, mas é significativo o fato de que a tradição esteja ligada ao passado. Ela descreve e explica a recorrência de estruturas de comportamento e padrões de crença ao longo de várias gerações.

Aqueles que pretendem explicar porque é que uma acção particular é executada ou uma crença particular aceite dizem que “existe uma tradição” que motiva ou evoca o desejo de agir ou a acreditar dessa maneira; e ficam-se por aqui. “Tradicional” é utilizado para designar sociedades que em seu conjunto mudam de maneira relativamente lenta, ou nas quais existe uma tendência muito difundida para legitimar acções por referência ao facto de terem ocorrido no passado [...] (SHILS, 1974, p. 294).

Para o antropólogo as tradições são crenças com uma estrutura social específica e um consenso ao longo do tempo. Utilizando o processo de socialização para ressaltar o aspecto temporal ele considera como “tudo aquilo que existe” é “dado” ao recém-chegado. No caso das crianças, na aprendizagem, ele enfatiza como suas ações tornam-se aceitáveis e passam a reproduzir as atividades já existentes no interior de uma sociedade. Elas tornam-se parte da fonte que transporta o passado para o presente, e futuro. Assim, o que mais importa aqui para compreender a estrutura temporal da tradição, é que as crenças, e os modelos de ação associados a elas, devem ser “já correntemente aceites e praticados por muitos dos que o precederam [recém-chegado] na entrada nessa situação”. São, portanto, crenças com uma estrutura social sequencial. Elas “são aceites por uma sucessão de pessoas que podem ter estado em interação um com os outros em sucessão ou pelo menos numa cadeia de comunicação unilateral – mesmo que não intergeracionalmente contínua” (SHILS, 1974, p. 298).

Anthony Giddens (1997, p. 80) também relaciona passado, presente e futuro ao considerar o caráter repetitivo da tradição. Para o autor “a tradição é uma orientação para o passado, de tal forma que o passado [...] é constituído para ter uma pesada influência sobre o presente”. Porém, também o futuro diz respeito à tradição, pois as práticas estabelecidas têm a capacidade de modelar o futuro “sem que se tenha a necessidade de esculpi-lo como um território separado”. Essa aproximação entre passado e futuro acontece então por meio da *repetição*. Dentre as características que Giddens atribui à tradição, a primeira é que ela “está ligada à memória, especificamente aquilo que Maurice Halbwachs (1990) denomina de ‘memória coletiva’”. A memória, como a tradição, diz respeito à organização do passado em relação ao presente. Ressalta-se então a ideia que Halbwachs tem do passado como sendo continuamente reconstruído, tendo como base o presente. O sociólogo francês, referência em qualquer estudo que aborde a memória, também reconhece essa reconstrução como sendo parcialmente individual, mas principalmente *social* ou *coletiva*. A memória é então um processo ativo e social. É a reprodução contínua (repetição) de memórias de acontecimentos ou estados passados que confere continuidade à experiência (tradição). Assim, para Giddens “a tradição é um *meio organizador da memória coletiva*”. O que é realmente relevante em uma tradição não é sua mera persistência sobre o tempo, mas o “trabalho contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente ao passado” (GIDDENS, 1997, p.81-82).

Entretanto, ao considerar que as tradições culturais têm como base a memória social, tanto as teorias sociais quanto as políticas culturais não se demoram em explicar como ocorre

o processo mnemônico nas sociedades. Essa foi uma questão que se impôs desde o início dessa pesquisa, posto que não se pode caracterizar a catira como uma tradição escrita ou até mesmo oral. Assim, com o objetivo de superar essa lacuna, esta análise lança mão essencialmente da reflexão estabelecida por Paul Connerton em *Como as sociedades recordam* (1999). Assim, o desenvolvimento da pesquisa tem levado à necessidade de superar a pretensão de se tratar uma História da catira – como discutiu-se no primeiro capítulo – ao passo em que o foco na forma e no processo traz à tona a importância de se estudar as performances culturais como práticas de incorporação importantes para a socialização dos grupos através da catira e outras práticas culturais.

O sociólogo Paul Connerton contribuiu muito para expandir a noção de *memória coletiva*, aprofundando e ampliando os estudos de Maurice Halbwachs. Connerton defende que “as imagens do passado e o conhecimento dele recolhido são transmitidos e conservados através de performances (mais ou menos rituais)” e se propõe a investigar a fundo dois tipos de atos de transferência, as cerimônias comemorativas e as *práticas corporais* (CONNERTON, 1999, p. 4). Neste ponto cabe retomar brevemente a noção de *performance ritual*. Também para Giddens a tradição envolve um *ritual* – essa é, aliás, a segunda característica que o autor aponta para definir tradição. Da maneira como vem-se considerando a tradição, ou seja, como sendo necessariamente ativa e interpretativa, o ritual se estabelece então como um meio prático para garantir a preservação. Ao aceitar a premissa de Halbwachs de que a memória coletiva é baseada nas práticas sociais, Giddens afirma que é o ritual que “conecta firmemente a reconstrução contínua do passado com a ação prática”. Sendo assim, “o ritual traz a tradição para a prática” (GIDDENS, 1997, p. 82).

A memória também é, então, objeto de estudo de Connerton no livro citado, no qual o autor inicia a abordagem pela memória individual – e os estudos psicanalíticos – e posteriormente trata a memória coletiva – e os estudos sociológicos. Para Connerton, há um tipo de memória, a *memória hábito*, que foi deliberadamente negligenciada pelos estudos sociais, entretanto, seria exatamente este tipo de memória corrente que poderia elucidar a forma como as sociedades, tradicionais ou modernas, recordam. Em seguida, Connerton aborda as cerimônias comemorativas, tomando-as como um tipo específico de ritual. Ele não busca tomar os rituais enquanto um tipo de representação simbólica, mas como uma espécie de performatividade. Os rituais que Connerton denomina como cerimônias comemorativas recordam a identidade de uma comunidade, convocando os indivíduos a participarem do

conhecimento e reconhecerem sua própria cultura. Porém, o autor demonstra que isso não é tudo. Representar-se em uma metanarrativa não é simplesmente contar e refletir sobre uma história, é um “culto encenado”, onde as imagens do passado só podem ser transmitidas e encenadas por performances rituais (CONNERTON, 1999, p. 81). Prosseguindo em sua linha de raciocínio, o autor observa que se as cerimônias comemorativas são eficazes para os que a produzem. Estes não devem apenas ser dotado de competência para realizá-la, mas também devem estar habituados a ela. E este hábito (memória hábito) deve estar localizado, segundo o autor, no substrato corporal das representações. Assim, a conclusão a que se chega é que a memória performativa é corporal, mesmo tendo sido esse aspecto da memória social sempre muito negligenciado pelas teorias sociais.

Quando iniciei os estudos sobre a catira, se interpôs a seguinte questão: como proceder em uma situação na qual a origem, antiguidade e autenticidade do bem cultural é constantemente evocada – aquilo que Shils chamou de *qualidade passada* da tradição – pelos grupos e folcloristas que estudaram o tema, embora sua história não esteja escrita ou documentada? Empiricamente, observou-se que os produtores e mestres da catira aprendem e continuam a prática nos moldes da tradição, porém, esta tradição está mais no campo das expressões corporais e estéticas (performáticas) do que na oralidade, pois o conhecimento é transmitido, principalmente, por meio da performance corporal da dança. Assim, o aprendizado acontece basicamente por meio da observação e introjeção do ritmo, passos e tradição (conforme a expressão de Pedro Henrique Avelar) da catira pelas novas gerações.

Paul Connerton, ao mostrar como a memória se encontra sedimentada, ou acumulada, no corpo, buscou distinguir entre dois tipos de prática social: as *práticas de incorporação* e as *práticas de inscrição*. Para o autor, embora as práticas corporais estejam, desde o início, inclusas como objetos passíveis de investigação, efetivamente a hermenêutica tomou a inscrição como objeto privilegiado de estudo. Nela, a relação é com a tradição que é transmitida por meio do que ficou inscrito nos textos ou nos testemunhos documentais (CONNERTON, 1999, p. 109). Assim, a catira poderia ser uma evidência, nos estudos sobre a cultura popular, de que se não há inscrição, resta-nos uma grande lacuna explicativa e reflexiva. Connerton vem ao encontro dessas reflexões ao propor explicar, em seu livro, a eficácia das práticas de incorporação enquanto sistema mnemônico. É o estudo do hábito, ou mais especificamente da memória hábito, que nos ensina isto.

As práticas corporais exigem a execução de uma cadeia de atos interligados para serem consideradas corretas. Nas execuções iniciais a vontade consciente tem de escolher, entre uma série de alternativas, as que constituem a sucessão exata dos acontecimentos, necessitando, para tanto, discerni-las das alternativas erradas. Porém, com o hábito, o desenvolvimento da ação passa a ser executado de maneira inconsciente, fazendo com que cada acontecimento precipite um sucessor apropriado, eliminando a reflexão (CONNERTON, 1999, p. 116). Dessa forma, o que se denominou aqui de socialização – aprendizagem e transmissão do conhecimento – está diretamente associada ao hábito. Quando se procura transmitir uma cultura, a capacidade para reprovar deve estar entre as primeiras características de ensino. Posteriormente, se introduz novas habilidades, como a nomeação de posturas culturalmente corretas, assim

O comportamento postural pode ser, deste modo, altamente estruturado e completamente predizível, mesmo que não seja nem verbalizado, nem conscientemente ensinado, e pode ser tão automático que não seja sequer reconhecido como uma parte do comportamento passível de ser isolada (CONNERTON, 1999, p. 84).

Há, ainda em relação às práticas de incorporação e inscrição, um paradoxo a ser esclarecido. É fato que tudo que se encontra inscrito em uma sociedade demonstra, exatamente por isso, uma vontade consciente de ser lembrado. Por outro lado, há uma grande dificuldade em se encontrar indícios de que as práticas de incorporação detêm essa mesma vontade de permanecer, pois muitas vezes é impossível detectá-las. Para Connerton, entretanto, não devemos nos enganar e subestimar a importância mnemônica e a persistência daquilo que é incorporado. Uma das características que permite que as práticas de incorporação sejam eficazes é o fato de dispensar uma reflexão sobre sua execução, ou seja, serem vivenciadas enquanto memória hábito. Assim, além de se preservarem somente através da sua realização e de sua forma (performance), tanto as cerimônias comemorativas quanto as práticas corporais não são facilmente suscetíveis a avaliações críticas por parte de seus praticantes. Dessa forma, ambos os atos de transferência preservam certo grau de segurança contra o processo analítico que as práticas discursivas requerem. Para o autor,

Esta é a fonte da sua importância e persistência como sistemas mnemônicos. Todos os grupos confiam, por isso, aos automatismos corporais os valores e as categorias que querem à viva força conservar. Eles saberão como o passado pode ser bem conservado na memória por uma memória habitual sedimentada no corpo (CONNERTON, 1999, p. 117).

Connerton ressalta que sua intenção vai além de sugerir que a memória, ou tradição, seja transmitida de maneiras não textuais e não cognitivas. Ao localizar a contribuição do seu estudo para as áreas que se ocupam das estruturas sociais – antropólogos, historiadores e sociólogos – ele destaca que aqueles que reconheceram a importância da performance o fizeram para “explicitar” a estrutura social em questão e não apenas para marcar e definir uma continuidade com o passado. O autor dirige uma crítica especialmente aos historiadores com seu interesse pela diacronia, pois, mesmo sem generalizar, ele escreve que muitos insistem numa abordagem unilateral da *invenção das tradições*. Para o autor, procurar reaver a intenção dos criadores de um ritual não só não é suficiente, como muitas vezes não é sequer uma condição necessária para compreender um ritual. Neste tipo de abordagem se considera a leitura do ritual e do corpo, mas com um enfoque fortemente cognitivo, interpretativo, ignorando as características identificadoras e constitutivas dos mesmos, como a formalidade e a performatividade, que podem explicar como as práticas e o comportamento concretos são culturalmente modelados (CONNERTON, 1999, p. 117-118).

Assim, se a ausência de informações consistentes sobre a origem da catira pode representar uma lacuna explicativa, ela apresenta também a necessidade de se ir além da própria história, pois esse aspecto se mostra extremamente instigante do ponto de vista da sobrevivência e continuidade da tradição cultural da catira no que Giddens chama de “sociedade pós-tradicional”. Também a teoria das performances culturais vem jogar luz sobre esse processo. Regina Muller nos auxilia a compreender que

É na *performance* de uma expressão da experiência vivida que se pode [...] reexperienciar, reviver, recriar, recontar, reconstruir e remodelar uma cultura. A *performance* não libera um significado pré-existente que esteja dormente no texto, mas ela própria é constitutiva do significado pois este está sempre no presente e não em manifestações passadas como, por exemplo, em origens históricas ou nas intenções de um autor. (MULLER, 2000, p. 168).

Entretanto, é importante salientar que essa ênfase na temporalidade e efemeridade da experiência, na concretude da ação humana, não retira da performance a sua dimensão de ação restaurada. O conceito de “comportamento restaurado” é considerado por Richard Schechner como o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, nos rituais ou na arte. Em suas palavras, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Significa a recombinação de comportamentos já vivenciados, sobretudo pelos hábitos, ações e rituais. Schechner defende a

ideia de que mesmo que estejamos atuando independentemente, completamente como somos, nossas ações não podem ser consideradas inventadas por “nós”. Estamos sempre vivenciando pela segunda (ou enésima) vez um comportamento, uma ação, de maneira que os rituais e as performances são vivenciados por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição” (SCHECHNER, 2006, p. 35-36). Para o autor,

Todas as performances – definíveis e indefiníveis – compartilham pelo menos uma qualidade: o comportamento em performance não é livre e fácil. O comportamento em performance e/ou o comportamento praticado – ou o ‘comportamento executado duas vezes’, ‘comportamento retomado’ – é conhecido antecipadamente ou ensaiado ou aprendido previamente ou aprendido por osmose desde criança ou, ainda, revelado durante a performance pelos mestres, gurus, guias, ou pelos mais velhos, ou gerado através de regras que determinam os resultados, como no teatro improvisado ou no esporte (SCHECHNER, 2011, p. 156).

Essa noção de que o comportamento em performance nunca pertence completamente ao performer vem se apresentando de maneira crucial para o entendimento da catira, pois também vem ao encontro dos conceitos de tradição e memória hábito. Schechner também cita Stanislavski em uma passagem em que o teatrólogo defende que, após ser o ator “tomado pela peça” toda sua ação acontecerá de forma subconsciente e intuitiva, o ator não irá se demorar refletindo em *como e no que* está fazendo (SCHECHNER, 2011, p. 156).

Neste sentido, pode-se delinear também uma aproximação com o que Marcel Mauss chama de *técnicas do corpo* – e sobre as quais caberá um aprofundamento no próximo tópico. Para Mauss, que já escrevia em 1934, técnica é um *ato tradicional eficaz*. Para ser considerado técnica o ato precisa envolver ambas as características: tradição e eficácia. Assim, “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição”. Para o antropólogo é nisso que o homem se difere dos animais, “pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral”. O ato tradicional das técnicas – no sentido em que o autor considera, como técnicas do corpo – se difere então de qualquer outro ato tradicional por ser sentido pelo seu “autor como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química, e é efetuado com esse objetivo”. Ele ainda afirma que essa adaptação constante dos indivíduos a um objetivo físico, mecânico, químico é efetuada numa série de atos montados, “não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa” (MAUSS, 2003, p. 407-408).

Neste ponto, não obstante as noções de memória hábito e comportamento restaurado que já foram abordadas nesta discussão, poderia enveredar-se pelo conceito de *habitus* também

utilizado por Mauss com o objetivo de exprimir o “adquirido” e a “faculdade”, pois “é preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição” (MAUSS, 2003, p. 404). No entanto, adentrar nessa seara do habitus, além de requerer um denso aprofundamento conceitual que envolveria autores como Thomas Csordas e Pierre Bourdieu, demandaria também uma reflexão em relação ao que Maria Laura Cavalcanti considerou como imprecisão e determinismo do conceito ao se relacionar com a noção de cultura. Para a autora, “o ponto indica uma dificuldade importante com a qual esbarra, a meu ver, o aspecto analiticamente interessante da noção de *embodiment*, o entendimento da cultura como um permanente ato da experiência corporal do sujeito” (CAVALCANTI, 2002 p. 44). Neste sentido, acredito que os conceitos discutidos aqui, juntamente com a noção de *embodiment*, apontada pela antropóloga, sejam suficientes para dar conta, no momento, de uma análise da catira.

Entretanto, há ainda outro ponto que interessa discutir ao tomar a catira enquanto uma tradição. Retomando as contribuições advindas do teatro e das performances culturais, pode-se considerar que

A ‘verdade’ ou ‘fonte’ *original* deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é *enobrecida*. Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela *tradição* (SCHECHNER, 2006, p. 35, grifos nossos).

A citação de Schechner é elucidativa ao trazer à tona uma situação muito frequente no caso da catira, seja em relação a vivência em campo ou aos textos folclóricos. É muito comum acionar-se as categorias da originalidade e autenticidade com o intuito de enobrecer a prática da dança. Poder-se-ia apenas considerar que este fato remete à intenção de destacar a singularidade ou excepcionalidade da dança, mas ele está diretamente associado à noção que o grupo tem de tradição. Assim, apesar dessas noções serem entendidas aqui como “categorias nativas”, cumpre assinalar como elas se apresentam a essa pesquisa a fim de evitar possíveis equívocos.

Novamente valendo-se do texto de Anthony Giddens, pode-se dizer que a autenticidade, o “caráter genuíno” de uma tradição não é dado pelo “fato de ela ter sido estabelecida há milhões de anos; nem tem a ver com até que ponto ela retém com exatidão os acontecimentos passados”. O autor desenvolve essa ideia ao se contrapor a noção de “tradição inventada” apresentada – e

muito explorada nos estudos que abordam a tradição – por Eric Hobsbawm. A expressão apresentada pelo historiador se contrapõe a ideia de “tradição genuína” e quer enfatizar que muitas tradições que parecem ou reivindicam ser antigas, são na verdade muito recente em sua origem e às vezes inventadas. Contudo, para Giddens, a expressão assume um caráter tautológico, pois todas as tradições são inventadas. Nas sociedades consideradas mais tradicionais, ou seja, nas culturas orais, o “passado real” é efetivamente desconhecido. A tradição é a forma como essas sociedades conhecem essa “realidade” do passado. Assim, “até que ponto é sempre ‘genuína’ essa continuidade, no sentido enfocado por Hobsbawm, é algo problemático e nada tem a ver com uma autenticidade da tradição, que depende mais da conexão de prática ritual com a verdade formular” (GIDDENS, 1997, p. 116). A verdade formular entra como mais uma das características que Giddens adota para definir a tradição e é compreendida como uma atribuição de *eficácia* causal ao ritual. Ele considera que os critérios de verdade de uma tradição são aplicados aos acontecimentos provocados e não tanto ao conteúdo proposicional dos enunciados (GIDDENS, 1997, p. 83).

Ainda em relação à autenticidade é importante ressaltar a importância da contribuição advinda dos estudos das performances culturais ao considerar que tanto o modo de existência, quanto o modo de aquisição das práticas de incorporação não existem “objetivamente”, independentemente de sua execução (CONNERTON, 1999, p. 117). Isto significa dizer que a importância de um fato cultural não está localizada no passado ou em um lugar específico, passível de reificação e, portanto, dotado de autoridade para servir de modelo “para sempre”, como nas associações em que quanto mais ancestral, mais autêntico é o fato cultural. Esse raciocínio foi chamado de “valor de anciandade” por Cecília Londres e o contra-argumento desenvolvido em oposição a ele diz que a “autenticidade não está em origem bem localizada ou apenas conjectural, mas em cada recriação singular e expressiva de um aqui e agora vivido pelo “cidadão” – em cada performance (VIANNA et. al., 2010, p. 49).

Já em relação à originalidade cabe retomar Edward Shils para um esclarecimento positivo acerca do conceito. Ao abordar a *individualidade, criatividade e a recepção da tradição* o autor considera que algumas pessoas apresentam uma necessidade maior de coerência de experiência e expressão gerada internamente.

Essas pessoas raramente são recipientes complacentes de crenças tradicionalmente transmitidas ou de crenças com um conteúdo tradicional. A simples força da inteligência ou o poder do ego resultam numa assimilação e até certo ponto numa transformação do conteúdo das crenças tradicionais (SHILS, 1974. p. 321).

Dessa forma, para o antropólogo, a verdadeira originalidade é um desvio da linha de transmissão tradicional. Ela expande o centro da criatividade até o indivíduo e diminui a determinação do comportamento dado pela herança externa. Essa perspectiva é importante na medida em que retira da tradição um caráter supostamente determinista. Shils enfatiza então como há um conflito de raiz entre a originalidade e a tradição e aponta como a fusão entre os dois conceitos – originalidade e tradicionalidade – tem sido a fonte de um dos principais problemas quando busca se analisar a tradição. Assim, ele lança mão do ensaio de T. S. Eliot “Tradição e talento individual” para demonstrar como esses elementos coexistem e a originalidade funciona no interior da estrutura da tradicionalidade. A primeira acrescenta e modifica à segunda, ao mesmo tempo em que aceita muita coisa e, neste sentido processual, retomarei a noção de originalidade para refletir sobre a catira adiante, pois a originalidade

Toma como ponto de partida aquilo que é “dado”, e prossegue a partir daí, corrigindo, melhorando e transformando. Os resultados da criação ou descoberta original erguem-se na corrente da tradição. Transformam-se num ponto de redireção da linha de tradição, conservando alguns elementos da tradição, diminuindo a proeminência de outros, e introduzindo também a novidade (SHILS, 1974. p. 322).

Finalmente, pode-se afirmar que o caráter tradicional do ato performático da catira, ao mesmo tempo em que traz a importância das práticas corporais para o processo de socialização, remete-nos também aos mecanismos e estratégias que permitem que essa tradição se perpetue e se reinvente com o passar do tempo e na transformação dos territórios dos quais ela é produto e produtora. Porém, se muitas tendências dominantes na teoria social vêm sendo criticadas por não abordarem a mudança social, os autores até aqui analisados nos alertam para o modo como essas mesmas teorias são frequentemente deficientes por não serem capazes de tratar de forma adequada a permanência social (CONNERTON, 1999, p. 44).

2.3. Dança, memória do corpo

Na linha de reflexão que se estabeleceu até aqui – tradição, transmissão e memória – já se pode considerar que o corpo adquire aspecto de importância maior neste estudo. As práticas, o movimento e a memória corporal integram os mundos material e social, clareando a análise empreendida da dança da catira sob a perspectiva das performances culturais. Ao construir uma identidade, o corpo desenvolve-se, misturando natureza e cultura, a partir do todo pelo que é constituído. A literatura analítica acerca do corpo nas artes e ciências sociais experimentou uma considerável atenção nos últimos anos, o que permite análises mais consistentes na atualidade. No entanto, já na década de 1930, o antropólogo francês Marcel Mauss, falava do corpo e suas técnicas.

Mauss depara-se com o corpo como sendo “o primeiro e o mais natural instrumento do homem” ao se propor reparar um “erro fundamental”, qual seja, considerar que só há técnica quando há instrumento. Assim, ele propõe retomar noções antigas como os dados platônicos sobre a técnica, quando se falava em uma técnica da música e em especial da dança (MAUSS, 2003, p. 407). Para o antropólogo, tem-se então que o corpo é ao mesmo tempo meio e objeto do homem e é na relação com a tradição, abordada anteriormente, que ele consolida suas técnicas. “As técnicas corporais, as maneiras pelas quais os homens em cada sociedade se servem de seu corpo, sentidas como naturais e entretanto imperceptivelmente construídas, erguem-se então como item fundamental de um idealizado inventário” (CAVALCANTI, 2002, p. 40). Aqui, proponho refletir e, consciente sobre o idealismo do projeto, inventariar uma técnica corporal específica, a dança da catira.

Nesse ponto já disto das análises empreendidas sobre a catira e proponho uma reflexão acerca da Dança, haja vista este estudo tê-la como objeto por excelência. Primeiramente catira é uma dança. Ela é produzida como uma série orquestrada de movimentos em simultaneidade (KATZ, 2003, p. 261). É possível que a teoria da dança não ofereça a mesma abundância que atualmente apresentam os estudos sobre o corpo, contudo, a bibliografia acessada aponta para um denominador comum, a relação entre o corpo e a memória. Esses textos, embora não abordem as danças tradicionais ou populares – a maioria são estudos sobre a dança contemporânea – oferecem subsídios para pensar a dança como o corpo em movimento e o movimento como a história do corpo (DAMASCENO, 2014, p. 34). Nesta seara da Dança, entre

os textos folclóricos, tem-se *Danças Folclóricas no Brasil (1966)*, de Edison Carneiro, dispondo sobre a catira.

Para Cássia Navas o corpo dos bailarinos é o primeiro território da dança, sendo a coreografia o segundo território, pois esta é discurso a se desenvolver no espaço. A dança é voz, na coreografia “construída por metáforas corporais e não pela voz que estabelece *poiesis* mediante palavras” (NAVAS, 2009, p.1). É essa voz, do movimento do corpo, que permite definir a catira para além de uma prática escrita ou oral. Importante ressaltar também que a discussão sobre o território se adensará no quarto capítulo, mas não se pode ignorar aqui a forte relação entre a dança e o espaço, também abordada por pensadores como Laban e Deleuze²⁹. A autora desenvolve a noção de *corpo-território*, onde informações de toda natureza vão constituindo esse corpo saturado de memórias, não necessariamente “lembradas”. Navas traz à superfície a noção de memória associada à lembrança e ao esquecimento e tem o corpo, nossa condição de existência no planeta, como ponto central nesse processo. O corpo-território, saturado de memórias, traz também a “arte de esquecer”, ou “fingimento de um olvido”, “algo que olvidado fica até aparecer à cena, com dificuldade, quando lembramos ou somos ‘lembrados’”. Se não é possível ter em mente (e no corpo) a lembrança do todo percebido, restam conosco a informação (NAVAS, 2009, p.4). Na pesquisa relatada em seu texto, a autora observa que danças (em seu caso, obras específicas) são compostas com a função de potencializar a circulação de conteúdos lembrados e esquecidos pelos artistas e grande parte das plateias. Sem aprofundar no objeto de estudo da autora, creio a noção de corpo-território ser também bastante útil para a presente análise da catira.

Nesse mesmo sentido, lança-se mão da tese “Dança e subjetividade: constituição e manifestação da memória do corpo”, na qual a autora busca enfatizar o modo de compreensão do corpo e da dança enquanto arte do movimento, no qual estão intrínsecos aspectos de subjetivação desvelados pela memória corporal. Ela se propõe a pensar o que vem a ser a memória do corpo em interlocução com a prática em dança e logo de pronto anuncia que a memória que considera não está associada a representações mentais, ao contrário, é encarnada, advém por meio dos sentidos e da percepção corporal, e não está em desconexão com o movimento. Nesse ponto, chega-se a um dos precursores do pensamento em Dança, haja vista

²⁹ Deleuze e Guattari (1996) discutem na obra “Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia” a correlação entre ritmo (corpo) e território. Damasceno (2014, p. 45), adverte, no entanto, sobre a singularidade da definição de território proposta por Deleuze: “a territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo”.

esse ser o caminho trilhado por Laban na construção de um pensamento do corpo (DAMASCENO, 2014, p. 36).

Rudolf Laban foi um bailarino e coreógrafo com múltiplos interesses que criou um Sistema – LMA-Laban Movement Analysis – que se baseia em relações paradoxais intrínsecas ao movimento humano. Assim, a autora considera que o Sistema Laban pode ser visto como uma ferramenta para se descrever e analisar o movimento (DAMASCENO, 2014, p. 27). Dentre as diversificações de Laban pode-se citar sua proximidade com a questão do espaço, sendo sua pesquisa sobre o movimento humano marcada pelas relações espaciais. Também interessava-lhe observar e valorizar os gestos cotidianos e, neste sentido, “a dança é vista como uma possibilidade de agregar os gestos da vida cotidiana através de um híbrido, ou seja, a história de cada indivíduo e cultura é condensada. O teórico da Dança se torna especialmente importante nessa pesquisa já que “constrói um pensamento calcado nas experimentações da arte do movimento em ligação com a corporeidade e com as ações do homem em seu cotidiano”. Laban valorizava o coletivo e o cotidiano como a possibilidade de apresentar ao homem sua memória corporal, de ativar sua ancestralidade guardada em sua “Região do Silêncio”, evitando que seu corpo se mova apenas no ritmo extremado industrial (DAMASCENO, 2014, p. 32).

Devido a sua formação diversificada e viagens pelo mundo, segundo seus críticos, Laban pôde criar seu sistema tão abrangente e de caráter transdisciplinar. Ele teve contato com danças e cantos folclóricos nas regiões próximas a Saraievo e Istambul. Algo importante de destacar aqui é que sua dança/teatro – termo que utilizou para explorar a dança como linguagem em interação com o espaço tridimensional – refere-se aos estudos das leis do movimento em si mesmo, ao contrário de se tratar de um instrumento que comunica conteúdos preestabelecidos. Neste sentido seu sistema vem ao encontro da abordagem das performances culturais, quando se discutiu a importância de trazer a forma e o movimento para primeiro plano ao se analisar uma prática cultural. A ideia de que a interpretação do conteúdo implícito nas práticas sociais não deve ser o objetivo do pesquisador encontra respaldo em Laban, pois para este o conteúdo era compreendido como algo inerente ao movimento humano. Assim, “o movimento é compreendido como *performance* que ocorre num instante do tempo ou como algo em constante “evaporação”, ao contrário de movimentos fixados em uma sequência pré-definida” (DAMASCENO, 2014, p. 34). Ainda prosseguindo na análise de Letícia Damasceno sobre o estudo do movimento de Laban, a autora indica como a questão da transitoriedade, do efêmero e dos paradoxos do movimento corporal envereda pelo campo da memória. Ao tomar a dança

da catira como objeto de análise pode-se consubstanciar com a autora ao considerar que, “como a própria natureza do corpo, movimento e repouso evocam constante mudança e lembrança, simultaneamente e não respectivamente”. Embora possa soar como um paradoxo, movimento (inovação) é a memória (manutenção) de si mesmo. Ela complementa ainda afirmando que esse paradoxo se funda “numa perspectiva dinâmica, posto que o corpo e sua memória tem como mote a sensação e o processo perceptivo” (DAMASCENO, 2014, p. 34).

O Sistema Laban foi estruturado de maneira a proporcionar a criação de uma linguagem em dança que se baseia na história singular de cada corpo, que por sua vez modifica-se e interage com o efêmero, o instante, o ato do gesto. Nesse sistema o coreógrafo correlaciona espaço, tempo, peso e fluência como variáveis e movimento e sentimento são complementares (DAMASCENO, 2014, p.35). Trata-se de uma ferramenta para se descrever e analisar o movimento, de maneira que se esta fosse uma pesquisa específica em Dança a utilização dessa metodologia seria latente. Trazendo-o em diálogo com as performances culturais, cabe ressaltar aqui que se trata de um sistema aberto a diferentes interpretações, reconstruções e experiências que em muito auxilia a refletir sobre o corpo em movimento na dança.

Também não por acaso Charles Lindholm inicia seu texto “Dança Autêntica e Identidade Nacional” lembrando a definição de dança de Marta Graham, uma das pioneiras da dança americana, segundo a qual o “movimento é um discurso que não pode mentir”. Graham continuava o pensamento de Ruth St Denis e Isadora Duncan que “consideravam que a função da dança é celebrar e revelar, através do movimento do corpo, o círculo emocional da vida que deriva da alma” (LINDHOLM, 2008, p. 88, tradução nossa). Lindholm faz uma breve retrospectiva histórica dessa noção, apontando, no entanto, a profundidade dessa história no que ele chama de iconografia ocidental. A ideia de que os aborígenes eram mais sensíveis às paixões os tornavam mais vulneráveis aos sons e especialmente à dança. O destaque é dado, no entanto, à imagem criada por Émile Durkheim da dança do selvagem. Também para ele a dança era como uma fonte de “efervescência coletiva” onde se podia observar o coração da vida social e da fé religiosa. Nesse sentido de efusão coletiva, descrito por Durkheim e almejado por Laban, Lindholm diz que “dançando juntos, ritmicamente espelhando-se um nos movimentos do outro no contagioso êxtase da imitação, os performers perdem sua individualidade e são carregados para dentro de um estado coletivo de êxtase” (LINDHOLM, 2008, p. 89, tradução nossa). Seu texto avança no sentido de elucidar como no mundo moderno, com as organizações religiosas, o poder da inspiração coletiva foi depositado nas nações. Ele nos mostra então como

a escolha de determinada dança para representar simbolicamente a nação traz circunstâncias históricas, culturais e políticas específicas, mas sempre é uma maneira de concordar que essa forma de dança é aceita como uma autêntica expressão da identidade coletiva.

3. DESCREVENDO E COMPARANDO AS PERFORMANCES DA CATIRA

Ele anima, anima a Companhia, anima a festa.
Dorvalino

Após se discutir alguns conceitos chaves nessa nova abordagem proposta para se pensar a catira, chega-se, neste capítulo, ao ponto em que o ato de performar desloca a noção de identidade como descrição, aquilo que é, para a noção de tornar-se, da identidade como um processo em movimento e transformação (SILVA, 2000, p. 92). Assim, pode-se dizer que o “processo de construção permanente” vem sendo percebido e incorporado pela política cultural brasileira – conforme se abordará no próximo capítulo – mas a ênfase na forma, na performance, e essencialmente no corpo, ainda é abordada de maneira muito incipiente. Trata-se da simbologia do corpo e dos rituais, dos discursos acerca dos mesmos, mas são poucas as análises que evidenciam como os corpos são constituídos ou se comportam no interior de determinada cultura. O sociólogo Paul Connerton afirma que o corpo possui um duplo sentido e que insistir nos estudos das performances, sobretudo as que se encarregam da transmissão e conservação da memória, é encará-lo como sendo culturalmente modelado em suas práticas e comportamentos concretos (CONNERTON, 1999, p. 119).

O objetivo deste capítulo constitui-se, de maneira mais enfática, em analisar as performances em si, partindo da experimentação em campo vivida pela pesquisadora. Tratam-se das descrições dos atos performáticos à luz do debate conceitual disposto até aqui. A pesquisa em campo se deu em dois municípios do estado de Goiás, muito próximos espacialmente – 70km distam as duas cidades –, mas que, do ponto de vista da produção da catira, se caracterizam como lugares muito distintos. Os grupos de catira estudados são três, um da Cidade de Goiás/GO – *Companhia de Reis da Bandeira Vermelha* – e os outros dois do município de Itaguari/GO – *Os Irmãos Oliveira* e *Orgulho Caipira*. Cumpre ressaltar, no entanto, que a escolha desses grupos não se deu de forma aleatória. Tampouco foram escolhidos pela representatividade local, tempo de existência ou qualquer outro fator que seja mensurável em dados quantitativos. Ao contrário, buscou-se analisar grupos que, apesar de produzirem o mesmo bem cultural, a dança da catira, diferenciam-se em sua essência e formação. Com isto,

a intenção foi alcançar uma diversidade de temas que se interpõem a partir dos corpos e de suas práticas na ação performática, atingindo assim uma variedade de possibilidades reflexivas.

Embasada na metodologia das performances culturais, a análise comparativa realça os movimentos, processos e negociações dadas nos interiores dos grupos e destes com os lugares a que se relacionam. Por outro lado, é perceptível que essa metodologia não dá conta de todas as questões emergidas em campo. Para uma pesquisa que trabalhasse a fundo todas as questões observadas no interior de um grupo, se deveria optar por um estudo de caso. Porém, acredita-se que as relações dadas entre os corpos individuais e o corpo social, e entre um lugar e outro, ofereceriam uma maior interlocução às questões problematizadas nesta pesquisa.

Assim, a partir das análises e comparações entre os grupos, acredito ser possível refletir sobre uma série de transformações pelas quais a catira vem passando, assim como várias outras tradições performáticas populares características do mundo rural, mas que subsistem e se reinventam hoje nos agrupamentos urbanos, sobretudo nas periferias das grandes cidades. Por exemplo, um dos aspectos que não foi possível demorar ao analisar os grupos diz respeito à questão do gênero. Sem dúvida, esse foi um ponto importante ao definir o grupo *Orgulho Caipira* como um dos grupos a ser estudado. Conforme discutido anteriormente, é fato que a catira se trata de uma dança produzida majoritariamente por homens, sobretudo em suas origens. Mesmo em um passado recente era assim que tradição se manifestava e, em vários casos onde a comunidade se apresenta de forma mais conservadora, assim costuma ser, conforme pude notar no primeiro ano em campo na Cidade de Goiás. No entanto, com a rápida urbanização do país, a globalização e a inserção das mulheres em diversas áreas da sociedade, a catira também vem passando por várias transformações, tendo hoje muitos grupos mistos e grupos exclusivamente femininos. Como indicativos desses últimos, em Goiás, temos o *Orgulho Caipira* de Itaguari, *As Filhas de Aparecida*, de Aparecida de Goiânia, e *As Consideradas*, de Silvânia. Neste sentido, pode-se teorizar a partir da ideia de que a catira vem mantendo sua continuidade devido à essa resignificação do lugar ocupado pelas mulheres em nossa sociedade contemporânea.

Antes de iniciar a descrição e análise dos grupos, cumpre ainda destacar que os textos que seguem foram produzidos a partir das observações em campo e registros audiovisuais realizados pela pesquisadora. Contudo, boa parte das informações, sobretudo as que indicam os históricos de formação dos grupos, foram recolhidas a partir das entrevistas realizadas com os

produtores e líderes de cada um dos grupos, conforme referências que constam ao final do trabalho. Todas as fotos apresentadas no capítulo são de autoria da pesquisadora, com exceção das duas que se seguem.



Figura 5. Durante os últimos dias em que girou com a Companhia de Reis da Bandeira Vermelha, na Cidade de Goiás, a pesquisadora já acompanhava os foliões tocando pandeiro – geralmente o instrumento de iniciação nas folias. Foto: Daniel do Vale. 01/01/2015.



Figura 6. Juliana entrevista Zelão, do grupo Os Irmãos Oliveira em Itaguari/GO. Foto: Daniel do Vale. 04/01/2015.

3.1. Catira da Companhia de Reis da Bandeira Vermelha, Cidade de Goiás/Go

Identificar um grupo de catira na cidade de Goiás foi a missão empreendida após a constatação de que o grupo de Minas Gerais que eu conhecera em 2011 já não estava em franca atividade e que, por questões logísticas, a pesquisa se tornaria mais coesa se considerasse um território da catira goiana, ainda mais que já estava em curso o levantamento de dados junto aos grupos do município de Itaguari. Agregando a um grupo de pesquisadores que localizam seus objetos de estudo na cidade de Goiás – todos orientados pela professora Izabela Tamaso, cuja tese (2007) foca o processo de patrimonialização da cidade de Goiás pela Unesco – enveredei-me para a cidade em 15 de novembro de 2014, sabendo apenas que na antiga cidade com tão grande variedade de manifestações da cultura popular e religiosa do povo goiano, encontraria também a tradicional dança caipira. Nas imediações do Mercado Municipal não tardou que me indicassem o salão do Sílvio, na rua XV de novembro. Foi então o Sílvio, cabeleireiro e catireiro, que me indicou a conversa com o seu Domingos e Divina, a poucos metros dali. Neste momento já estava na casa da família que pode ser considerada um dos “eixos” da Folia de Reis da Bandeira Vermelha de Goiás. Era ali mesmo que seria o pouso um mês e meio depois, e na casa ao lado, casa de dona Flora, mãe do seu Domingos, onde sairia a folia em 26 de dezembro. O trabalho de campo foi realizado em duas etapas na folia de Reis da Bandeira Vermelha na cidade de Goiás, primeiramente entre os dias 26/12/2014 a 03/01/2015 e, no ano seguinte, na folia que saiu no final de 2015, estive em campo entre os dias 03/01/2016 a 07/01/2016, reencontrando o grupo no mesmo pouso em que o deixei no ano anterior.

3.1.1. Notas sobre a história da Companhia de Reis

Quando adentrei a casa de dona Flora, por volta das 17h no dia da saída da folia, o catira acabava de começar. Logo no primeiro momento pude compreender algo que ouviria muito na folia dali em diante, *o catira é parte da folia*. Embora isso não seja uma norma aplicável a todo

catira e toda folia³⁰, na cidade de Goiás é. Lá, o giro de folia não está completo se não houver catira.

Desde quando existiu folia já existiu catira também. Igual a folia, se não tiver um catira pessoal reclama, não fica sem. Tem que ter. E a folia sem catira não existe não. Tem muitos aqui, tem folia aí já aconteceu do pessoal cobrar, e o catira? Eles: “não, nós num faz porque nós não dá conta”. Não pode! Não pode sair uma folia sem ter catira não uai, não tem jeito. O pessoal aqui todo mundo aqui, pessoal antigo, que é católico, que tem a religião, que gosta de folia, folia chegou, cantou... ah e o catira? (Valdemar, 28/12/2014)

Dona Flora é a orgulhosa viúva do embaixador anterior da folia, Sr. Joaquim de Almeida. Seu irmão, Domingo Cabi, também falecido, e sua cunhada Dona Ica eram os principais puxadores das rezas, longos trechos cantarolados em latim, que também constituem parte da folia. Atualmente, essa função cabe à Dona Ica e seu filho Tonho, que assumiu o posto após a morte do pai. Seus filhos, netos, noras, a família de uma maneira geral, compõe boa parte dos foliões e catireiros da Bandeira Vermelha, sobretudo no que se pode chamar de “nova geração”. No entanto, apesar da devoção e comprometimento da família na folia, o Sr. Joaquim de Almeida foi o terceiro embaixador da Companhia. O início das folias em Goiás está relacionado à figura do Sr. Pio Antônio da Paixão, pai do festeiro dos anos em que a pesquisa foi realizada, Pio Domingos Teixeira da Cruz. Neste sentido vai se delineando a rede de relações que se estabelece entre as famílias e indivíduos envolvidos nas folias de Reis, especialmente a da Bandeira Vermelha.



Figura 7. *Violeiro, Antônio Trindade Sousa, e violonista, Elci Lemes Costa, tocam modas de viola para a catira. 26/12/2014.*



Figura 8. *De costas, seu Domingos Dias da Silva e seu Dorvalino de Avelar. Ao centro, puxando a palma, o embaixador Domingos Noronha. 26/12/2014.*

³⁰ Conforme Jadir Pessoa (2007) assinala e Maísa Teixeira (2012) corrobora, a catira associada à Folia de Reis pode “existir ou não”.



Figura 9. Catireiros dançam na saída da folia, pouso na casa de dona Flora. 26/12/2014.



Figura 10. Enquanto acompanha o catira na sala, dona Flora recorda Sr. Joaquim de Almeida. 26/12/2014.

Há algumas especificidades latentes nesse grupo de folia de Santos Reis. O festeiro não é escolhido todo ano, o prazo equivale a um triênio. Da mesma forma acontece com o trajeto do giro e locais dos pousos. Tudo isso, contudo, é muito bem organizado pela figura do *encarregado*. Na cidade de Goiás as folias apresentam esse “posto” que é, aliás, bastante importante e reconhecido entre os foliões. Tanto o é que quando se quer identificar um dos grupos usa-se a cor da bandeira, mas também é comum ouvir o nome do encarregado. A folia da Bandeira Vermelha é a folia do “Gordo”. Reinaldo Sebastião da Rocha, conhecido por todos os foliões como Gordo, é o encarregado da folia a 11 anos e além de reter a função de organizador do grupo, é também ele quem guarda a memória do mesmo – é um guardião da tradição, em mais uma característica atribuída a esta por Anthony Giddens (1997).

Gordo concedeu-me uma entrevista após a entrega da folia de 2015 e nessa ocasião explicou como surgiu a folia, ou melhor, as folias na cidade de Goiás. Gordo é o sucessor de Pio Antônio da Paixão e narra a partir do que “Seu Pio” lhe contou. Assim, de acordo com a narrativa, Seu Pio chegou em Goiás na década de 1950 vindo de Leopoldina, região que hoje corresponde a cidade de Aruanã/GO. Seu Pio era mestiço dos indígenas da região – este é um

fato perceptível nos traços de seus descendentes. Ele tinha, entretanto, uma promessa a cumprir para sua mulher, deveria tirar uma folia de Santos Reis. Ele enfrentou dois problemas iniciais: a resistência dos padres de Goiás, que não queriam que a folia saísse, e a ausência de foliões. Aconteceu então que um presidiário que sabia tocar e cantar foi liberado para tocar na folia. Gordo não sabe seu nome, mas segundo ele, foi esse o primeiro embaixador da folia. Depois veio Tomás Camelo, que embaixou por muito tempo, mas ainda assim conforme Seu Pio contava. Desde que Gordo adentrou na folia, por volta de seus 12 anos, embaixava Seu Mané Marco e só depois, quando esse adoeceu e veio a falecer, entrou Seu Joaquim de Almeida. Atualmente, o embaixador da folia é Seu Domingos Noronha³¹ que além das folias integra outras práticas culturais locais ligadas à religiosidade, como a Dança dos Congos³².

3.1.2. A estrutura ritual da Folia de Reis da Bandeira Vermelha

Ao cair o dia, quando o calor e o sol escaldante aliviam, os foliões se dirigem a casa na qual o pouso é oferecido e onde pernoitam os instrumentos. É exatamente neste momento, em que o grupo está se reunindo para dar início às etapas do ritual da folia de Reis, que *o catira é brincado*. Essa expressão, muito comumente usada pelos agentes envolvidos na tradição da folia e da catira, é bastante sugestiva, pois é exatamente isso que ela representa para os foliões em meio ao compromisso e espiritualidade acessada durante as rezas: a sociabilidade, a descontração, o aquecimento, o momento de beber cachaça. É somente depois do catira que se iniciam as rezas e cantorias em devoção aos três Reis Magos, se serve a janta aos presentes e os foliões partem para o giro noturno – que para eles também representa uma tradição mantida, conquanto que os Reis Magos caminharam até Jesus durante as noites.

³¹ Nascido Domingos Cecílio de Jesus em 06/10/1949 e residente na Fazenda Bom Jesus no município de Goiás/Go.

³² Sobre essa dança religiosa ver a dissertação *A Dança dos Congos da Cidade de Goiás* (2015), de Eliene Nunes Macedo.

A estrutura sequencial do ritual diário da folia de Reis da Bandeira Vermelha da Cidade de Goiás, envolvendo pousos e giros, é representada abaixo por meio dos registros fotográficos realizados durante o trabalho de campo.

- *Chegada ao pouso e catira*



Figura 11. Devotos e foliões confraternizam em frente ao pouso na casa de dona Flora. À esquerda alguns jogam truco enquanto outros, na sala, dançam catira. As mulheres finalizam a janta na cozinha. 26/12/2014.



Figura 12. O encarregado Gordo serve cachaça aos dançadores de catira. Pouso na Pousada Vovó Du. 28/12/2014.

- *Cantoria em agradecimento ao alimento oferecido*

O agradecimento é feito em coro, os foliões posicionam-se metade de cada lado da mesa e os versos são cantados alternando-se os lados a cada estrofe. Os versos vêm de longa tradição do catolicismo popular local e pude identifica-los também nos Arquivos Temáticos do CNFCP, conforme se apresenta no Anexo C desse trabalho. O texto “Festas de Reis: tempo de danças, batuques e cantorias nos sertões do Brasil” não apresenta autor, mas foi publicado no jornal Quarto Poder, em 1964, em Goiânia. Com uma narrativa típica do folclore da época, conta-se, usando de generalizações, como as Folias são verificadas “em quase todas as fazendas de Goiás”. Adiante, o texto apresenta as letras dos versos em transcrição literal. Resguardada a naturalidade do fato dos versos terem passado por adaptações e pequenas mudanças no decorrer desses 50 anos que separam as análises, os versos transcritos no texto são ainda os mesmos cantados pela Cia. de Reis da Bandeira Vermelha, em Goiás. O mesmo acontece com os versos do giro.



Figura 13. Foliões cantam diante da janta servida no pouso oferecido por Rose. 30/12/2014.



Figura 14. Foliões cantam diante da janta servida no pouso. 31/12/2014.

▪ *Oferecimento da janta*

A janta – e em alguns casos também a sobremesa – oferecida pelo dono da casa em que é dado o pouso aos foliões representa uma parte importante do ritual da folia. Em alguns pousos servem-se duas mesas, uma dentro da casa, para os foliões, e outra na porta da casa para as demais pessoas. Quando existe apenas uma mesa os foliões servem-se primeiro. O alimento oferecido pode ser associado também à identidade caipira que é associada aos goianos e vilaboenses. Não cabe aqui o aprofundamento nessa etnografia, mas a refeição dos foliões apresenta, sem dúvida, o famoso e reconhecido “cardápio goiano”. Galinhada, pequi, macarronada, guariroba, jiló, farofa, feijão tropeiro, pelotas de carne (almôndegas) e carne com mandioca estão entre os pratos que não podem faltar na folia. A abundância também é uma característica muito presente.



Figura 15. Mesa posta para os foliões. O encarregado organiza na ponta da mesa. Pouso na casa de Domingos e Divina Silva, 29/12/2014.



Figura 16. Mesa posta fora da residência para servir à comunidade. Saída da Folia na casa de dona Flora, 26/12/2014.

- *Reza*

Atualmente a reza nem sempre acontece nos pousos, mas é um momento do ritual que emociona muito os presentes e envolve a comunidade da folia. É declamada em latim e apresenta muita dificuldade para se perpetuar, haja vista que o envolvimento dos mais jovens é praticamente inexistente. Neste momento os foliões costumam afinar seus instrumentos e se preparar para a cantoria e giro da noite. Encerrando-se a Reza os presentes costumam seguir em fila até a bandeira para beijar, honrar e agradecer.



Figura 17. Reza no pouso oferecido por Sofia Nunes na Pousada Vovó Du. Ao lado direito da Bandeira Dona Ica puxa a reza. 28/12/2014.



Figura 18. Dona Ica diante da Bandeira. Foliões afinam os instrumentos ao fundo. Pouso Domingos e Divina Silva. 29/12/2014.



Figura 19. Dona Ica de um lado e seu filho Tonho à frente, puxam a reza enquanto os foliões e devotos vão beijar a Bandeira, no altar ao centro. 05/01/2016.

- *Agradecimento ao pouso*

Neste momento os foliões cantam na sala em que está montado o presépio ou Lapinha, agradecendo o pouso e anunciando que os três Reis seguem viagem. O dono da casa segura a bandeira diante da Companhia e da Lapinha, depois, na porta de entrada da casa, todos beijam a Bandeira ao sair.



Figura 20. Foliões cantam em agradecimento ao pouso. 02/01/2015.



Figura 21. Foliões cantam em agradecimento ao pouso. 26/12/2014.

- *Giro*

A Companhia deixa o pouso e segue o trajeto pré-definido pelo encarregado, “girando” de porta em porta e anunciando a passagem da folia. Alguns moradores convidam para entrar e cantar – ocasionalmente também pedem que se dancem um catira – e oferecem lanches e bebidas para os foliões. Os versos cantados no giro correspondem aos que são apresentados no texto do Anexo B, sobretudo às primeiras estrofes.



Figura 22. Giro da Cia. De Reis Bandeira Vermelha. 02/01/2015.



Figura 23. A Companhia gira debaixo de chuva. 03/01/2016.

- *Chegada ao novo pouso*



Figura 24. Folia chega ao pouso na madrugada do dia 31/12/2014. Nessa ocasião a cantoria costuma ser longa, anunciando a chegada dos três Reis que viajam rumo ao encontro do Menino Jesus.



Figura 25. Em alguns pousos os donos das casas oferecem lanche e café na chegada dos foliões, madrugada adentro. 31/12/2014.



Figura 26. Os instrumentos dos foliões são acomodados para pernoitar no pouso. Aqui um quarto na Pousada Vovó Du é reservado a eles. 28/12/2014.

3.1.3. Características da catira da Bandeira Vermelha

Na folia da Bandeira Vermelha, o catira não é dançado por um grupo de integrantes fixos, que ensaiam e se apresentam em palcos. Hoje isto até acontece em alguns momentos, mas não é o objetivo dos catireiros. Eles dançam normalmente nas pequenas salas das

residências que oferecem os pousos, onde costuma ficar a lapinha (presépio), e o que eles gostam é de “brincar”, aproximando-se ainda do tipo de catira apresentado por Wagner Rédua (2010) em sua dissertação, como o *catira rústico*. Essa forma da dança apresenta as características rurais que estão associadas ao surgimento da dança no passado. Rédua o contrapõe ao *catira urbano* que se consolidou após o fenômeno do êxodo rural no Brasil. Ainda na bibliografia sobre catira, Maísa Teixeira (2012, p.101) também ressalta a diferença entre os dois tipos da dança ressaltando os contextos em que elas se desenvolvem, no entanto, os autores costumam associar esse tipo de catira – rústico, na expressão de Rédua – a um passado consumado. A escolha em estudar o catira da Bandeira Vermelha vem também muito nesse sentido, pois se é verdade que ele não está isolado, imunizado a qualquer influência da globalização – na Figura 27 pode-se perceber que, como em qualquer evento que não haja restrições, o público interage por meio de câmeras de celulares e postagens em redes sociais – também é fato que ele resiste nos parâmetros tradicionais de interesse local, ainda um pouco distante da ideia de espetacularização. Essa diferenciação, no entanto, tornar-se-á daqui em diante gradativamente mais evidente entre os grupos etnografados.

Assim, mesmo representando uma etapa aparentemente menos séria do ritual, é praticamente inaceitável a ausência do catira, é como se faltasse algo, no caso, a diversão do pouso, da festa. É comum ouvir as vozes das mulheres vindas da cozinha quando, por algum motivo, o tempo dedicado ao catira é reduzido: “Folia sem catira não é folia!” ou “Mas só isso?! Mas a graça é o catira!”³³. Os catireiros são, normalmente, os próprios foliões, homens, considerando que as mulheres geralmente se ocupam na cozinha. Entretanto, mesmo não dançando, elas sempre dão uma escapada dos seus afazeres para conferir a performance dos visitantes, integrando-se ao público. Para Gordo, o catira “vem do começo da folia, é a alegria”. Seu Pio, que fundou a folia em Goiás, era palmeiro. Analisando o ritual apresentado que se desenvolve nessa tradição performática que é a folia de Reis, pode-se dizer que a catira ocupa um lugar muito bem definido para os foliões, festeiros e as famílias que recebem as folias, oferecendo pousos e convidando a folia a adentrar suas residências. Maísa Teixeira (2012), em sua análise geográfica sobre a catira, trabalha na perspectiva de compreender a dança como uma “festa na festa”. Em verdade essa ideia é fundamentada em outros autores, como Carlos Brandão (1978) que já propunha a perspectiva das festas incluídas em outras ao analisar a Festa

³³ Essas expressões foram registradas em campo, no pouso oferecido por Maria Clarete, em 01/01/2015, quando, às voltas das 20h, o catira ainda não havia começado.

do Divino em Pirenópolis. De fato, é um ponto de vista interessante para se pensar a catira associada às folias, é o momento da festa, da alegria, e é também a pausa no momento religioso.

Valdemar, o palmeiro principal do grupo, conta que a participação das mulheres como foliãs ou catireiras é realmente muito reduzida, devido à tradição, ao funcionamento do grupo desde os primórdios. De acordo com ele, não há nenhuma restrição no sentido de impedi-las de dançar, cantar ou tocar, no entanto, a socialização das mulheres se dá principalmente na preparação dos alimentos e dos pousos. Neste ponto, porém, a pesquisa em campo contribui para uma importante reflexão sobre a renovação da tradição e o lugar ocupado pelas mulheres. No primeiro ano que estive em campo essa era a explicação sobre a ausência das mulheres no catira, juntamente com a ideia de que elas não se interessam em aprender dançar. Contudo, quando retornei, na entrega da folia, já em 2016, o grupo apresentava um cenário bem distinto neste ponto. Um grupo de mulheres, especialmente da família de Domingos e Divina Silva, haviam quebrado essa norma e, com o auxílio de Valdemar, aprenderam a dançar catira. De maneira inédita, na folia de 2015 meninas e mulheres apresentavam seus passos no catira. Fazendo jus às palavras do ano anterior, Valdemar, Gordo e os demais companheiros realmente incentivaram a ação, acreditando que esse é um dos caminhos para que o catira se fortaleça e a tradição tenha continuidade nos dias atuais.



Figura 27. O público, composto em grande parte pelas mulheres que acompanham a folia, completam a performance do catira entre toucas de cozinha e filmagens nos celulares. 03/01/2016.



Figura 28. Noras (Beatriz e Rosângela) e neta (Danielle) de Domingos e Divina Silva dançam catira na folia de 2015, inaugurando a presença das mulheres na dança do grupo. 03/01/2016.

É importante ressaltar que em relação à dança do catira, ao momento específico da dança na festa da folia de Reis da Bandeira Vermelha, a tradição se sustenta fortemente pela ação de

uma outra família. Seu Dorvalino de Avelar (*in memoriam*), seus filhos Valdemar e Getúlio e neto Pedro Henrique são figuras centrais no catira do grupo. Valdemar é contramestre ou segunda voz na folia, mas no catira ajuda a cantar as modas de viola e é normalmente o palmeiro principal. Ele, seu filho Pedro Henrique e seu pai Dorvalino concederam-me uma entrevista no dia 28 de dezembro de 2014. Esse registro adquiriu uma importância maior na pesquisa, pois ao retornar a campo, na folia de 2015, já não encontraria mais seu Dorvalino. Ele faleceu poucos meses antes da saída da folia, era o segundo companheiro que o grupo perdia em 2015.

3.1.4. As performances corporais na catira

Em relação à dança, Valdemar enfatiza que as variações no catira se dão pela singularidade do ritmo de cada dançador, e conseqüentemente de cada grupo. “Cada um tem um ritmo”, diz ele, e é o ritmo do puxador de palma que define o ritmo do grupo. Para eles não existe explicação, nomeação ou segredo no aprendizado do catira, o que determina o sucesso do grupo “é olhar e acompanhar o palmeiro, a pessoa prestar atenção em quem tá tirando a palma, vai embora...”. Só se tornam dançadores de catira participando. Esse é, aliás, um aspecto importante que a Companhia vem negociando como ponto de inovação na tradição. Em relação à folia, Gordo e outros companheiros compartilham da opinião corrente de que “está acabando”. Ele e Tonho relembram nostálgicos o tempo dos grandes foliões, rezadores, catireiros, ressaltando na tradição sua “qualidade passada”, conforme caracteriza Edward Shils (1974). Contudo, diante do quadro adverso em que sobrevivem as tradições populares no país, o grupo empreende um movimento de abertura, não apenas de referências, ou um movimento simbólico, mas inclusive de participantes. Isso não significa dizer que o catira não seja uma performance ritual de “iniciados”, os catireiros não negam que um companheiro ou companheira fora do ritmo prejudica o desenvolvimento da performance do grupo, mas, por outro lado, sabem que é a paciência e a oportunidade que poderão permitir que novas pessoas se interessem em aprender a dançar, mantendo assim viva a tradição do catira. Isso acontece não apenas no caso das mulheres, como apresentou-se anteriormente, mas também em relação aos visitantes,

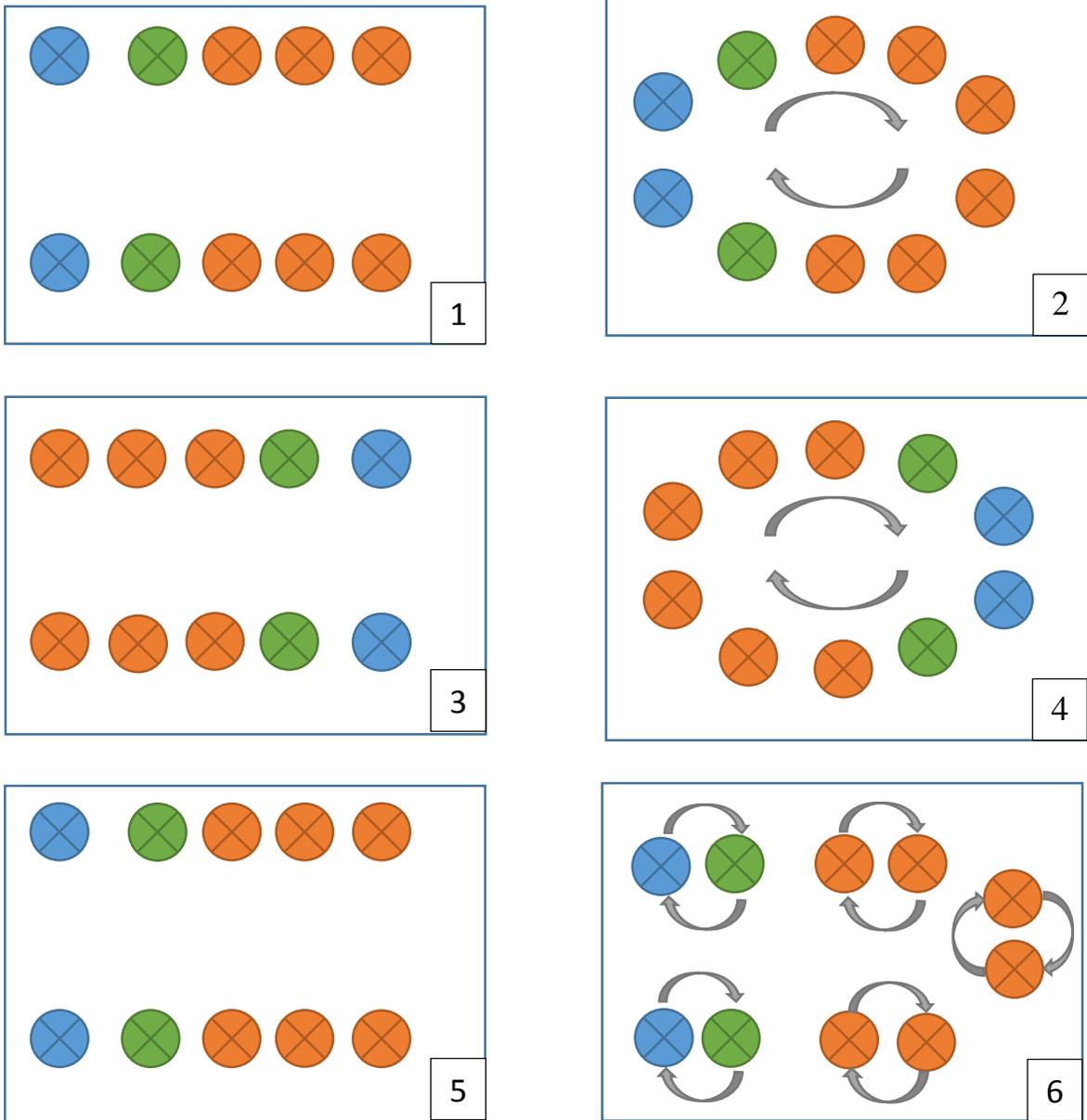
normalmente já familiarizados com o território festivo do grupo. Há inclusive, como considerarei no próximo capítulo, um território catireiro que permeia toda a região. No dia de Santos Reis, na festa de entrega da folia na casa do festeiro, é normalmente quando a folia recebe o maior número de visitantes, inclusive de outros dançadores de catira que não são necessariamente os próprios foliões da Companhia. Nesse momento muitos dos foliões já estão em casa descansando da longa jornada percorrida nos doze dias de folia.

As performances do grupo apresentam, normalmente, poucas variações. Talvez pelo fato do grupo deter um caráter mais descontraído, por não visarem o perfeccionismo e sincronia que as apresentações de palco exigem, costumam inovar pouco. Isso é perceptível desde as modas de viola cantadas no catira. Os violeiros cantam as modas de violeiros e compositores consagrados, ou seja, as composições do catira não são autorais. As modas de viola mais frequentemente cantadas são as que fizeram história na voz da dupla de violeiros Tião Carreiro e Pardinho: Ferreirinha, Rei do Gado, Rosinha e Catimbau e Roxinha. Isso também acontece em relação à sequência dançada, ao que se poderia chamar de coreografia. Diferentemente dos outros grupos que analiso, o catira dançado na Companhia de Reis da Bandeira Vermelha segue, quase sempre, a sequência ilustrada abaixo. Além das diferentes modas de viola e recortados tocados pelos violeiros, o que vai permitir alguma variação é, como disse Valdemar, o ritmo de cada puxador de palma. No grupo essa diferença foi bastante notável na folia de 2014 quando Getúlio, irmão de Valdemar, chegou de Goiânia para participar da festividade – Getúlio dançava em um ritmo bem diferente, mais enfático e rebuscado, de maneira que todo o grupo precisou se esforçar para acompanhá-lo.

Legenda – Figura 29

-  Violeiros
-  Palmeiros (puxadores ou tiradores de palmas)
-  Dançadores

Figura 29



Em algumas ocasiões os foliões executam ainda essa sequência.

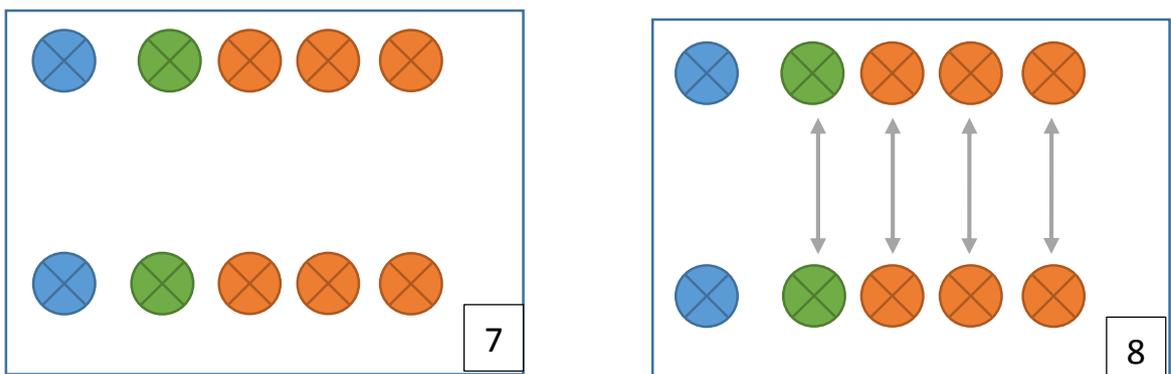




Figura 30. Posição equivale ao Quadro 1 da Figura 29, dupla de dançadores um de frente para o outro.
Pouso na casa do folião Zé da Esperança, em 27/12/2014.
(Zé da Esperança, ou Zezinho, foi uma das perdas da Companhia em 2015, juntamente com Seu Dorvalino, como já citado).



Figura 31. Equivale à sequência do Quadro 2 (Figura 29), catireiros realizam um giro em círculo até os violeiros se posicionarem do lado oposto da sala. 27/12/2014.



Figura 32. Refere ao Quadro 3 (Figura 29). 27/12/2014.



Figura 33. Os dançadores e violeiros realizam outro giro até voltarem à posição inicial. Quadro 4 (Figura 29). 27/12/2014.



Figura 34. Catireiros e violeiros giram com o companheiro ao lado. Quadro 6 (Figura 29). 27/12/2014.



Figura 35 e 36. Entrega da folia de 2015 na casa do festeiro, Pio Domingos Teixeira da Cruz. 06/01/2016.

3.2. A identidade catireira do município de Itaguari

De acordo com seus agentes, a cidade de Itaguari é reconhecida por apresentar a “maior folia de Reis do Brasil”³⁴. A intenção aqui não é corroborar ou investigar essa informação, mas ela serve de parâmetro para ressaltar a grandiosidade dessa festa popular que envolve não só seus habitantes, mas também vários municípios vizinhos. O dia de Reis, 06 de janeiro, é praticamente um feriado informal na cidade, haja vista ser muito difícil encontrar pessoas que não estejam envolvidas com a festa. Dentre estas, destaca-se apenas a comunidade evangélica, geralmente a única que abre as portas dos comércios nesta data. Os organizadores estimam a presença de cerca de 10 a 15 mil pessoas anualmente nas festas de folia de Reis, mais que o dobro da população do município. É possível perceber facilmente, portanto, que ela ocupa um lugar muito diferenciado em relação à periférica folia de Reis da Cidade de Goiás. Lançando um breve olhar etno-histórico é também possível correlacionar os aspectos políticos e econômicos da cidade diretamente vinculado à afirmação da identidade caipira e à tradição das folias de Reis.

Três folias de Reis acontecem no município, a chamada Folia Mineira, que gira do Natal até o dia 01 de janeiro, a Folia Goiana, que se inicia no dia do ano novo e a Folia do Brejo Grande, que gira na zona rural. Todas as folias fazem as entregas das bandeiras no dia de Santos Reis, 06 de janeiro. Contudo, a chamada Folia Goiana é enfocada nessa pesquisa não apenas pela longa tradição local, mas por apresentar seus diversos atores e produtores diretamente vinculados ao universo caipira e catireiro que se busca alcançar aqui. Regionalmente, para além do município de Itaguari, a folia também é bastante reconhecida e admirada por ser “a folia do André e Andrade”³⁵ – assim era referenciada, quando, na Cidade de Goiás, comunicava minha partida para Itaguari. Foi também essa Companhia de Reis que foi “reavivada” com a emancipação política da cidade, que em 1988 deixou de pertencer à vizinha Taquaral. Por meio de uma média das diferentes datas informadas por Daniel (Orgulho Caipira) e Zelão (Irmãos

³⁴ A expressão foi colocada em entrevista por Daniel Flores e posteriormente confirmada por Zelão.

³⁵ Na verdade, a dupla, bastante famosa no Brasil, não mantém vínculo constante com a folia, mas o pai dos violeiros, João de Freitas Machado, foi um dos mestres da folia e catireiro nos tempos passados, sendo ali que *André e Andrade* se criaram, se lançaram e ainda se vinculam, mantendo propriedades na região e participando e incentivando a Folia de Reis. A dupla *Irmãs Freitas*, que encerrou a festa da folia no ano em que estive em campo (2015) era originalmente formada pelas irmãs de André e Andrade e, atualmente, é composta pela irmã Luciana e sobrinha Ouriana.

Oliveira), pode-se afirmar que a folia já se aproxima de seus 85 anos. Durante muitos anos, no entanto, esteve “parada”,

TRADICIONAL FOLIA DE REIS em ITAGUARI - GO
Local: Feira Coberta De 31/12/2014 à 06/01/2015

Os Pousos:

- 1º Pousa - 31/12/2014
Mario José e Família
Local: em frente ao Ginásio de Esportes
- 2º Pousa - 01/01/2015
Divino e Aparecida e Família
Local: residência do Sr. Geraldo
- 3º Pousa - 02/01/2015
Padre Aguinaldo e Daniel
Local: Chácara do João Hélio
- 4º Pousa - 03/01/2015
Família Oliveira
Local: Rancho Araçá
- 5º Pousa - 04/01/2015
Família Nunes e Ratinho e Família
Local: Chácara Nunes
- 6º Pousa - 05/01/2015
Família da Dna Lia
Local: casa da Dna Felício

Padrinhos da Folia: Família Freitas

Festeiros:
Jesus de Brito e Aparecida
Osvaldo F. Coutinho e Maria
Dna Rosa, Ronivon e Patricia

Apoio:
ITAGUARI

Coordenador: Nego Borges

Prêmios Sertãozinho
3375-4407/8906-1940

Figura 37. Cartaz de divulgação da Folia Goiana, afixado nos arredores da praça principal de Itaguari/GO, mesmo local onde acontece a entrega da Bandeira no dia 06 de janeiro.

“fraca”, até que nas primeiras eleições foram eleitos como vereadores Zelão e Dona Lia (*in memorian*), mãe de Daniel do Orgulho Caipira, ambas figuras diretamente ligadas à origem da chamada Folia Goiana. Zelão ofereceu o primeiro pouso neste ano, o próximo seria oferecido por Dona Lia e daí em diante a festa só se fortaleceria atingindo gradativamente o caráter e a estrutura de grande festa, de espetáculo. Zelão e Dona Lia firmaram-se como os líderes da Folia Goiana, reestruturando a festa, mas também a Companhia. Ele foi o coordenador da Folia por 26 anos. Nessa ocasião novos foliões passaram a integrar a folia, em geral de outros municípios. Firmou-se também, à frente da Companhia de Reis, o respeitado embaixador Luis Carlos, da cidade próxima de Inhumas³⁶.



Figura 38. O embaixador Luis Carlos (de boné) canta na chegada da Folia no pouso oferecido no Rancho Araçá pelos Irmãos Oliveira. Ao seu lado, toca o violeiro e integrante da dupla Mozart e Mozair, que se apresentava também nos palcos durante as noites na folia de 2015.

³⁶ Do município de Inhumas destacam-se a atuação dos foliões Luís Carlos e Lazineiro na Folia Goiana de Itaguari. A folia tirada por esses foliões em sua própria cidade acontece no mês de dezembro, pois todos os anos, no período que corresponde à peregrinação dos Reis Magos e que tradicionalmente giram as folias de Reis, o compromisso dos foliões é na cidade de Itaguari. Para um maior conhecimento da especificidade e importância da atuação desses foliões para a região, sugiro a conferência do livro “Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás: tradição, circulação e criação individual” (2015), de autoria de Sebastião Rios e Talita Viana.

Neste ponto, é importante salientar como o giro e a festa da folia se relacionam e estabelecem, bem como localizar a catira nesse contexto. Em relação à composição dos foliões da Companhia e ao giro, a Folia Goiana de Itaguari apresenta a particularidade de ter alguns foliões fixos, mas muitos são também participantes ocasionais, como os integrantes de diversas duplas de violeiros – às vezes bastante afamados – que vêm de variados lugares para participar das festividades da folia, sobretudo se apresentando nos palcos montados nos pousos. Existe assim uma certa rotatividade entre os foliões, o que permite inclusive o descanso dos mesmos. Ao mesmo tempo em que esse formato atrai esses “foliões ocasionais”, é também alvo de crítica dos foliões mais tradicionais que acreditam que a folia se torna secundária em sua própria festa³⁷. É fato que são poucas as pessoas que acompanham o giro completo da folia, com destaque para os fiéis mais idosos. A Companhia costuma receber o maior público nos pousos, nas chegadas e saídas, mas é na “recolhida”, na entrega da Bandeira no dia de Santos Reis na praça principal da cidade, durante a longa cantoria embaixada por Luis Carlos, que o momento religioso se torna realmente grandioso.

Contudo, é na festa que se segue, coordenada a partir do grande palco, que a folia chega a seu ápice de público, tendo, além das várias atrações que também se apresentaram nos palcos dos pousos – violeiros, grupos de catira e bandas de forró que animam o baile – o show de encerramento, geralmente muito aguardado pelo público que participa da festa. Tudo se configura em um verdadeiro espetáculo, tendo a fé como orientação. Assim, é nesse cenário de uma imensa festa de folia de Reis que se pode encontrar os dois principais grupos de catira de Itaguari. Não se tratam dos próprios foliões, como na cidade de Goiás, embora alguns o sejam, como Zelão e seu irmão Divininho, que também cantam na folia. Atualmente, os grupos de catira em Itaguari, como a maioria dos grupos contemporâneos, são independentes, profissionais, mais ambientados ao palco e grande público do que com as pequenas salas das residências que recebem os foliões. Ela também é parte do ritual da folia de Reis, mas não necessariamente é brincada pelos foliões. Em Itaguari, no geral, não é.

A Folia Goiana recolhe sua bandeira na praça principal da cidade, onde um presépio é montado atrás da Igreja. Durante todo o dia é servida muita comida às pessoas, oferecida pelos festeiros do ano, mas preparada desde muitos dias antes por várias pessoas da cidade. Em uma análise comparativa entre as cidades de Goiás e Itaguari, já aqui se pode demorar um pouco, e

³⁷ Essa perspectiva foi-me apresentada em conversa informal com alguns foliões que participam dos giros da Folia Goiana.

perceber como a tradição é vivida de diferentes formas nas duas cidades, apesar da pouca distância espacial. Em Itaguari uma divisão de tarefas relacionadas ao gênero é bem menos marcada do que em Goiás. Na cidade, todos os membros das famílias que oferecem os pousos costumam trabalhar na preparação da festa, especialmente nos afazeres da cozinha, que é o que realmente consome o tempo e a dedicação dos festeiros. No entanto, aqui o cargo de “chefe” de cozinha costuma ser dos homens. Também a quantidade de comida que vai aos fogareiros especialmente preparados para a festa, em enormes tachos de cobre, exige uma grande força de trabalho, na maioria das vezes compartilhada pelos homens da família.



Figura 39. Rancho montado ao fundo da igreja matriz da cidade para abrigar o presépio que recebe a chegada da Bandeira.



Figura 40. Entrega da Folia (Bandeira) na praça principal de Itaguari. Foliões aparecem uniformizados. 06/01/2015.



Figura 41. Na estrutura montada no espaço da “Feira coberta” os moradores da cidade preparam a farta refeição a ser servida durante todo o dia de Santos Reis.



Figura 42. Homens trabalham na preparação de farofa a ser servida na janta oferecida no pouso no Rancho Araçá. 03/01/2015.

Durante o trabalho de campo, outros dados interessantes que se apresentaram à pesquisa no município de Itaguari foi, primeiramente, a presença do padre (momentaneamente afastado de suas atribuições religiosas) como prefeito da cidade. Sua gestão coincidiu com os anos da presente pesquisa (2013-2016). Padre Agnaldo é uma figura representativa em vários meios³⁸, que muito tem trabalhado e contribuído para o fortalecimento e reconhecimento das folias de Reis e da cultura caipira de maneira geral em Itaguari. Na Folia Goiana de 2015, ele ofereceu o terceiro pouso, dia 02 de janeiro. Por outro lado, no aspecto econômico, a cidade destaca-se atualmente no ramo do comércio e indústria local de produção de *lingeries* (Itaguari e municípios vizinhos, como Taquaral, Itaguaru e Uruana). Isso permitiu inclusive um considerável desenvolvimento e crescimento econômico da cidade que veio somar com o já tradicional ramo de negócios agropastoril.



Figura 43. Padre Agnaldo apresenta e agradece a presença das Irmãs Freitas no encerramento da Folia. 06/01/2015.



Figura 44. Durante a festa final, público numeroso assiste às apresentações no palco armado no centro da cidade. 06/01/2015.

³⁸ Destacando-se publicamente nas áreas religiosa e política, Padre Agnaldo (Agnaldo Gonzaga) também apresenta veia artística – é poeta e violeiro – e acadêmica – a produção de sua tese sobre música está em curso na Faculdade de História da UFG.

3.2.1. Os Irmãos Oliveira

A partir da breve contextualização da folia de Reis e da cidade de Itaguari, é possível notar a relevância da família Oliveira quando se trata de associar a identificação performática, discursiva, política e econômica da cidade com a cultura caipira. Família tradicional na região, o pai, Amarilio Galdino de Oliveira, já possuía vastas terras que circundavam Itaguari, muito antes da emancipação do município em 1988. Conforme apresentado, foi a partir desse momento, com o envolvimento político, que a família realmente passou a subsidiar e liderar as festas. Porém, Daniel Flores relata que

As terras deles vai lá dentro da cidade e quando a folia ainda não era forte, não tinha um patrocínio, ela girava, girava e quando ela ia terminar sempre terminava na casa de um deles que era próximo à cidade. Ali eles davam o pouso, davam a janta, dava a Recolhida que era a festa final né. Porque o pai deles gostava muito da catira, era fazedor de trova, prosa, sabe, anedotas, um cara que todo mundo vinha pra ouvir as história caipira dele, quase igual o Geraldinho Nogueira (Daniel Flores, 09/09/2013).

A Fazenda Araçá, de Amarilio, foi dividida entre os filhos, quando ele faleceu em 2006. Mas essa não foi a única herança que ele legou aos filhos, que seguem levando uma forte tradição familiar. De acordo com o filho Zelão, o pai tocava moda de viola. Os tios maternos de Amarilio eram os melhores catireiros que tinham na região, na época. Assim, o grupo de catira Irmãos Oliveira recebeu a herança cultural do pai, mas também da família da mãe, que tinha irmãos foliões e catireiros. Um aspecto curioso a observar, entretanto, é que uma parte da família é evangélica atualmente. Não só a mãe dos irmãos mudou de religião, mas também um irmão (Tiãozinho) e sobrinho, abandonando a folia e catira. Zelão também tem um filho pastor. A catira, no entanto, é ainda um grande elo de sociabilidade e tradição cultural familiar.

Apesar de manter e incentivar a tradição cultural e religiosa, reafirmando e recriando a simbologia e identidade do caipira, os irmãos catireiros foram se consolidando também como a “elite rural” que compõe um importante eixo econômico em Itaguari. Após a morte de Amarilio a fazenda foi dividida entre os irmãos que tocam negócios agropecuários diversos,

como pesque-pague, lavoura e criação de gado. Em 03 de janeiro de 2015 a Folia chegou ao pouso no Rancho Araçá, propriedade recém-inaugurada de Zelão. Nesse pouso estimou-se a média de oito mil pessoas presentes. Ele e o filho, Jean Alex, são empresários do ramo de rodeios, possuem uma grande estrutura para eventos – geralmente utilizada em todos os pousos da Folia – que levam por contratos a vários municípios do estado. São habituados ao trabalho com grandes eventos, mas sempre relacionados com a tradição caipira e sertaneja, como provas de laço e cavalgadas. Após os negócios do ramo de confecções se consolidarem na cidade, uma parte da família também prosperou na indústria e comércio de *lingeries*.



Figura 45. Estrutura montada no Rancho Araçá para receber o pouso da Folia em 2015. 03/01/2015.

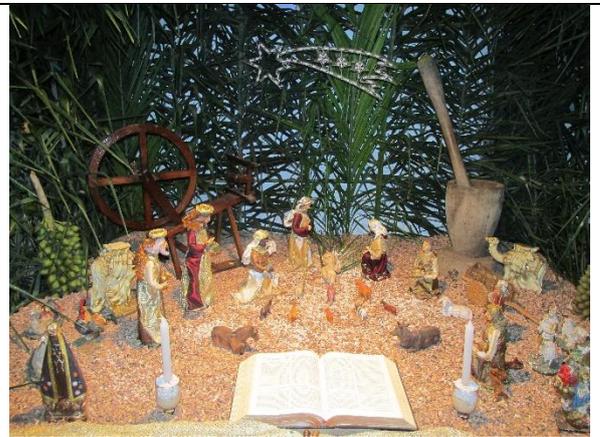


Figura 46. Presépio montado para receber a Bandeira no Rancho Araçá. Destacam-se o pilão e a roda de fiar, símbolos da cultura caipira, que compõem o "cenário local" do nascimento de Jesus.

Dos irmãos Zelão, Divininho, Tiãozinho, Jesus e Amadeu, apenas Tiãozinho não participa mais do grupo. Agregaram-se a eles, no entanto, Lilo e Marília, filhos de Divininho, e Ludimila, filha de Jesus, mas o grupo segue mantendo uma tradição exclusivamente familiar. Zelão conta que no tempo do catira dos tios-avós e tios existiam as longas noitadas de catira, os grupos não eram organizados como hoje e não se voltavam para apresentações. Os Irmãos Oliveira passaram por muitas fases, sofrendo algumas perdas no decorrer dos anos – como dito, alguns integrantes do grupo passaram a ser evangélicos, além disso um sobrinho se acidentou e um tio faleceu muito jovem – mas a tradição permanece com a iniciação de novos membros da família, inclusive as mulheres. Embora o grupo não mantenha mais o ritmo de apresentação de outrora, a catira segue sendo, junto às modas de viola, a grande tradição e diversão da família.

Não é por menos que na estrutura do Rancho Araçá Zelão já tenha incluído um tablado permanente, que serve também como um “palco íntimo” para as rodas de viola. Ali os catireiros e violeiros brincam antes da chegada da Folia no pouso, mas é principalmente no dia seguinte, depois dos foliões cantarem no presépio anunciando a partida rumo ao outro pouso e o almoço ser servido, que os catireiros brincam e a viola “chora” de verdade.



Figura 47. A partir do tablado (em primeiro plano) montado permanentemente na estrutura do rancho, visualiza-se a cozinha, onde as refeições servidas ao público são preparadas. 04/01/2015.



Figura 48. Família Oliveira e amigos divertem-se após a Folia deixar o pouso. Aqui, em uma apresentação intimista, toca a dupla Mozart e Mozair. 04/01/2015.



Figura 49. Após oferecimento do pouso, família de catireiros brincam e festejam. 04/01/2015.

Nos pousos, os Irmãos Oliveira ainda se apresentam no palco. Trajando os símbolos do “caipira moderno”³⁹, o grupo apresenta uma coesão visual típica dos grupos profissionais de catira: calça jeans, botas, cintos com fivelas, camisas iguais (geralmente xadrez ou listrada) e chapéu. A performance do grupo é marcada por um ritmo de palmas e sapateado fortes e muito bem sincronizados. Apresentam ainda uma especificidade, o repicado. O repicado consiste em som que se faz em dueto, as palmas intercalam-se no tempo e contratempo. Além de muito difícil, requerer treino e experiência, o repicado não é muito comum entre os grupos de catira – Danielly, do Orgulho Caipira, estima que apenas mais uns três grupos no Brasil o realizem. É, sem dúvida, um indicativo do envolvimento do grupo com a tradição e criação na catira.



Figura 50. Os Irmãos Oliveira se apresentam no Rancho Araçá, durante pouso da Folia oferecido por eles próprios. 03/01/2015.

Um outro aspecto interessante a ressaltar na Folia de maneira geral, mas em especial na catira de Itaguari é a presença de “verdadeiros” violeiros. Atualmente uma das maiores queixas dos grupos de catira – além da falta de incentivo que se discutirá no próximo capítulo – é a inexistência de violeiros que sabem tocar para catira. Muitos catireiros enfatizam que não é

³⁹ Essa expressão – e também sua variável “sertanejo moderno”, nome do segundo CD de Tatiko e Abeni – é bastante utilizada por vários sujeitos da pesquisa e é muito representativa da identidade que se quer afirmar em Itaguari.

qualquer violeiro que consegue tocar no ritmo que a dança requer. Nos dias de agora, mais raro ainda são violeiros que compõem para catira. Em Itaguari é importante ressaltar que a festa é toda feita na “tradição da viola”. Como coloca Daniel, o objetivo é “inovar sem sair da linha” – e diz isso contrapondo-se aos produtos da indústria cultural, como o “funknejo”, por exemplo. As duplas que vêm para as festividades da cidade são violeiros tradicionais, muitos são também foliões. Com esse movimento, os grupos de catira da cidade se aproximaram da dupla de violeiros *Tático e Abeni*, que residem em Goiânia, mas durante o trabalho de campo eram os violeiros oficiais do Orgulho Caipira, tocando e compondo para o grupo.

Tático e Abeni também tocam para e com Os Irmãos Oliveira. No CD *Cardápio Goiano*, da dupla, a última música é o pagode “Sistema da Roça”, que foi gravada com a participação dos Irmãos Oliveira e apresenta os costumes e a vida do caipira exaltados pela comunidade catireira. Nessa gravação tem-se uma adaptação no elemento básico da catira que é o ritmo moda de viola/recortado. O *pagode*, ritmo criado por Tião Carreiro, passa a ser o mais utilizado na catira – como ocasionalmente se observou também na Cidade de Goiás –, pois é mais acelerado e permite uma performance mais animada, com maior interação com o público. Sobre esse ritmo, Danielly Flores explica que, ao contrário da moda de viola – que já se apresentou como a catira se integra a ela no primeiro capítulo –, no que eles chamam de “*moda de catira*”, dança-se tanto entre cada estrofe, como no meio da estrofe. Os principais casos em que se coloca a “*moda de catira*” são os pagodes e, de acordo com a catireira e violeira, a escolha é para “incrementar, pra não ficar monótono, pra gente pegar mais ou menos a atenção do público”. Os grupos também chamam a moda de catira de recortado, pois em verdade ela deriva mesmo desse último ritmo, dançado tradicionalmente ao final da performance da catira, como também foi apresentado anteriormente. Porém, ainda de acordo com Danielly, hoje em dia eles já adaptaram melhor e colocaram a catira no meio do pagode, que é mais conhecido. Os pagodes a que se integram a catira são muitos, mas os exemplos mais conhecidos são, provavelmente, Pagode em Brasília, de Tião Carreiro, e Ladrão de Mulher, um dos maiores sucessos de Vieira e Vieirinha, ainda hoje gravado por inúmeras duplas caipiras e sertanejas.

Sistema da Roça*Tatico / Participação do Grupo de Catira Irmãos Oliveira de Itaguari/GO****Violeiros ponteiam a viola / Catireiros palmeiam e sapateiam****Minha casa é de palha**As paredes de madeira**O assoalho é de tábua**Na janela tem soleira****Violeiros ponteiam a viola / Catireiros sapateiam****O meu prato é uma gamela**Minha colher é de pau**O meu colchão é de palha**Minha cama é um girau****Violeiros ponteiam a viola / Catireiros palmeiam e sapateiam****Meu chinelo é uma percata**Meu calçado é uma botina**Minha roupa é de algodão**Minha luz é lamparina****Violeiros ponteiam a viola / Catireiros sapateiam****O meu fogão é de lenha**Minha moto é o cavalo**Meu cinto é de couro cru**Meu despertador é o galo****Violeiros ponteiam a viola / Catireiros palmeiam e sapateiam****Minhas panela é de ferro**Tem o pilão e o moinho**Meu depósito é uma cuia**O meu forno é o cupim****Violeiros ponteiam a viola / Catireiros sapateiam****Sento no cabo da enxada pra fazer a refeição**Meu travesseiro é um toco onde eu tiro um cochilão*

Violeiros ponteiam a viola / Catireiros palmeiam e sapateiam

*Eu sou um caboco humilde criado lá no sertão
 Não abuso de ninguém não suporto humilhação
 Violeiros ponteiam a viola / Catireiros sapateiam
 Sei que nunca me acostumo com essa vida moderna
 Gosto de banhar na bica e beber água da cisterna*

Violeiros ponteiam a viola / Catireiros palmeiam (repicam) e sapateiam

3.2.2. As catireiras do *Orgulho Caipira*

O grupo de catira *Orgulho Caipira* é fruto da paixão e esforço da jovem violeira e catireira Danielly Flores. Curiosamente, Danielly não recebeu a catira como uma herança familiar, como acontece com os integrantes do grupo *Irmãos Oliveira*. Isso quer dizer, sobretudo, que seu aprendizado na dança não ocorreu via transmissão familiar, por meio da observação dos dançadores da família mais antigos, embora a moça ressalte que sua avó materna, Maria Marta, “era catireira e cantava recortado”. Esse fato, no entanto, já indica que ela descende de uma família de forte tradição caipira do município de Itaguari. Neta de Dona Lia, já mencionada como sendo uma das líderes da Folia Goiana, tem o pai, Daniel Flores, como grande incentivador de sua “paixão caipira”. Daniel também é ligado aos negócios agropecuários, sendo locutor de rodeios e produtor do grupo de catira liderado pela filha. Durante 35 anos Dona Lia ofereceu pouso para a Folia Goiana, desses, 20 foram considerados o maior pouso da Folia. Após sua morte, em 2003, a família prosseguiu oferecendo os pousos, pois sua casa em Itaguari foi mantida pelos filhos e também sua mãe, Dona Felícia⁴⁰, continuou oferecendo os pousos, que, aliás, são todos os anos no mesmo dia, 05 de janeiro.

⁴⁰ Dona Felícia também veio a falecer durante o fechamento desse texto, no dia 23 de setembro de 2016.

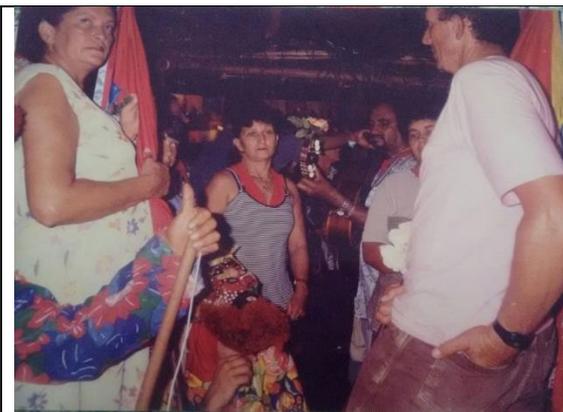


Figura 51. Dona Lia (in memorian) segura a Bandeira à esquerda, na Folia de Reis que ajudou a fortalecer. s/d. Arquivo da família Flores.



Figura 52. Daniel Flores e o irmão Reinaldo fazem companhia à avó Dona Felícia, no pouso oferecido na casa da matriarca. 05/01/2015.



Figura 53. No mutirão que constitui a preparação da janta oferecida no pouso as catireiras também participam ativamente. 05/01/2015.



Figura 54. Em meio à multidão a Folia chega para o pouso do dia 05 de janeiro na casa de Dona Felícia. 05/01/2015.



Figura 55. Após a chegada de Folia e antes da festividade no palco, músicos cantam algumas modas na sala da casa. 05/01/2015.



Figura 56. Na festa ao final da noite, público dança ao som do forró. 05/01/2015.

A história do surgimento do grupo é indicativa da força da tradição da catira deixada na cidade pelos Irmãos Oliveira. Tendo assistido, aos 15 anos, uma apresentação de um grupo de

catira feminino em Itaguari que durou apenas um ano, Danielly demonstrou ao pai o desejo de aprender dançar e formar seu próprio grupo. Assim aconteceu, pois nessa ocasião Daniel contou seus amigos dos Irmãos Oliveira para ensiná-la a dançar. Zelão – e em menor escala também os outros irmãos – foi então o professor de Danielly e, inicialmente, sua prima Ludimilla. Antes, porém, ela tratou de aprender o que chama de “passos básicos” assistindo às gravações dos DVDs das Folias em que Os Irmãos Oliveira se apresentavam. Esse ponto é importante na medida em que a tecnologia e novas mídias contemporâneas passam a permitir que a socialização, como transmissão do conhecimento, aconteça de outras formas que não apenas pela observação imediata dos atos performáticos.

Logo o envolvimento das outras moças da família já era grande e, somando-se a algumas amigas, formaram um grupo composto por muitos pares. Foram se destacando e aperfeiçoando, sempre com a ajuda dos Oliveiras. Nos primeiros anos do grupo, inclusive, era comum que Zelão se apresentasse com as jovens do Orgulho Caipira, haja vista que, neste momento, as atividades dos Irmãos Oliveira se encontravam um pouco paradas. De acordo com Danielly, o fato de não saberem repicar as palmas tornava o grupo dependente da presença dos dançadores dos Irmãos Oliveira. Houve, no entanto, uma situação inusitada em 2012, quando o Orgulho Caipira se apresentaria em um evento de perfil político e, por divergências políticas, nenhum dos irmãos quis acompanhá-las na apresentação. Diego, o sobrinho dos Oliveiras que havia se acidentado, tendo que se afastar do catira, ensinou às moças o repicado, na rua mesmo, poucos minutos antes da apresentação. Para Danielly, “ou elas aprendiam o repicado ou podia acabar o grupo”. Daí em diante, no entanto, o *Orgulho Caipira* passou a ser um grupo de dançadoras, feminino, e atingiu reconhecimento público como grupo profissional, passando a receber muito mais convites para apresentações e chegando à rede nacional de televisão no final de 2014⁴¹.

Ao fim dessa pesquisa, isto é, após o trabalho de campo, constatou-se que o grupo passou por adaptações, pois Danielly casou-se e mudou para o Mato Grosso e a catireira Izamara para o exterior. Isso, porém, não significou o fim do grupo, que em 2017 completa dez anos de existência. Tendo diminuído as atividades logo após o período do trabalho de campo, o grupo voltou com nova formação em 2016: seguindo a linha de “releitura” dos elementos fixos da catira, que se desenvolve a seguir, Danielly é a violeira do grupo. Não há, portanto uma *dupla* de violeiras, mas *a violeira*, que também compõe e dança catira. Além de Danielly na

⁴¹ <http://noticias.r7.com/videos/achamos-no-brasil-renata-alves-viajou-a-itaguari-para-aprender-a-dancar-catira/idmedia/545fed260cf24834cdd72d03.html>

viola, o grupo atualmente é formado por Ludimilla, Mileny, Barbara, Laís, Emanuelle, Julia, e Isabella, que tem 10 anos.

A partir da apresentação da história do Orgulho Caipira, pode-se notar que o grupo se configura com um caráter muito diferente da Cia. De Reis da Cidade de Goiás, embora todos os grupos pesquisados sejam produtores da dança da catira e reafirmem valores e símbolos da sociedade tradicional caipira. Daniel, ao apresentar o grupo nos palcos, no início de cada performance, define-o como o “catira moderno”. Sendo uma expressão observada em campo, não se configura como objetivo dessa pesquisa enveredar pelos caminhos da noção de modernidade, porém, é fundamental trazer a ideia de originalidade em sua relação com a tradição, conforme discutiu-se no Capítulo 2, com Edward Shils (1974). Nesse sentido, dentre os grupos analisados, o Orgulho Caipira é o mais original. Nele, de maneira mais perceptiva, a tradição da catira é acessada, a partir dali cria-se, e então se devolve à tradição um catira inovado.

A originalidade do grupo é sentida desde a socialização, pois o grupo possuiu professores, no sentido de um ensino semi-formalizado, e também buscou novas linguagens para compor o aprendizado, como o audiovisual e a vastidão de materiais encontrados na *internet* atualmente. Um grupo formado por moças muito jovens – todas com menos de 25 anos, algumas adolescentes e outras crianças – estão, como a grande maioria que integra a atual juventude, fortemente conectadas à nuvem virtual. Essa é uma mudança à qual cabe refletir, haja vista que se insere fortemente o debate acerca da globalização. No processo que estabelece relações entre cultura global e local, não se deve partir do pressuposto de que o que distingue uma cultura local de outra qualquer são os sentimentos de clausura, afastamento ou origem. Pelo contrário, destacam-se as formas específicas pelas quais a comunidade se posiciona nesse contexto de interconexão e estabelece relações com o outro, e nesse sentido a *internet* e os *sites* de relacionamento são palcos privilegiados para análises de discursos⁴². Dessa forma, a identidade cultural adquire um caráter constante de (re)invenção e a cultura global deve incluir as recriações locais que dela são feitas (ANJOS, 2005). Essa perspectiva permite afirmar que as catireiras do Orgulho Caipira possuem uma identificação com o lugar muito diferente da vivenciada pelos catireiros da Cidade de Goiás. No entanto, justamente por estarem inseridas

⁴² Página do grupo Orgulho Caipira no *facebook*: <https://www.facebook.com/Catira-Orgulho-Caipira-485302181509729/?pnref=lhc>

na comunicação virtual, na chamada nuvem, seguem reafirmando com mais consciência da ação os valores da cultura caipira.



Figura 57. Página do grupo no facebook estabelece diálogo com o público.

Outro aspecto em relação à originalidade do grupo vai perpassar pelo gênero. O Orgulho Caipira atualmente é formado exclusivamente por meninas e mulheres e, se no início dessa pesquisa o projeto era um dia compor também a dupla de violeiras, já em 2016 Danielly passa a ser a violeira do grupo. Já se discutiu nessa pesquisa, principalmente no primeiro capítulo, como a catira tem sua gênese relacionada ao universo masculino. O Orgulho Caipira tem por objetivo rever deliberadamente essa crença tradicional, provando não apenas que as mulheres dançam catira tão bem quanto os homens, como também podem reforçar os mesmos valores e identidades que integram o “sistema da roça”. Não é por acaso, portanto, que as catireiras se qualificam com adjetivos que demonstram força, resistência e outras características ligadas ao mundo da lida no campo, assim como fazem também os homens. Há, no entanto, um aspecto importante no catira feminino do Orgulho Caipira, que é justamente a vaidade historicamente associada ao universo feminino. Partindo da tradição, suas vestimentas não saem da linha do

visual do sertanejo – neste aspecto mais até do que do caipira, pois as influências são várias, sobretudo o visual *country* deixou uma forte marca na catira. As peças que compõem o visual da catireira são as mesmas que as dos homens, as diferenças vêm nos detalhes, como os acessórios – geralmente grandes brincos dourados –, a maquiagem, com os batons sempre vermelhos, e as unhas pintadas. Elas utilizam o termo “traíada” para indicar a produção visual para a dança. Na verdade, na festa da Folia, assim como os violeiros, diferenciam-se das “pessoas comuns” por exibirem-se “traíadas”, ou seja, vestidas à moda sertaneja: calças jeans, botas, camisas de manga longa, cinto fivelado e chapéus de boiadeiro, boiadeiras no caso. A variação máxima que pude observar em campo foi o uso de *shorts* ou invés de calça quando o grupo realizou uma apresentação durante o dia, em outra folia local.



Figura 58. As catireiras Danielly e Bárbara fazem maquiagem e se preparam para apresentação no palco. 05/01/2015.



Figura 59. Em meio ao público, grupo de catira se destaca por estarem “traíadas”, isto é, vestidas à moda sertaneja que caracteriza o visual da catira. 06/01/2015.

É na performance coreográfica que o grupo corporifica, no entanto, toda sua carga criativa e seu potencial de originalidade em relação à tradição da catira. Partindo dos passos básicos, dançando as “modas de catira”, passando pelo repique das palmas e chegando à invenção ou incorporação de novos passos, o Orgulho Caipira configura-se como um grupo que busca a tradição e a inovação, concomitantemente. Retornando à noção de corpo-território, proposta por Cassia Navas (2009), tem-se o corpo como primeiro território da dança, o segundo, é a coreografia. A coreografia é o discurso no espaço e, conforme discussão no quarto capítulo, cada lugar produzirá seu próprio discurso. Danielly explica que elas nomeiam os passos entre si e criam um sistema próprio de comunicação nas performances. Um ponto interessante a

observar é a questão dos ensaios, já que se trata de um grupo profissional. Apenas ocasionalmente as catireiras se encontram para terem momentos de diversão na dança, pura e simplesmente. Mesmo tendo como objetivo as apresentações nos palcos, os ensaios são escassos, geralmente acontecendo apenas minutos antes de alguma apresentação. A dançadora explica que a condição específica de cada integrante do grupo não permite que elas mantenham uma agenda de ensaios – um exemplo: parte das catireiras residem em Itaguari, outra em Goiânia e, atualmente, Danielly mora no Mato Grosso. “Acontece que na hora junta e dá certo”, ela diz. A catira não parece ser uma performance muito dada aos ensaios. Provavelmente, seu caráter lúdico – e de observação e acompanhamento – permite que “a ocasião faça o catireiro”, desde que esse já seja iniciado no ritual dessa tradição.



Figura 60. Da esquerda para direita, catireiras Julia, Danielly, Isadora, Mileny, Laís, Bárbara, Emanuely, Ludimilla – Isabela de 10 anos está representada – e Izamara. Viroleiros Abeni (com lenço de folião) e Tatico. 05/01/2015.

Nas performances dos grupos que têm o palco como objetivo, os pontos de análise proposto por Schechner (2011) ganham ainda mais funcionalidade. Caberia uma diversidade de pontos a problematizar, pois além da fase preparatória – que envolve os ensaios, mas também a montagem dos palcos e tablados –, se poderia também firmar a observação no momento

posterior à performance, como a avaliação da performance por seus produtores, questão que tangenciarei no próximo capítulo. Porém, o que chama a atenção ao lançar o olhar sobre o grupo Orgulho Caipira, mais do que qualquer outro aspecto, é a interação das *performers* com o público, ou audiência. Para o público presente na festa da folia, a catira é um dos momentos mais esperados das apresentações nos palcos, o interesse e admiração é praticamente uma unanimidade, quando as demais atividades costumam “suspender” para que todos acompanhem a harmonia dos sapateados, palmeados e ponteios da viola. Não é por acaso, então, que a relação com o público venha, na contemporaneidade, provocando a revisão de outro elemento fixo da catira. Além da dupla de violeiros Tatico e Abeni, as dançadoras mantêm o número de integrantes do grupo formando pares, porém estes pares não se posicionam mais de frente um para o outro. Esse posicionamento não é favorável para a visualização da dança pela plateia e tampouco para a relação que as dançadoras estabelecem com esse público. A solução encontrada pelo grupo foi virar também para o público a primeira fileira de dançadoras. Assim, perde-se o contato visual que se estabelece dentro do grupo, entre as próprias catireiras, dificultando por vezes a comunicação, mas ganha-se no relacionamento com o público, que é um elemento específico e muito importante da performance.

Da mesma forma, os passos, pelo fato do grupo localizar sua produção em um território de maior fluxo entre as criações locais e globais, estão em constante (re)invenção. As longas modas de viola, em alguns casos compostas pelos violeiros exclusivamente para os grupos, também exigem a criação para que o público se surpreenda e se mantenha interessado na performance. Devido a esses fatores, não creio ser possível, e até mesmo necessário, a representação gráfica da coreografia dançada pelos grupos de Itaguari. Se correria o risco de tentar fixar o que até mesmo para o grupo não se fixa. À título de exemplificação, cito o passo “forrozinho”. Criado e incorporado às apresentações pelas dançadoras, ele indica não apenas a relação direta com essa outra dança muito presente nas festas do caipira e sertanejo brasileiro, o forró, como também já permite a suposição de que o passo consiste na aproximação física momentânea das dançadoras, o que não costuma ocorrer com outros passos tradicionais da catira. Um último aspecto importante a ressaltar é como essas (re)criações envolvem o recebimento da crença tradicional pelos grupos envolvidos, mas também permitem que essas crenças sejam ressignificadas e negociadas com o atual cenário no qual a tradição é continuada. Em uma perspectiva prática, se, por um lado, os Irmãos Oliveira foram os mestres do Orgulho Caipira, por outro, o primeiro grupo segue também incorporando essas recriações que advém

do intercâmbio constante com o jovem grupo feminino. Além de incorporar alguns passos criados pelas dançadoras, a apresentação da dança com as duas fileiras voltadas para o público também é usada pelos Irmãos Oliveira. Este grupo, no entanto, usa esse artifício de maneira menos marcada, até mesmo por ser composto por um menor número de pares de dançadores, mantem um aspecto de “pares em círculo” disposto no palco.



Figura 61. O grupo Orgulho Caipira se apresenta com as duas fileiras de dançadoras voltadas para o público. 06/01/2015.



Figura 62. Dançadoras do Orgulho Caipira executam o passo “forrozinho”, que finaliza com a troca de lugares. 05/01/2015.

PAGODE DE CATIREIRA

Tô ouvindo por ai falarem mal do caipira
Que usa chapéu de palha e sapateia catira
É gente mal encarada de olho na nossa fama
Porque pra ter esse porte necessita de ter sorte
A solução não é grana

Por onde eu vou passando o regaço já ta feito
Tem repique no tablado se tem viola no peito
O verdadeiro caipira guarda firme a cultura
Tem o seu jeito de bruto ele sabe ser matuto
E não vive de postura

Eu sou caipira e assumo e isso não me acanha
Não nego o meu orgulho viola é minha façanha
Cabocla lá do sertão tem raça de catireira
Levanta fogo de chão sapeca ponteadado firme
Nomeada violeira

O caipira de verdade todo mundo já conhece
O chapéu é sua telha a botina é alicerce
O pagode sai tinindo nessa moda verdadeira
No seu braço sou faceira receita bem brasileira
Dá-lhe viola pagodeira.

Figura 63. Letra de pagode composto, musicado e tocado por Danielly Flores para performances do grupo Orgulho Caipira.

4. CATIRA DE SENTIDOS E SIGNIFICADOS: O PATRIMÔNIO, O TERRITÓRIO E A IDENTIDADE

A análise processual que se vem empreendendo acerca da dança da catira chega a um ponto em que permite, conforme proposto pela perspectiva das performances culturais, um aprofundamento em questões postas para além da forma e do visível. A partir da discussão estabelecida no segundo capítulo dessa dissertação, esse caminho torna-se pertinente à medida em que permite que a observação e descrição das performances, objeto do capítulo anterior, vai reforçando o contínuo que se estabelece entre o ato performático e o mundo social e espacial no qual ele é produzido, isto é, seu contexto. Dessa forma, a pesquisa segue trazendo para o debate conceitos que têm suas essências relacionadas à interdisciplinaridade, mesmo quando se caracterizam por ser objeto de estudo de alguma disciplina específica. Este é o caso da noção de território que se consolidou sobretudo a partir da geografia humana, mas que traz inúmeras contribuições de outros campos do saber, como a antropologia e – mais especificamente em sua relação com a identidade – forte influência também dos chamados Estudos Culturais.

Neste capítulo, apresenta-se três conceitos que estabelecem íntima relação entre si, mas também com as noções desenvolvidas até aqui para se pensar a catira como performances culturais, pois reforçam a perspectiva de negociação e processo. Trata-se do território, do patrimônio cultural e da identidade. Busca-se, então, ampliar a interpretação da catira enquanto bem cultural, pois os conceitos empregados trazem consigo a reflexão acerca dos dissensos relacionados aos discursos, apropriações e atribuições de valores e sentidos pelos diversos grupos de um território.

Em um sentido filosófico, Eric Dardel afirma que a realidade geográfica não se resume a um conhecimento puramente objetivo, ao contrário, o espaço terrestre configura-se como a condição de toda realidade histórica, ele dá corpo e assinala a cada existente o seu lugar. Dessa forma, “a geografia permanece, habitualmente, discreta, mais vivida que exprimida”. Isso significa dizer que é pelo hábitat, pelo ordenamento de suas paisagens, “por seu gênero de vida, pela circulação das coisas e das pessoas, que o homem exterioriza sua relação fundamental com a Terra” (DARDEL, 2011, p. 34). Essa perspectiva apresenta o fundamento do chamado giro cultural da geografia humana, quando os processos sociais, econômicos e políticos passaram a ser compreendidos como dependentes das culturas onde eles ocorrem. Essa retomada epistemológica da ciência geográfica torna-se particularmente importante na medida em que a

revisão dos conceitos de *natureza* e *cultura* permitiu compreender os ambientes e as paisagens como um construto comum dessas noções, até então muito dicotomizadas nas abordagens das ciências sociais. Assim, mais do que a materialidade das paisagens e o ambiente, a Geografia Cultural vem propor que os debates relacionados ao domínio do espaço e da espacialidade sejam reorientados. Neste processo, a consolidação de uma concepção de cultura como processo significativo também foi fundamental, trazendo para ordem da vez os Estudos Culturais e a discussão acerca do sujeito pós-moderno. Contudo, ainda no sentido apontado por Dardel, as geografias humanistas destacam-se por valorizar a subjetividade frente à objetividade e é essa perspectiva que encontra eco nessa pesquisa. A vinculação do objeto com o sujeito permite compreender a conduta espacial, recuperando, primeiramente, o lugar como objeto da geografia. “O lugar, nesta leitura renovada, é compreendido pela existência de cada indivíduo, pela valorização social que lhe é atribuída, pelo espaço vivido” (ALMEIDA, 2013, p. 47). Dessa maneira, torna-se possível analisar o espaço através de seus signos e decodificá-los. A preocupação em compreender como o espaço e as representações e o simbólico se agregam ao espaço – e não apenas a descrição do espaço tangível – passa a ser o objeto da Geografia Cultural, atrelando a ela um olhar transdisciplinar. A Geografia deve ser compreendida, portanto, em termos de espaço e de relações espaciais.

Neste sentido, a aproximação da geografia humanista e da antropologia é visceral. Linda Askenazi (2010) ressalta como as expressões sociais relacionadas com o espaço tem sido sempre um referencial teórico e metodológico na antropologia. Oferecendo não apenas a metodologia do trabalho etnográfico à geografia humanista, a autora indica como, em termos etnográficos, população e território indicam uma díade inseparável que interagem entre si, gerando a diversidade cultural. Assim, “cualquier expresión social abordada desde una perspectiva cultural alude medularmente a su localización o contexto territorial” (ASKENAZI, 2010, p. 286). Cabe ainda ressaltar como a espacialização da vida cultural tem sido um importante eixo no desenvolvimento da disciplina antropológica, tanto quanto o fator temporal. Os processos de mudanças e continuidades culturais de um grupo só podem ser compreendidos remetendo-se aos espaços e às histórias locais. Essa noção torna-se ainda mais importante ao considerar as transformações que a espacialização moderna do capitalismo tem provocado na cultura das sociedades e, como se vem enfatizando, este consiste em um importante ponto de análise e reflexão nessa pesquisa. Emerge, então, o território como mais uma categoria de análise a dialogar com a cultura. O território, entendido na perspectiva de negociação proposta por Raffestin (1993, p. 144), “é um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e

informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder”. Isso significa dizer que o território é uma produção a partir do espaço. Para o autor, espaço e território não são equivalentes, pois o segundo se produz a partir do primeiro. O território só é produzido a partir de uma ação de apropriação do espaço “dado” pela natureza. Assim, os atores “territorializam” o espaço. Essa produção a partir do espaço, contudo, se inscreve em um campo de poder, pois envolve uma série de relações sociais.

O patrimônio cultural, por sua vez, se caracteriza por constituir um campo político institucionalizado, no qual políticas públicas direcionadas aos bens culturais são criadas, aplicadas e monitoradas, no Brasil, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Porém, assim como no caso do folclore e da cultura popular, não se pode subsumir o fato de que o patrimônio também se constitui em uma categoria de pensamento e que, por isso, precisa ser historicizado, a fim de não se incorrer no equívoco de tomá-lo acriticamente, enquanto algo dado na realidade das coisas. Isso seria negar o caráter processual e de construção permanente que o próprio termo propõe. Assim, se em sua gênese o conceito não fazia distinção entre material e imaterial, gradativamente o patrimônio foi se identificando com a materialidade da cultura brasileira, destacando-se os bens que são passíveis de tombamento. No início do século XXI, porém, emerge a necessidade de reparar esse equívoco fundamental na abordagem do patrimônio no Brasil, de forma que, em 4 de agosto de 2000, o Decreto nº 3.551 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.

O tema é objeto de estudo de vários intelectuais das ciências sociais que procuram pensar o patrimônio em suas várias fases no Brasil (ARANTES, 2001; FONSECA, 2009; GONÇALVES, 1996; RUBINO, 1996; SANTOS, 1992; TAMASO, 2005). Fundamental observar, no entanto, que levando em consideração que o patrimônio tem suas raízes na formação dos estados nacionais europeus no século XVIII, esse debate se amplia ainda muito mais, pois direciona para o cenário internacional, que tem a UNESCO enquanto órgão que regula mundialmente a política dos patrimônios. As diretrizes indicadas pelo Iphan referentes ao patrimônio cultural imaterial foram construídas por uma equipe interdisciplinar, por meio da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial e atualmente são de responsabilidade do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI). Essa abordagem apresenta uma perspectiva que procura colocar em diálogo conceitos de diversas disciplinas que, tradicional ou recentemente, têm como objeto de estudo as manifestações de caráter cultural, como a

Antropologia, Sociologia, História, Educação, Artes, Linguística e, mais recentemente, as Performances Culturais.

Assim, a noção de patrimônio cultural imaterial enfatiza que o foco deve estar na garantia e valorização das condições concretas para a realização dos processos de produção culturais, e não nos produtos em si. Ela traz em seu âmago a questão da negociação cultural e dos processos de construção permanente que caracterizam esses bens. De uma forma genérica, define-se que

Patrimônio é tudo que criamos, valorizamos e queremos preservar: são os monumentos e obras de arte, e também as festas, músicas e danças, os folguedos e as comidas, os saberes, fazeres e falares. Tudo enfim que produzimos com as mãos, as ideias e a fantasia (LONDRES, 2004, p. 21).

A noção de patrimônio cultural imaterial salienta a multiplicidade de sentidos e linguagens, bem como o aspecto processual e as transformações inerentes aos bens culturais tradicionais. Também agora, quinze anos passados desde a promulgação do Decreto que instituiu os planos de salvaguarda dos bens culturais imateriais vem-se realizando avaliações para verificar se esse instrumento vem cumprindo seu objetivo de resguardar os processos ao invés dos objetos. Ainda assim, é possível afirmar que as práticas culturais que foram registradas⁴³ vem ganhando força e historicidade, pois parte-se do pressuposto de que é a memória coletiva que permite entrelaçar experiências diversas no tempo e no espaço, transformando tradições em fontes de reposição de sentido. (LONDRES, 2004). A memória social passa então a ser indicada como o fundamento do patrimônio, permitindo que os indivíduos se identifiquem com determinada cultura e se socializem nela e através dela. Entretanto, tomando-as de forma isolada, a memória e a identidade não são capazes de explicar como funcionam os processos de transmissão do conhecimento, ou seja, a socialização. Foi nesse sentido que buscou-se explorar alguns meandros da memória no Capítulo 2, sobretudo a partir da contribuição das performances culturais. Resguardadas todas as especificidades que esse campo apresentou no país – incluindo o fato da política de preservação do patrimônio ter sido engendrada pelo grupo modernista, um paradoxo amplamente analisado pela antropóloga

⁴³ Importante observar que até o momento foram registrados pelo Iphan 27 bens culturais em todo território nacional, conforme *site* do próprio órgão <http://portal.iphan.gov.br/>. O Inventário Nacional de Referência Culturais – INRC – é o instrumento utilizado para o registro do bem cultural e, por ser abrangente e envolver diversas relações, trata-se de um processo bem mais demorado do que o tombamento dos bens materiais.

Marisa Veloso Santos (1992) –, o patrimônio é compreendido como um pertinente eixo de análise dos bens culturais, não podendo ser ignorado.

No que diz respeito à identidade, é importante ressaltar que a opção de abordar diretamente o conceito somente agora não foi aleatória. Gradativamente, foi-se delineando no texto a perspectiva identitária que se configura entre os catireiros e catireiras sujeitos dessa pesquisa. Mesmo relacionando à noção de identidade lançada pelos Estudos Culturais, não se quis partir de uma noção de identidade dada à priori. É fato, no entanto, que em vários momentos da análise essa noção vem ao encontro do caráter processual e de construção permanente que se enfatizou nos diversos conceitos interdisciplinares lançados aqui – sobretudo as performances culturais, a tradição, a memória social e, adiante, o patrimônio e o território. Assim, já se pode afirmar, e lembrar, que a identidade não se trata de uma essência, ela não é fixa e imutável. Isso significa dizer que ela não é naturalmente construída, pois trata-se, em verdade, de uma construção histórica e social. O caráter relacional da identidade é emergente, pois ela será delimitada a partir do que ela não é, ou seja, a identidade é marcada pela diferença. Ao contrário do que se costuma pensar, a diferença não é um mero resultado da identidade, mas o processo mesmo pelo qual ela é produzida. A identidade é entendida, então, como fluida e contingente, seu significado é sempre diferido e adiado, não podendo nunca ser fixo e completo, como era nas concepções essencialistas das sociedades passadas, tradicionais. Refutar a concepção essencialista da identidade, no entanto, “não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação” (WOODWARD, 2000, p. 28). Stuart Hall indica como a ênfase na descontinuidade, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento são linhas comuns da mudança do mundo pós-moderno. Para o autor, “devemos ter isso em mente quando discutirmos o impacto da mudança contemporânea conhecida como *globalização*” (HALL, 1997, p. 19).

Outro ponto muito importante a observar em relação às identidades, nesta análise, é que suas construções estão estreitamente ligadas às relações de poder. A relação entre a identidade e o poder torna-se possível por meio da representação das identidades e se pode pensa-las a partir do território e do patrimônio, sobretudo na abordagem dada à Cidade de Goiás. Assim, é importante refletir sobre o poder da representação das identidades, pois “todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder de definir quem é incluído e quem é excluído” (WOODWARD, 2000, p. 18). Neste mesmo

sentido, Silva (2000, p. 91) afirma que “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade”. Por ser a identidade e a diferença produtos de processos de produção simbólica e discursiva, estão sujeitas a vetores de força, relações de poder. De acordo com os autores do livro *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais (2000)*, além do processo mesmo de diferenciação que acaba por produzir a identidade e a própria diferença, há outros que com ele mantêm uma estreita relação e que também marcam a presença do poder, são estes processos: inclusão/exclusão, demarcação de fronteiras, classificação e normalização.

Assim, a discussão é continuada também amparada pelas observações e dados colhidos no trabalho de campo. Inicialmente, o objetivo é refletir sobre a catira a partir das noções de lugar, território e territorialidade, enfatizando sobretudo o caráter de negociação das identidades e relações de poder que a catira engendra no seio da cultura caipira. Neste mesmo sentido, segue a análise voltando-se para a relação entre o discurso autorizado do patrimônio e os discursos dissonantes e subalternos, tendo como foco o grupo de catira da folia de Reis da Bandeira Vermelha, da Cidade de Goiás/GO. Finalmente, o enfoque recai nas mudanças vivenciadas pelos grupos de catira na contemporaneidade, assim como na espetacularização que passa a caracterizar vários deles. Neste sentido, auxilia na análise o direcionamento do olhar para o grupo Orgulho Caipira, de Itaguari/GO.

4.1. Identidades e territorialidades da catira

Ao se voltar para uma análise geográfica acerca da catira, cabe, primeiramente, pela proposta metodológica da pesquisa, retomar a noção de *lugar*. Edward Relph (2012), ao analisar as possíveis razões para o desenvolvimento do interesse por lugar, por volta dos anos 1970 e 1980, indica como esse movimento foi contemporâneo também ao aumento do interesse na preservação do patrimônio, ligando definitivamente os dois termos ao refletir sobre os processos de mudanças da paisagem e sociedade mundial. Neste movimento, por ser entendido como fenômeno da experiência, o lugar passou a ser fonte e expressão da diferença. Assumindo importância fundamental no debate local/global, os lugares passaram a ser compreendidos como “nós” particulares das interações das redes social, econômica e política, aproximando-se

mais de uma perspectiva de manifestações locais de macroprocessos econômicos do que de contextos históricos específicos. Dessa forma, o autor delinea um aspecto importante para essa pesquisa, também do ponto de vista do lugar: a resistência. “Esses nós estão associados a um progressivo ‘sentido global de lugar’, que pode servir como base de resistência contra as injustiças sociais, exclusão e desigualdade que resultam da globalização neoliberal” (RELPH, 2012, p. 21). O lugar configura-se, então, como a particularidade e a conectividade com a qual é possível experienciar o mundo. Devido a essa característica, tornou-se apropriado abordar o lugar por meio de análises fenomenológicas. Assim, o lugar se consolidou como espaço de confluência da experiência cotidiana, sendo também como essa experiência se abre para o mundo. Em resumo, é por meio do lugar que cada um de nós, que os indivíduos e as sociedades se relacionam com o mundo – e é também onde o mundo se relaciona conosco.

Cumprе ressaltar, no entanto, que essa experiência, esse relacionamento do indivíduo com o mundo, só pode ser vivenciado por meio da corporeidade. O corpo, por sua vez, já foi objeto de análise nessa pesquisa, quando foi pensado em sua relação com a dança e a memória, no Capítulo 2. Nesta ocasião refletiu-se sobre a noção de “corpo-território”, proposto por Cássia Navas (2009). Também Chaveiro (2012) considera ser o corpo um “território irreduzível” e o seu estudo leva a crer que “não é possível haver existência do corpo e da vida sem o espaço e os seus componentes, como não é possível existir espaço, lugar, paisagem ou outro atributo que permite a ação humana, sem a experiência do corpo” (CHAVEIRO, 2012, p. 250). Dessa forma, pode-se dizer que o espaço é a categoria que media a relação de experiência do corpo com o mundo, mas isso só é possível por meio do que é vivenciável, ou seja, do lugar. Corpo e lugar vão se interconectar, processualizar e pressupor “como componentes diferenciados absolutamente conectados”. Neste sentido, é pertinente aproximar o olhar da análise geográfica empreendida por Maisa França Teixeira (2012) acerca da catira, pois, segundo a autora, “os catireiros promovem, pela dança, a formação de uma *teia de lugares*. Por um lado, essa teia é dada pelos locais dos festivais e dos encontros; por outro lado, a dança demarca os espaços familiares, afetivos e tradicionais” (TEIXEIRA, 2012, p. 32, *grifos nossos*). Esses lugares, portanto, foram trazidos ao resultado dessa pesquisa por meio da etnografia narrada no Capítulo 3. Se não é possível dar conta de toda essa teia de lugares que compõe o *território* da catira, tomou-se dois lugares e realidades distintas, porém próximas espacialmente, a fim de alcançar uma compreensão das possíveis territorialidades da catira.



Mapa 2. Localização das cidades de Goiás e Itaguari no estado de Goiás.

Chega-se então, por meio da teia de lugares que a dança da catira propõe, ao território da catira. O que ele pode dizer sobre a dança, além de simplesmente localiza-la no espaço, no mapa do Brasil? Já se sabe que o lugar é mais concreto e o espaço, mais abstrato. Assim, tendo em conta que o território se trata de uma produção dos atores sobre o espaço, cabe retornar ao Mapa 1 (página 25) e questionar a forma como se tem compreendido as identidades e territorialidades da catira nos municípios estudados em Goiás – e tanto quanto nas regiões que se adentram no (outrora?) sertão do Brasil central. Aceitando que o território e a identidade se espacializam por processos que oferecem formas múltiplas e flexíveis à composição cultural dos lugares (HAESBAERT, 1999), tem-se as relações sociais sendo agenciadas por negociações de poder, que ocupam o centro da discussão sobre o território. Contudo, Maisa Teixeira (2012, p. 28) ressalta que na Geografia o território esteve ligado ao sentido de poder, apropriação/dominação, em termos econômicos e políticos, mas, após a década de 1960, emergiram estudos que enfatizavam as dimensões sociais e simbólicas do território. É neste sentido que seu estudo se desenvolve, e também com ele que se pretende dialogar aqui.

Teixeira (2012) discute o território da catira a partir da perspectiva de vários teóricos da geografia, destacando a importância de não se analisar “somente as dimensões políticas e

econômicas, mas também a dimensão cultural e natural (as relações homem/natureza) no processo de territorialização” (TEIXEIRA, 2012, p. 30). A autora compreende, então, que os dançadores de catira demarcam no território valores e sentimentos que simbolizam as relações de pertença ao espaço. O território é o espaço onde as relações entre os indivíduos são estabelecidas por meio das relações de poder e pertencimento, destacando sua dimensionalidade vivida e representada e se caracterizando por ser o espaço utilizado para a experiência humana – se aproximando também do entendimento do lugar. As práticas humanas e seus desdobramentos constituem referenciais que são territorializados por meio de símbolos, ritos e – aqui incluo – performances. De acordo com a perspectiva de Raffestin (1993), analisar os sistemas de projeção de um lugar ou de um conjunto de lugar implica reconhecer que as “imagens” ou modelos, as construções da realidade pelos atores, são instrumentos de poder. A representação passa a ser um conjunto definido em relação aos objetivos de um ator.

Não se trata pois do “espaço”, mas de um espaço construído pelo ator, que comunica suas intenções e a realidade material por intermédio de um sistema sêmico. Portanto, o espaço representado não é mais o espaço, mas a imagem do espaço, ou melhor, do território visto e/ou vivido. É, em suma, o espaço que se tornou o território de um ator, desde que tomado numa relação social de comunicação (RASFFETIN, 1993, p. 147).

Essa relação social de comunicação, no entanto, acaba por se configurar, na abordagem do geógrafo, em *negociação*, pois se poderia inscrever tantas “imagens territoriais” quanto objetivos intencionais houver. Importante observar, assim como Maisa Teixeira (2012), que nessa concepção de território proposta por Rasffetin (1993) as formas culturais não-dominantes emergem também como elementos formadores de territórios, configurando-se como resistência ao poder dominante, hegemônico. Chega-se, finalmente, à noção de territorialidade, que diz respeito ao conjunto das relações mantidas com o território. Para a pesquisadora, a catira configura não apenas um território, mas diversas territorialidades. Assim, “o território, em sua fragmentação simbólica, é de usos efetivados por grupos, em que se evidencia a formação de territorialidades” (TEIXEIRA, 2012, p. 30). A territorialidade reflete a multidimensionalidade do “vivido” territorial pelos membros de uma sociedade. Considerando que há interação entre os atores que procuram modificar tanto as relações com a natureza como as relações sociais, está sempre marcada pelas relações de poder. Para compreender a territorialidade, há de se considerar que ela se manifesta em todas as escalas espaciais e sociais e é consubstancial a todas as relações, podendo ser considerada como a “face vivida” ou a “face agida” do poder (RASFFETIN, 1993, p. 158). Ainda segundo Teixeira (2012, p. 31) a correlação entre

continuidades e descontinuidades da catira leva a pensar a territorialidade numa perspectiva mutável em termos de formação, constituição, demarcação, fluidez e de usos e práticas. Assim,

Pode-se afirmar, logo, que a catira representa territorialidades contínuas e descontínuas. A continuidade é visível na transmissão familiar ou na formação de grupos de uma mesma localidade; esse ponto é marcado pelo repasse das gerações e também pela tradição constituinte da dança. Na sua relação de descontinuidade, é certo inferir os processos de mobilidades espaciais e a morte dos membros dos grupos, promovendo descontinuidades do espaço, do território dos catireiros (TEIXEIRA, 2012, p. 31).

Considerando que em muitos aspectos estive interessada em destacar nesta pesquisa as continuidades e descontinuidades da catira, prossigo na perspectiva de territorialidades apresentada por Maisa Teixeira (2012). Ressalta-se, porém, a ideia de *mobilidade espacial*, que a autora pouco aprofunda, mas que adquire caráter especial desde a abordagem referencial de Antonio Candido (1956) sobre o caipira paulista, mas também na reflexão contemporânea das performances culturais que se buscou empreender aqui. A pesquisadora traz ainda a discussão com Bonnemaïson (2002), para o qual “a territorialidade engloba, simultaneamente, aquilo que é fixação e aquilo que é mobilidade – dito de outra maneira, os itinerários e os lugares” (BONNEMAISON, 2002, p. 99). Assim, a ideia central trata – justamente como pretendeu se demonstrar até aqui – de pensar a *territorialidade* dada por relações sociais e culturais de grupos, em uma trama que envolve diversos *lugares* e constituindo o que se compreende por *território*. Para Maisa Teixeira (2012, p. 32) essa análise “relaciona a mobilidade existente nos estudos sobre as territorialidades, o que se associa à dança da catira e à flexibilidade existente em seus aspectos territoriais”.

Isso dado, cumpre destacar como a importante análise de Antonio Candido (1956) sobre os caipiras de São Paulo, já discutida no primeiro capítulo, interpõe-se também a partir de relações contínuas e descontínuas na produção do conhecimento literário sobre o caipira e sua cultura. Sua obra traz o aspecto geográfico, a meu ver, de maneira crucial e paradoxal. Candido (1956) tem a relação do caipira com a terra, mais especificamente a precariedade dos seus direitos à ocupação da terra, como um dos cerne do seu estudo - sobretudo na medida em que este tem claramente sua abordagem teórica e metodológica calcada na perspectiva marxista dos modos de produção e dos meios de subsistência. O sociólogo traz então algumas noções geográficas, sobretudo o isolamento (cultural e espacial) e a mobilidade, como características essenciais da cultura caipira. Assim, se por um lado pode-se empreender da noção de mobilidade do caipira bem desenvolvida pelo autor, por outro, cumpre distanciar dos sessenta

anos que nos separam de sua obra. Nos dias de hoje o isolamento cultural já não caracteriza a cultura do caipira e, nem por isso, acredita-se, como Cândido, que sua cultura chega ao fim com os processos de mudanças.

Em “Os parceiros do Rio Bonito”, o autor apresenta como ao lado dos elementos de fixação – que eram a família e a vizinhança (lugares) – a presença de terras disponíveis marcaram uma importante característica da vida caipira. Ele explica que esse fator era

“mais poderoso como estímulo à *mobilidade do caipira* do que a instabilidade pura e simples, que se tem querido explicar, inclusive como decorrência da mestiçagem com o índio; mas cujas principais determinantes são sociais, sobrelevando o caráter precário dos títulos de propriedade” (CANDIDO, 1956, p. 109, *grifos nossos*).

Em seus estudos sobre os bairros caipiras – unidades fundamentais do povoamento, da cultura e da sociabilidade, inteiramente voltadas sobre si mesmas –, Candido vai então perceber como “se desenvolveu uma população dispersa, móvel, livre, branca ou mestiça, geralmente de branco e índio, com pouco sangue negro” (CANDIDO, 1956, p. 106). Há de se observar, contudo, que, em relação ao que se poderia chamar de territorialidades da cultura caipira, cessam as transformações na análise do autor ao se considerar a sedentarização, no século XVIII. Tendo como foco o território paulista, afirma-se que a sedentarização requereu a reorganização dos hábitos e a redefinição dos valores sociais. A partir daí tem-se a configuração dos traços fundamentais da cultura caipira, que se vinha esboçando desde o início da colonização e, neste sentido, contribuíram “uma quota apreciável de desocupados, de aventureiros deixados sem enquadramento pela *desbandeirização*” (CANDIDO, 1956, p. 111).

Nesse ponto, é preciso distar um pouco da análise de Cândido sobre a cultura caipira, tomando a territorialidade como mais uma noção que solicita uma maior atenção aos processos do bem cultural. Fato é que a região da catira, considerada no Mapa 1, equipara-se a área de “fixação generalizada do paulista ao solo, em seguida ao fim dos ciclos bandeirantes, no século XVIII” (CANDIDO, 1956, p. 103). Entretanto, não se pode compreender, nos dias de hoje, que as diversas territorialidades da catira que se prolongam pelos estados de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso, Paraná, possam ser explicadas exclusivamente a partir das características da cultura caipira que emergiu nos bairros paulistas e se espalhou por esse – imenso – território. Dessa forma, por mais que esse entendimento tenha se tornado um lugar comum cabe, atualmente, o questionamento de como essas relações se processaram, transformaram, negociaram e se apropriaram do espaço, gerando territorialidades diversas. Assim, a ideia de

“Paulistânia”, apresentada por Cândido (2001), pode indicar uma certa dose de etnocentrismo ao desconsiderar as especificidades dadas pelo tempo e espaço, desde o século XVIII, na abordagem da cultura caipira para além do estado de São Paulo. A ideia de que os valores e características da cultura rural originada em território paulista pode ser estendida aos indefinidos limites do espaço alcançado pela descendência bandeirante pode explicar apenas parcialmente a atual cultura caipira e suas típicas manifestações no Brasil central. A outra parte ficaria a cargo das territorialidades diversas que emergem nos diferentes territórios, no caso, da catira. Neste sentido, ao buscar explorar as diferentes territorialidades postas por grupos localizados em Goiás (Capítulo 3) essa pesquisa pretende contribuir também para uma revisão da produção local acerca da cultura caipira, levando-se em conta os fatores de transformação do espaço contemporâneo, que nem por isso eliminam uma cultura – e possivelmente até a fortaleça. É sintomático que, nos dias de agora, a catira esteja muito mais para uma manifestação cultural típica da cultura goiana e do centro-oeste do que da cultura paulista – com o perdão da generalidade dos termos –, muitos paulistas não apresentam conhecimento da dança da catira, ou cateretê, como era mais comum no estado. Acredita-se, assim como Relph (2012, p. 21), que é necessário compreender e, se preciso, corrigir a insistência “na eficiência global de ganhos que diminui a qualidade de nossas vidas, erodindo tudo que é local. Em suma, estudar e promover lugar (...) é uma prática de resistência”.

Dando continuidade ao debate com a obra de Cândido (1956), cumpre assinalar que, em sua ampla análise sobre a estigmatizada cultura do caipira, o autor afirma que ela não foi feita para o progresso, como a do primitivo, ou seja, sua mudança é o seu fim. Para ele, ela “está baseada em tipos tão precários de ajustamento ecológico e social que as alterações destes provoca a derrocada das formas de cultura por eles condicionada” (CANDIDO, 1956, p. 108) e prossegue afirmando que a continuidade da cultura se dá por meio de “transformações de superfície”, posto que, se alcançam o cerne, o caipira deixa de ser. Para o sociólogo, se o objetivo for tomar as “manifestações realmente íntegras de sociabilidade e cultura caipiras” deve-se levar em conta o isolamento, que nas bases de formação dessa cultura, foi bastante acentuado, tanto em termos geográfico quanto cultural. O autor defende ainda que a homogeneidade e o isolamento cultural caracterizavam a vida do caipira e que este cenário favorecia a estabilização das formas culturais, ao contrário de territórios marcados por “diferenças, que dão lugar a uma situação de vasos comunicantes, onde o contacto torna possível a passagem dos elementos heterogêneos de um grupo a outro” (CANDIDO, 1956, p. 108).

Essa perspectiva, porém, não se conserva na atualidade, dadas as mudanças tanto das realidades dos lugares, com a globalização, quanto da consequente revisão dos estudos da cultura e do espaço, como enfaticamente vem-se abordando nesta pesquisa. Retomar a noção atual de lugar é bastante pertinente para revisar a visão proposta por Antonio Candido da cultura caipira, neste aspecto específico. Também para Edward Relph (2012, p. 31), lugar é uma reunião com potencial para a continuidade, mas é constantemente desafiado pelas tecnologias e formas de pensamento que desejam diminuí-lo. Assim, “a experiência do lugar precisa estar continuamente lutando para ser renovada e reforçada. Como o caráter dos desafios e das tecnologias muda, as formas de pensar lugar e habitar também precisam mudar”. Neste sentido, se destaca a faculdade da *resistência* do caipira, observada também por Cândido (1956) ao ressaltar como este sempre se mostrou hostil ao aprisionamento do enquadramento do salário e do patrão. O caipira recusou o trabalho nos moldes servis que lhe foram apresentados e a este preferiu a miséria e precariedade, permanecendo, no entanto, livre. Contudo, é a partir da abordagem geográfica de lugar que se pode considerar que as identidades são construídas a partir de espaços de representação e como estão arraigadas na experiência imediata do espaço vivido, no cotidiano compartilhado localmente e nas relações de socialização dos saberes e da memória. Relacionando-as aos territórios,

Estas identidades estão ligadas às resistências dos grupos subalternizados. Elas demarcam diferenças por um projeto diferente da sociedade em sua forma hegemônica e buscam romper, transgredir e vencer o homogêneo, o espaço concebido, forjando no espaço diferencial a possibilidade de transformação da prática social, da sociedade e da vida (CRUZ, 2007, 30).

Essa perspectiva da resistência, bastante enfatizada na pesquisa, ganha contornos especiais quando em relação ao território. Isso porque a noção de território vem destacar justamente o campo de poder que se instaura na produção sobre o espaço, fazendo com que as identidades sejam negociadas, como um jogo. Como propõe Raffestin (1993), a delimitação do espaço em si, a produção do território, já deve ser traduzida em termos de demarcação de poder. Cabe refletir, neste ponto, sobre o discurso na análise geográfica, assim como sugere Almeida (2013), e retomando alguns dados da pesquisa de campo, assinalar a fala dos integrantes de todos os grupos estudados, incluindo o grupo *Catireiros de Iturama/MG*. É ponto comum entre os atores produtores da dança da catira o fato de que só existem e continuam a tradição pela adesão subjetiva dos dançadores, ou seja, pela “paixão” em performar a dança. Falta de incentivo do poder público, ausência de ações no sentido de auxiliar que o bem cultural seja

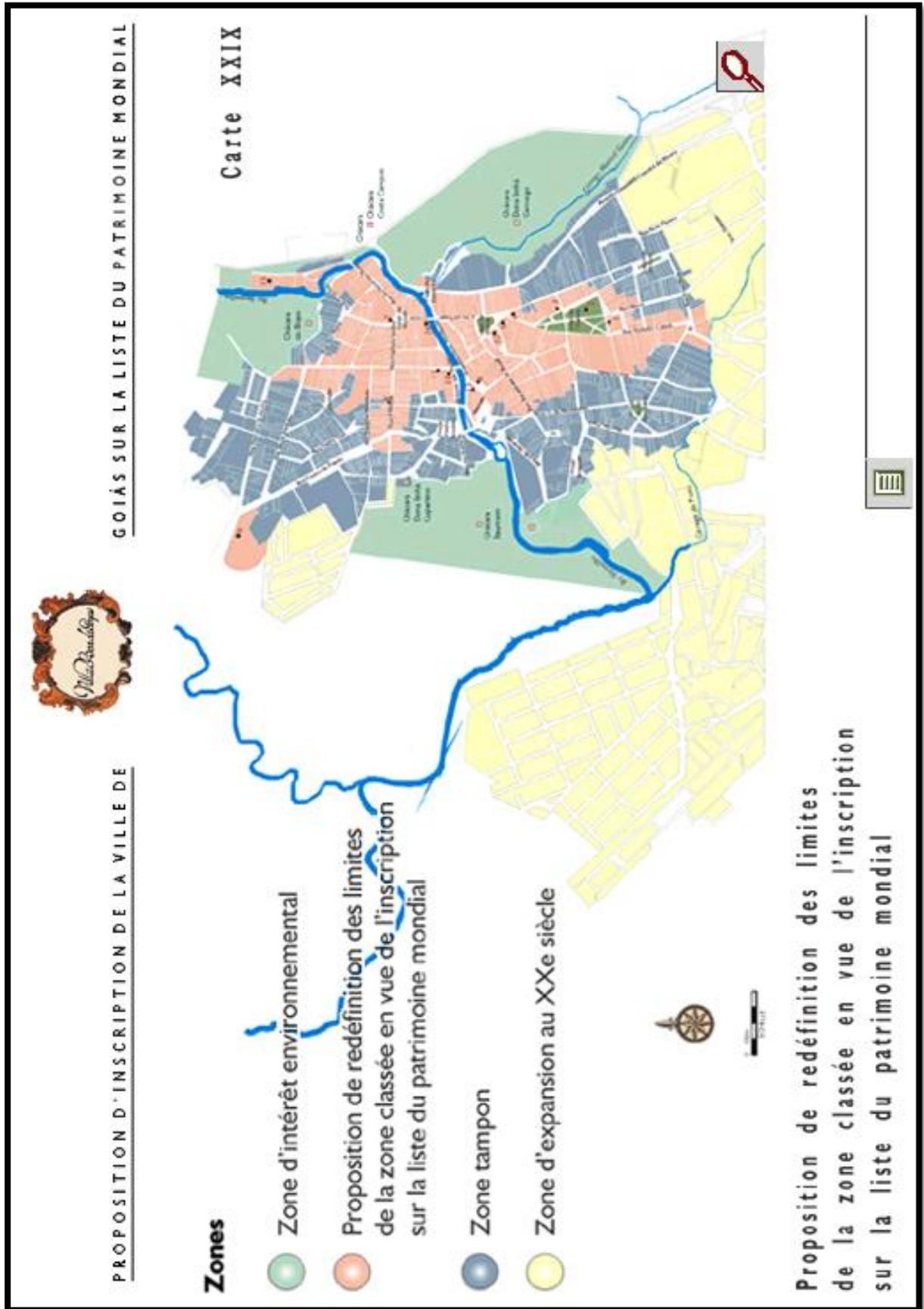
continuado oferecendo principalmente condições para a socialização, corrupção e desvios de verbas direcionadas para cultura e a ideia de que “coisas da cultura não dão dinheiro”, estão entre as razões apontadas pelos produtores da catira para explicar o desinteresse da sociedade em relação à dança que tem suas performances, paradoxalmente, tão apreciada nos meios sociais em que é produzida e vivenciada. Manter os grupos em atividade se apresenta como a maior dificuldade enfrentada por eles. Neste sentido, parece pertinente retornar a Silva (2000), e a análise das relações de poder, quando este defende que a afirmação da identidade e da diferença envolvem sempre o desejo dos grupos sociais de garantir o acesso aos bens materiais. Isso remete, sem dúvida, à discussão essencial do patrimônio cultural, considerando que é por meio de suas políticas que os grupos adquirem, ou não, acesso aos recursos e incentivos garantidos por meio do Registro dos bens culturais considerados patrimônio imaterial pelo Iphan. Neste sentido, é importante salientar que onde há diferenciação há manifestação do poder. “Dividir e classificar significa também hierarquizar. Deter o privilégio de classificar significa também deter o privilégio de atribuir diferentes valores aos grupos assim classificados” (SILVA, 2000, p. 82).

A discussão se aprofunda na abordagem que segue, relacionando o reconhecimento do patrimônio na Cidade de Goiás/GO com a catira, e colocando a relação em termos de discursos autorizados e subalternos, sendo estes últimos de onde emergem as resistências. Antes, porém, cumpre indicar como essa dualidade, essas escolhas e classificações, se dão desde a produção do território. Atualmente, existem na Cidade de Goiás quatro folias de Reis, sendo três delas caracterizadas pelas cores das respectivas bandeiras – vermelha, azul e branca – e por fazerem os giros no período noturno, madrugada adentro. A quarta se apresenta como um grupo menos coeso e estável interna e externamente à Companhia, é capitaneada por um militar reformado, sendo fruto especialmente de sua atividade, é, portanto, conhecida como ‘folia do Capitão Tãozito’. Ela faz o giro durante o dia. Há ainda várias folias que acontecem nas fazendas do município e que envolvem grande número de pessoas, que são normalmente outras que não as que participam nas folias urbanas – com exceção dos foliões que acabam sempre transitando entre vários grupos e folias, quando estas acontecem em períodos diferentes. Assim, pode-se dizer que o município de Goiás/GO apresenta grande parte de sua população envolvida, direta ou indiretamente, com a tradição das folias de Reis e da catira. Cada Companhia da cidade conta com uma média de quinze foliões, mas esse número é infinitamente maior se considerarmos a vivência dos pousos, quando aparece a função – em Goiás marcadamente feminina – de fornecer alimentação aos foliões e ao público que, no momento do oferecimento

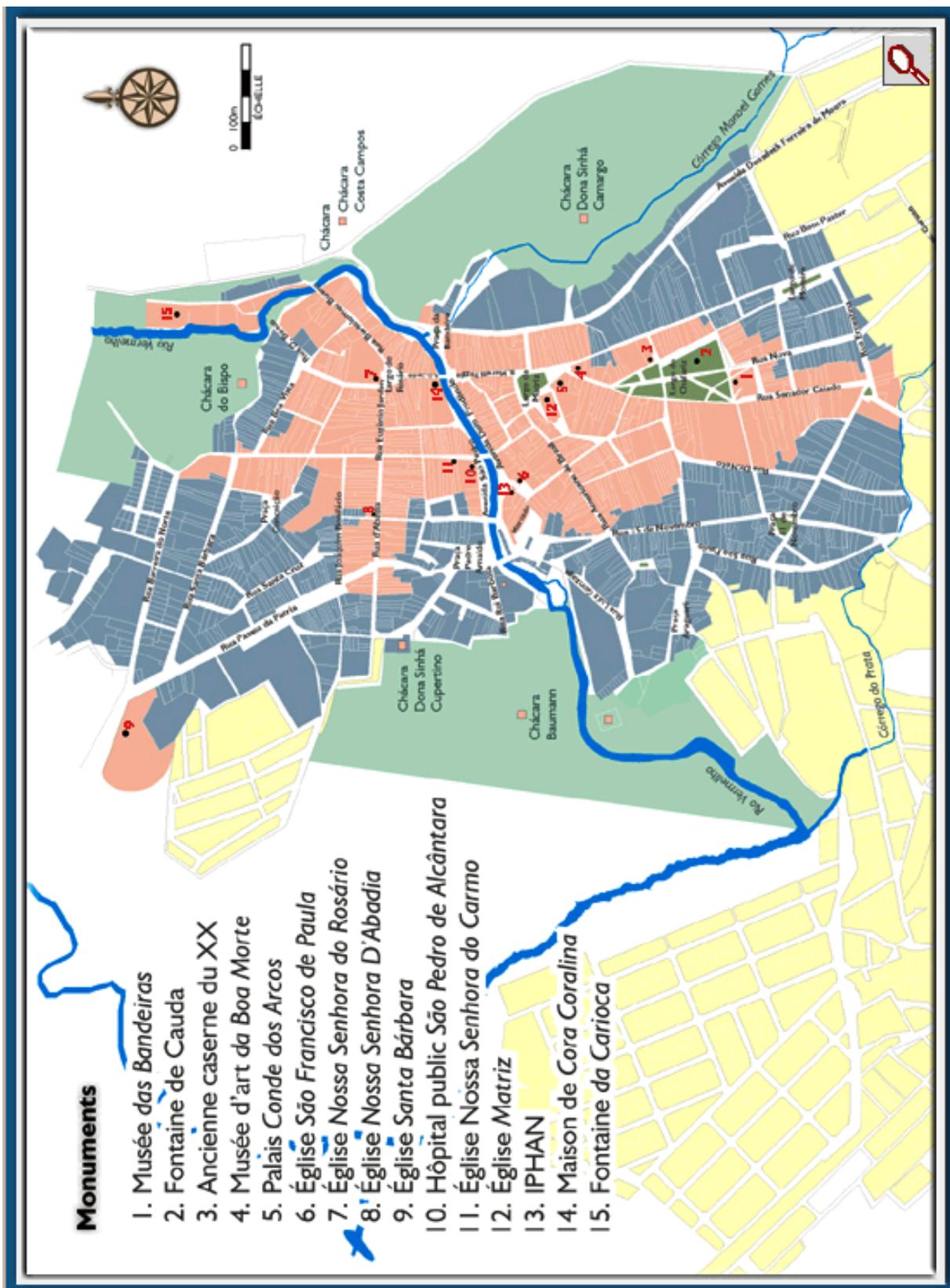
das jantas, chegam a uma estimativa de até três mil pessoas. Ainda assim, é possível perceber como essa considerável parcela da população que representa a “camada intermediária na qual se localizam as manifestações mais típicas da cultura caipira” (CANDIDO, 1956, p. 106) está fora do território inscrito como patrimônio mundial pela Unesco. Refletir, portanto, sobre a territorialidade da dança da catira na Cidade de Goiás implica em reconhecer o amplo espectro de negociações, senão de resistências, que ela estabelece com o território protegido pelas leis de tombamento do Iphan, ou inscritas na Unesco, que consistem no *discurso autorizado do patrimônio*.

Os mapas a seguir demonstram essa relação conflitante e de “entorno” que a folia e a catira adquirem na cidade. Primeiramente, é apresentado o Mapa XXIX do Dossiê de inscrição ao título de patrimônio mundial, no qual são representadas a zona inscrita e a zona de entorno. A área inscrita pela UNESCO em 2001 equivale a área que o Iphan rerratificou em 2004 – nacionalmente, a Cidade de Goiás já havia tido seu patrimônio tombado em 1951, sendo que a primeira ratificação ocorreu em 1978 (TAMASO, 2007).

Em seguida tem-se a representação do território da folia e da catira na área que corresponde à classificação da zona de entorno pela Unesco. Essa representação foi realizada por meio da sinalização dos lugares dos pousos da Companhia de Reis Bandeira Vermelha, entre o triênio 2013-2015. Os únicos pousos ocorridos em área tombada foram os de 31 de dezembro, os quais eram oferecidos por Joãozinho, na Carioca, já nos limites do território inscrito.

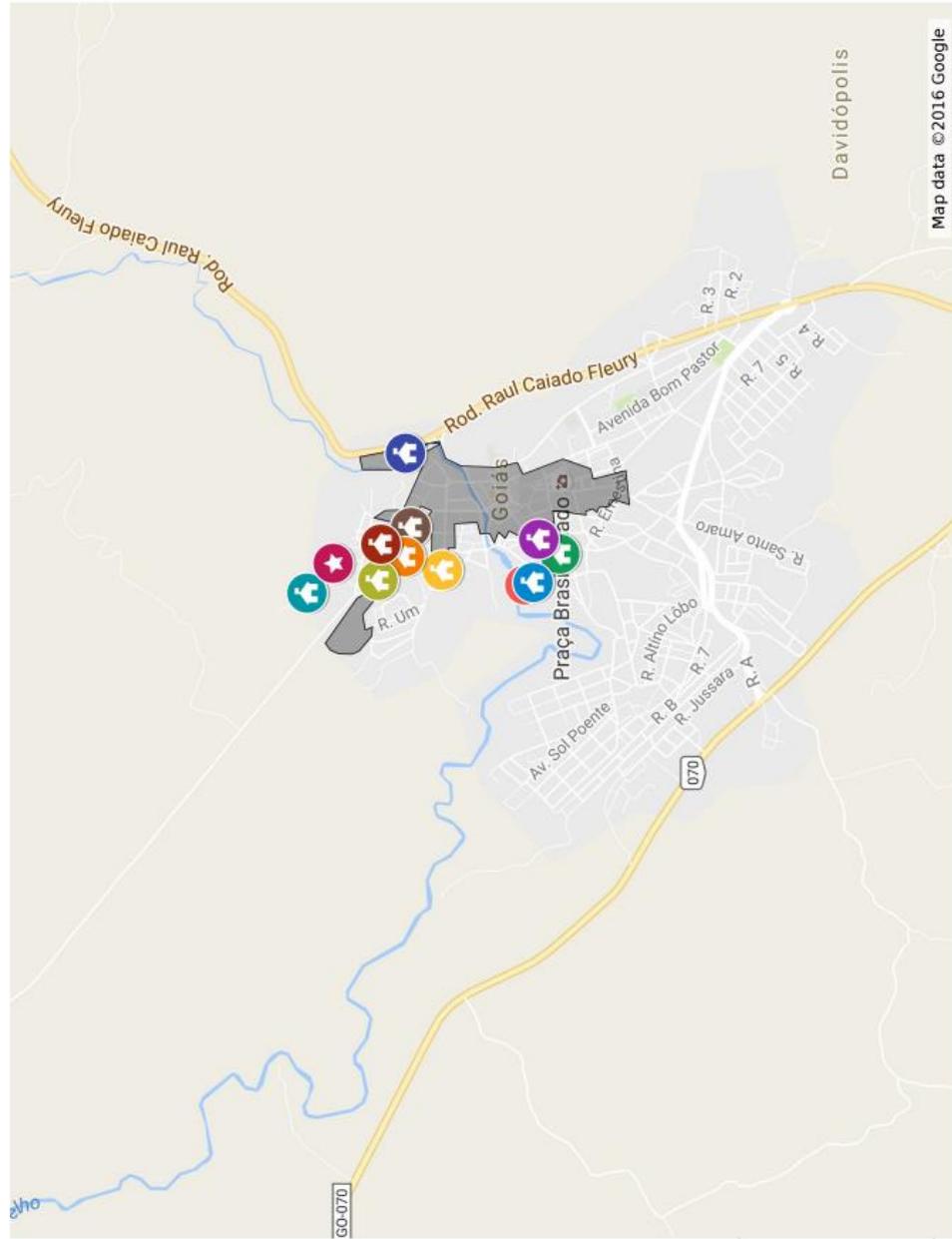


Mapa 3. CD-ROM Proposição de inscrição da cidade de Goiás na lista do Patrimônio da Humanidade – IPHAN (1999).



Mapa 4. CD-ROM Proposição de inscrição da cidade de Goiânia na lista do Patrimônio da Humanidade – IPHAN (1999).
Detalhe Mapa XXIX.

Companhia de Reis Bandeira Vermelha - Goiás/GO



Territorialidade da catira -
Bandeira Vermelha

-  26/12 - D. Flora - Saída da Bandeira
-  27/12 - Zé da Esperança
-  28/12 - Sofia
-  29/12 - Domingos e Divina
-  30/12 - Rose
-  31/12 - Joãozinho
-  01/01 - Maria Clarete
-  02/01 - Leda
-  03/01 - Tonho da Mula
-  04/01 - Rui
-  05/01 - Libério
-  06/01 - Pio Domingos - Entrega da Bandeira

Cidade Patrimônio Mundial -
Unesco

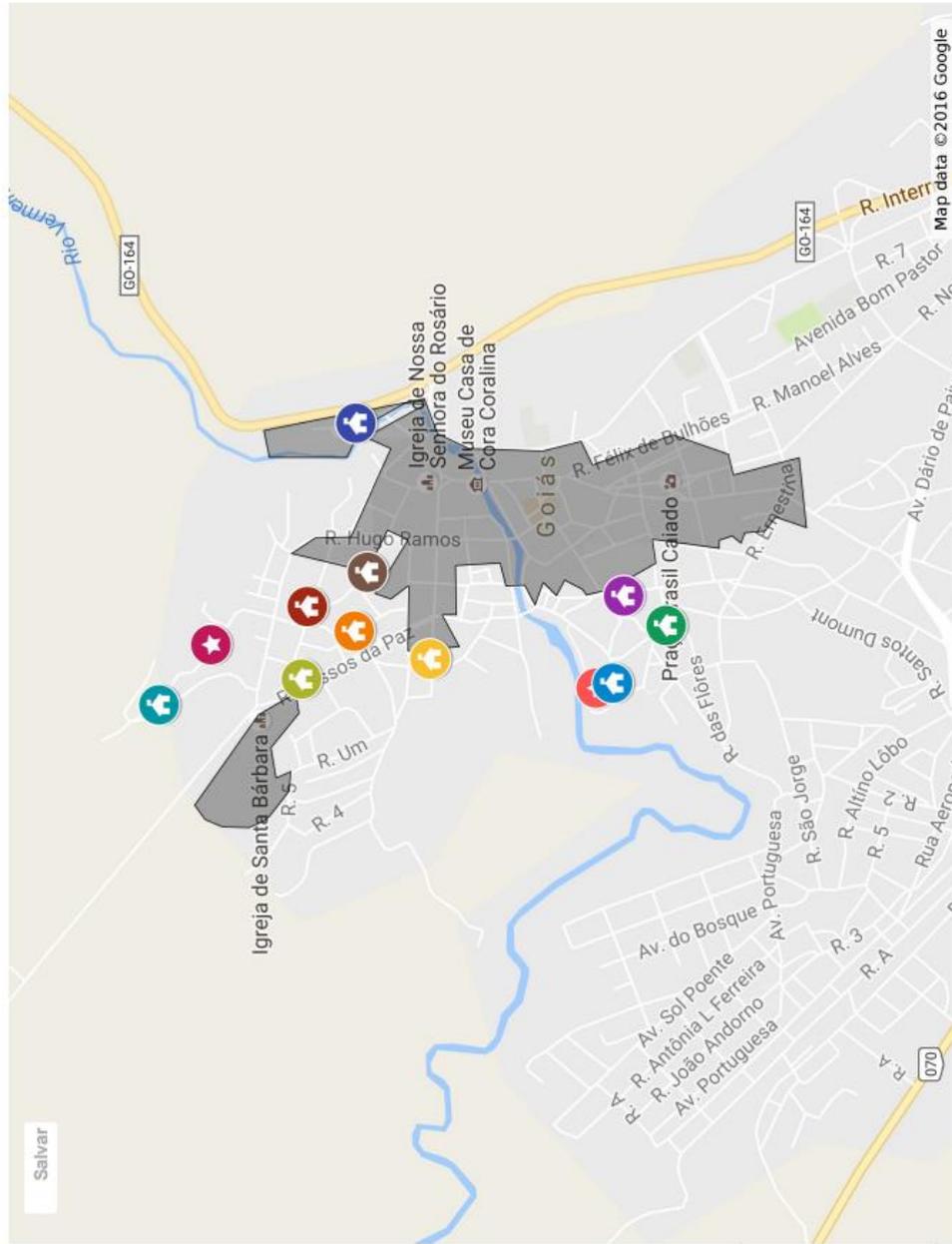
-  Zona inscrita na Unesco
-  Zona inscrita na Unesco

Localização dos pousos da

Cia. de Reis Bandeira Vermelha, no triênio 2013-2015

Mapa 5. A cidade de Goiás, a zona inscrita na Unesco e os pousos da folia de Reis da Bandeira Vermelha.

Companhia de Reis Bandeira Vermelha - Goiás/GO



Territorialidade da catira -
Bandeira Vermelha

- 26/12 - D. Flora - Saída da Bandeira
- 27/12 - Zé da Esperança
- 28/12 - Sofia
- 29/12 - Domingos e Divina
- 30/12 - Rose
- 31/12 - Joãozinho
- 01/01 - Maria Clarette
- 02/01 - Leda
- 03/01 - Tonho da Mula
- 04/01 - Rui
- 05/01 - Libério
- 06/01 - Pio Domingos - Entrega da Bandeira

Cidade Patrimônio Mundial -
Unesco

- Zona inscrita na Unesco
- Zona inscrita na Unesco

Localização dos pousos da

Cia. de Reis Bandeira Vermelha, no triênio 2013-2015

Mapa 6. Zona inscrita como Patrimônio da Humanidade e localização dos pousos da Cia. De Reis Bandeira Vermelha.

4.2. Negociando com o patrimônio mundial – o caso da cidade de Goiás/Go

A cidade de Goiás teve o seu Centro Histórico reconhecido pela Unesco como Patrimônio da Humanidade em 2001, dois anos antes da promulgação da Convenção do Patrimônio Imaterial pelo Iphan, que objetivava, e vem funcionando, como uma espécie de reequilíbrio na utilização da noção de patrimônio cultural no Brasil. Como era o usual até então, também a histórica cidade que fora capital da antiga província de *Goyaz*, teve, em seus processos de reconhecimento enquanto patrimônio cultural – que ocorreu durante toda a segunda metade do século XX (TAMASO, 2007, p. 162) – atenção especial dada pelos especialistas do patrimônio, sobretudo, ao seu patrimônio material. Isso não significa dizer que os bens culturais considerados de natureza imaterial foram totalmente excluídos desses processos, mas é notória a identificação dos contrastes entre o “discurso autorizado do patrimônio” (SMITH, 2006), isto é, o discurso oficial empregado pelos diversos agentes de preservação – seja nacional, internacional ou local – e a população subalterna, com seus contradiscursos frente às representações oficiais (TAMASO, 2007, p. ix).

Desde então, alguns estudos vêm sendo realizados com o objetivo de analisar esse patrimônio e suas diversas apropriações e disputas, pois este não parece se configurar enquanto um campo consensual. Izabela Tamaso (2007) analisou a fundo o processo de patrimonialização da cidade de Goiás, dedicando-se, em seu presente etnográfico, a ouvir os diversos lados do debate cultural na prática social, o que resultou em um estudo fundamental para qualquer pesquisador que queira refletir sobre o patrimônio da cidade de Goiás. Avançando nas análises de Tamaso, propõe-se aqui refletir sobre as lacunas e os silêncios em relação às referências culturais ainda não reconhecidas como patrimônios pelas agências oficiais.

No presente estudo isso ocorre porque a catira é uma dança produzida e associada, normalmente, às classes populares. Ela também é, em alguns casos caracterizados por maior tradicionalismo, parte indissociável das folias. Conforme visto, esse é o caso da Cidade de Goiás. No processo de patrimonialização que colaborou para a cisão entre centro histórico e periferia, por meio do estabelecimento de fronteiras e exclusões (TAMASO, 2007, p. ix), as folias estão localizadas na periferia da cidade. Segundo a autora,

Inúmeros são os casos de conflitos que foram deflagrados a partir de práticas patrimoniais agenciadas nos espaços urbanos ou em bens simbólicos da cidade. Dois grupos se apresentaram insatisfeitos com a lógica da conservação patrimonial: aqueles

que se sentiram excluídos dela (moradores da *periferia*) e aqueles que foram por ela atingidos (moradores do *centro histórico*) (TAMASO, 2011, p. 163).

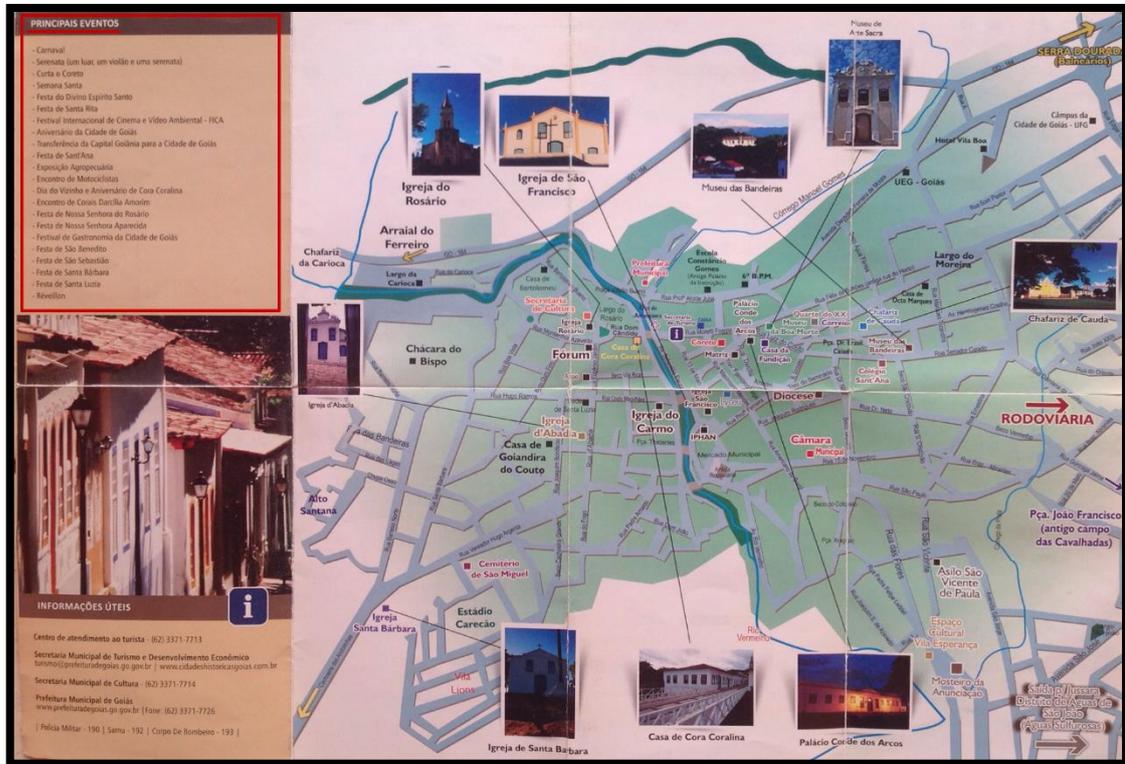


Figura 64. Folder “Cidade de Goiás: patrimônio cultural da humanidade”, Prefeitura de Goiás, Administração 2013-2016. Destaque dado à lista de eventos escolhidos como os mais importantes da cidade. Marcação em vermelho.

Os produtores das folias e catira são pessoas simples, que em muito se distanciam da elite cultural de Goiás. Por outro lado, mesmo que grande parte dos habitantes vinculados ao catolicismo faça parte das folias ou ao menos as recebam em suas residências, elas não são reconhecidas pelo *discurso autorizado do patrimônio* como um evento que apresente alguma importância no cenário cultural da cidade patrimônio mundial. O folheto informativo sobre o patrimônio de Goiás distribuído aos turistas no Centro de Atendimento ao Turista (CAT), apresenta a lista dos principais eventos da cidade, na qual não consta nenhuma folia, nem de Reis, de São Benedito ou São Sebastião. Quando, na entrevista realizada com o encarregado da folia da Bandeira Vermelha, questionou-se sobre esse fato, “Gordo” ofereceu a seguinte resposta.

Porque não foi reconhecida até hoje. Pra começar ela anda só na periferia, nas pessoa humilde. Quando atraí turista eles tá pensando que é uma serenata, igual esse ano que parou três carro, ouviu a sanfona, eles acha bonito, eles acha que é uma serenata. É uai, é esse tipo de coisa. Então aquela coisa existe, mas não é reconhecida. Igual a

coisa que a gente tava conversando sobre a umbanda⁴⁴, sobre a coisa espírita que nós tava conversando, que eu tava declarando pra você ali. Que que acontece, não é reconhecida dentro do Brasil, cê entendeu? Praticamente ela é rejeitada dentro da sociedade. E por que? Porque acontece as coisas boas. (Reinaldo Sebastião da Rocha, Gordo, 07/01/2015).

Tanto quanto a catira, também o patrimônio é performance, pois constitui-se de um conjunto de práticas comunicativas (WEST; BOWMAN, 2010, p. 278). Não obstante a ampla abrangência do conceito de performance, já abordado anteriormente, é exatamente por isso que ele oferece instrumentos metodológicos para se pensar o patrimônio em sua variedade e natureza conflitante. A performance permite que seus produtores transgridam o que foi sancionado pelo discurso oficial, construindo seu próprio sentido de patrimônio. Assim, não importa para os foliões e catireiros de Goiás que sua tradição não seja visibilizada pelo *discurso autorizado do patrimônio*. Mesmo ao discurso do Museu das Bandeiras não interessa que a catira, considerada pela literatura folclórica como um dos principais instrumentos de colonização e conversão dos indígenas ao catolicismo⁴⁵, faça parte de sua exposição acerca da ocupação do território minerador do interior do Brasil, por exemplo. Por outro lado, as Companhias de Reis parecem vivenciar um espaço que não a cidade patrimônio mundial, haja vista que o título encontra pouca *ressonância* (GONÇALVES, 2005) entre esses grupos. É sintomático que na folia da Cia. de Reis da Bandeira Vermelha o presépio montado pela prefeitura no Chafariz de Cauda não seja motivo para a parada e cantoria que é regra geral no caso de um presépio (lapinha) no interior de alguma residência e nos pousos. A cidade é vista pelos foliões a partir dos interiores das casas simples e da periferia. Também no espaço público, o cemitério se destaca com uma importância maior do que as inúmeras igrejas tombadas como patrimônios culturais pelos órgãos competentes. Para Canclini (1994, p. 97) “os produtos gerados pelas classes populares costumam ser mais representativos da história local e mais adequados às necessidades presentes dos grupos que as fabrica”.

⁴⁴ Não cabe nessa pesquisa o aprofundamento nessa questão, mas assim como acontece também em outras localidades, as folias manifestam-se em Goiás a partir de uma profunda e íntima relação com as religiões afrodescendentes, sobretudo com a umbanda.

⁴⁵ Essa teoria foi defendida por Couto de Magalhães e outros folcloristas, também conhecida como “processo de divinização” (GARCIA, 2011, p. 169), e foi apresentada no primeiro capítulo dessa dissertação.



Figura 65. Foliões se ajoelham e silenciam em homenagem aos mortos na entrada do Cemitério São Miguel. Cidade de Goiás/GO, 02/01/2015. Foto: Juliana R. Marra



Figura 66. Em um dos poucos momentos em que foi possível registrar a Companhia de Reis da Bandeira Vermelha diante do patrimônio tombado, tem-se em frente à Igreja d'Abadia e ao fundo a Igreja do Rosário. Rua Senador Eugênio Jardim (Rua d'Abadia), Cidade de Goiás/GO. 30/12/2014. Foto: Juliana R. Marra

Assim, o patrimônio ocupa lugar central na antítese estabelecida entre o discurso *universal* e o *particular*, ou local. Como apresenta Canclini, os grupos produtores dos bens culturais de caráter popular tendem a se identificar mais com o contexto local ou regional de suas vidas cotidianas. O discurso que acessa a categoria do universal, seja através da instauração da equivalência entre o patrimônio e a identidade nacional, ou por meio da universalização da Unesco ao outorgar o título de patrimônio da humanidade à cidade de Goiás, é, no caso dos foliões e catireiros da cidade, sentido como algo muito distante, talvez com um significado quase inexistente.

Neste ponto é importante refletir sobre a relação ambígua que os conceitos de identidade e patrimônio mantêm entre si. Paulo Peixoto (2004) analisa como esses termos se convertem em recursos retóricos dos processos “através dos quais certos bens, práticas ou objectos adquirem um estatuto formal de protecção e de exibição” (PEIXOTO, 2004, p. 183). Nesses processos, o patrimônio e a identidade aparecem como dois termos de uma mesma equação, um se sustentando no outro. Para o autor, ao se aceitar essa equação de maneira acrítica contribui-se para a proliferação das estratégias de patrimonialização que se prestam a inúmeras ações políticas, econômicas e sociais, não se caracterizando como neutras e consensuais, mas como um espaço de disputa simbólica e demarcação hegemônica. Sustenta-se a tese que a identidade é um recurso metonímico de processos de patrimonialização, pois para o autor “nem todo o patrimônio cria identidade, nem toda identidade dá origem a um patrimônio” (PEIXOTO, 2004, p. 183). Assim, nem tudo o que gera identidade pode ser encarado como patrimônio, pois grande parte do que distingue as identidades está no âmbito do não especificado e não reconhecido (PEIXOTO, 2004, p. 184). Por outro lado,

Elementos da vida quotidiana, propositadamente concebidos para funcionarem como identificadores, não estão, muitas vezes, protegidos pela logística de conservação que define o espírito da indústria do património. Esses elementos são, no seu espírito, transitórios e só o risco do seu desaparecimento enquanto signos de uma identidade vivida e partilhada realça o seu estatuto patrimonial (PEIXOTO, 2004, p. 185).

O caráter ficcional das identidades permite que a parte seja tomada pelo todo. Mas ressalta também que esse jogo representacional e cênico dos processos de patrimonialização não se concretiza sem exclusões e dominações. Também para Laurajane Smith (2006), a literatura sobre o patrimônio o mantém como uma representação simbólica da identidade. O patrimônio material e tangível provê uma representação física daquelas coisas “do passado” que falam ao senso de lugar, de ser, de pertencimento e de comunidade. Para a autora, a

emergência do discurso do patrimônio no contexto do nacionalismo do século XIX significa que a primeira forma de identidade frequentemente associada ao patrimônio é a nação. Contudo, soma-se a isso que os discursos nacionalizantes são reforçados pelas disciplinas especializadas no patrimônio – arqueologia e história – e na ênfase que é dada aos valores universais do patrimônio, sobretudo após a Convenção do Patrimônio Mundial. Smith analisa como essa ênfase faz com que outras formas de identidade sejam frequentemente obscurecidas e desvalorizadas. O discurso do patrimônio, na condição de senso de comunidade nacional, ignora a diversidade das culturas “sub-nacionais” e as experiências sociais. Assim, com a narrativa da nação, o discurso do patrimônio também explicita e promove a experiência e valores das classes sociais elitizadas (SMITH, 2006, p. 30).

O *discurso autorizado do patrimônio* é delimitado então pelos especialistas, pessoas que estão “autorizadas a falar” sobre o passado. Sua atenção é focada nos valores estéticos e objetos materiais, lugares que devem ser protegidos, cuidados, conservados e ensinado às futuras gerações, com o objetivo de manter uma identidade comum baseada no passado. Isso pressupõe – e também constitui ponto de análise da autora – que o público que visita os espaços de memória e patrimônios oficiais os vivenciem de maneira passiva. Ora, encarar o público enquanto passivo, pressupõe um consumo acrítico da mensagem construída pelos especialistas do patrimônio (SMITH, 2006, p. 31). Para a autora, o próprio termo “visitante” deixa implícita essa ideia. Ela faz ainda uma análise elaborada dos fatores que derivam a noção de passividade dos “visitantes do patrimônio”. Porém, o que importa aqui é que o que está ausente no *discurso autorizado do patrimônio* é o senso de ação ou de perspectiva crítica da parte não especializada dos usuários do patrimônio. O discurso do patrimônio estabelece e sanciona uma relação hierárquica entre especialistas, patrimônio e “visitante”, na qual os especialistas “traduzem” o lugar e os seus significados aos visitantes (SMITH, 2006, p. 34). A consequência disso é o obscurecimento do trabalho da memória e performatividade que são característicos dos espaços patrimoniais.

Conforme apresentou-se, as performances reproduzem o patrimônio em sua variedade, às vezes complementando o patrimônio oficial, noutras opondo-se a ele. São elas que constroem o sentido do patrimônio e, para Laurajane Smith (2006), não devemos considerar que a leitura que o público/visitantes/usuários fazem do patrimônio é sempre acrítica ou passiva. Para ela, o patrimônio só tem sentido quando se parte das práticas das pessoas, não podendo ser “ensinado” de outra maneira. Ainda que mais recentemente o discurso do patrimônio (oficial) venha se

aproximando do senso de experiência e do que ele significa, incorporando também as identidades locais, as falas destoantes (subalternas) continuam sendo parte de sua natureza. O patrimônio é espaço de luta simbólica e material entre classes, grupos e etnias, e não parece se constituir de outra forma (CANCLINI, 2001; SMITH, 2006; TAMASO, 2005, 2007).

Nestor Canclini (2001) ressalta como o patrimônio serve como recurso para produzir as diferenças entre os grupos sociais e a hegemonia dos grupos que detém acesso privilegiado à produção, circulação e transmissão dos bens culturais. Assim, esses setores dominantes definem não só os bens superiores e que devem ser preservados, “mas também dispõem dos meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens maior qualidade e refinamento” (CANCLINI, 2001, p. 97). Ele aponta que os produtos gerados pelas classes populares também podem alcançar alto grau de valor estético e criatividade, mas eles têm menores possibilidades de converter esses produtos em “patrimônio generalizado e amplamente reconhecido” (CANCLINI, 2001, p. 98), ou seja, em patrimônio oficial.

No entanto, pensando junto à antropóloga brasileira Eunice Ribeiro Durham, o autor aponta que a memória popular é uma “memória curta”, pois depende das pessoas e não apresenta os recursos para alcançar a profundidade histórica obtida pelo patrimônio reunido pelos intelectuais e especialistas (CANCLINI, 2001, p. 98). Mas isso pensando em termos de transmissão oral ou escrita, pois se deve considerar, novamente, o lugar ocupado pela performance no que diz respeito à transmissão das tradições das classes populares. “Atletas da memória”, a noção apontada pelo historiador Paul Ricoeur, pode definir bem os *performers* da tradição.

Cabe evocar aqui todas aquelas artes [...] sob o título genérico de artes em dois tempos – dança, teatro e música –, em que a execução é distinta da escritura da obra confiada a um libreto, a uma partitura, a uma inscrição de algum tipo. Essas artes exigem, de seus praticantes, um penoso treinamento da memória, com base numa repetição obstinada e paciente, até obter uma execução ao mesmo tempo fiel e inovadora, em que o esforço prévio se faz esquecer sob a aparência de uma improvisação feliz. [...] São verdadeiros atletas da memória” (RICOEUR, 2007, p. 75).

4.3. Catira: tradição e inovação

Por fim, o foco da discussão acerca do patrimônio cultural se desloca das questões discursivas e institucionais do patrimônio para uma abordagem concernente às mudanças e permanências das tradições culturais. Da mesma forma, há também um deslocamento do foco da análise, concentrando-se mais nas características do grupo Orgulho Caipira. Embora as questões de gênero sejam muito importantes ao lançar mão de um grupo feminino, nesta pesquisa elas acabaram por se configurar mais como demonstrativo das transformações pelas quais passam as tradições, principalmente em sua relação com a indústria do entretenimento. Isto, no entanto, não deixa de indicar a necessidade de se abordar a catira também a partir desse aparato teórico, espera-se que outros venham realizar essa missão, contribuindo ainda mais para o entendimento dessa tradição performática que é a dança da catira.

José Jorge de Carvalho (2004) aborda a espetacularização das artes populares que encontra respaldo na política do Estado brasileiro para o patrimônio imaterial. O autor teoriza acerca dos espetáculos e do entretenimento, considerando que este último é um dos pilares de nossa forma urbana capitalista de viver. Para compreender essa complexidade, é necessário conhecer as motivações de quem consome os espetáculos, porém, é preciso ir além e compreender também os que aceitam transformar seus rituais sagrados em shows, mercadorias. O mais frequente é os rituais tradicionais sofrerem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculo comercial. Assim,

Em muitos casos, o grupo de artistas populares é pago para apresentar um espetáculo para turistas em um tempo menor do que o mínimo necessário para que os próprios artistas saiam da *performance* satisfeitos de terem cumprido com a missão expressiva a que se dispuseram internamente, ou seja, o grupo de *performers* recebe uma aparente mais-valia (melhor remuneração por menos tempo de trabalho) que, porém, opera uma inversão na ideologia da produção capitalista motivadora das ações do mediador e do produtor. Em tais casos, em que a *performance* é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, a seus expectadores. Em vez da lógica produtivista de quanto mais tempo mais dinheiro, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para serem silenciados (CARVALHO, 2004, p. 8).

Embora na maioria das vezes os grupos de catira não recebam sequer pagamento para se apresentarem, podemos dizer que é essa lógica de um capitalismo invertido, que aponta José Jorge de Carvalho (2004), que rege as relações dos grupos em meio à indústria do entretenimento. Em Itaguari isso é bastante perceptível quando o *Orgulho Caipira* se apresenta nos palcos das folias de Reis, mas também em outras ocasiões alheias às folias. Dificilmente há possibilidade de que dançam mais de uma moda, pois os horários são sempre apertados para que haja tempo para as várias outras atrações que se apresentam no mesmo palco, no mesmo dia. Para o autor, essa situação da redução ou condensação do tempo da performance visando o entretenimento representa sua própria morte, pela ausência do tempo de vida. O que o consumidor vê como canto, dança e poesia tradicional é, de fato, um simulacro natimorto.

Charles Lindholm (2008) é outro autor que lança mão da ideia de “performance morta”, para abordar as transformações e permanências das tradições performáticas populares. Em seu texto “Authentic Dance and National Identity” Lindholm analisa alguns processos pelos quais determinadas danças populares acabam sendo escolhidas como representação simbólica da nação, devido a circunstâncias históricas, culturais e políticas específicas e aceitas como expressão autêntica da identidade coletiva. Os casos estudados por ele abrangem a América Latina e Central, mas não o Brasil. É fato que a dança nacional correntemente e internacionalmente aceita enquanto símbolo da identidade brasileira é o samba, no entanto, é muito sintomático o esforço dos folcloristas e, atualmente, da indústria do entretenimento local em afirmar que a catira é a única dança genuinamente brasileira, surgida exclusivamente em território brasileiro e que, portanto, deveria representar a “autêntica identidade nacional” (REZENDE, 2014, p. 15).

Lindholm, ao analisar o caso da rumba, em Cuba, chama a atenção para o fato de que o esforço do Estado em manter a autenticidade histórica da dança que representa a identidade nacional do país traga o risco de que os dançarinos profissionais – representantes do governo e da elite que devem “guardar e proteger as representações estabelecidas das tradições folclóricas de Cuba” – apresentem suas elevadas habilidades, mas de forma desalmada e repetitiva. Isso seria uma “performance morta”, pois o desejo nacional de favorecer uma forma de autenticidade (origem genealógica) é o risco da eliminação de outra (expressividade pessoal – que se considerou nessa pesquisa sob a noção de *originalidade*). Para o autor esse risco é compensado pelas performances dos dançarinos amadores, que são livres para criar e inovar a dança de acordo com seu modo pessoal, mas a questão que fica é se essas transformações representam

também a “rumba genuína” – lembrando a discussão de “tradições inventadas” e “tradições genuínas” proposta por Hobsbawn (1984). Essa dúvida, no entanto, não é exclusividade da rumba, Lindholm afirma que toda profissionalização e políticas públicas para as artes folclóricas nas quais o esforço cívico procura expressar a identidade nacional através das formas tradicionais inevitavelmente entram em confronto com a criatividade individual (LINDHOLM, 2008, p. 94).

Retomamos então à abordagem de Paulo Peixoto, que enfoca a análise da relação ambígua entre identidade e patrimônio. Segundo ele, mais do que um processo fortemente identitário, a formação de uma consciência patrimonial tem como principal função social “garantir a assimilação colectiva da mudança, funcionando como um estado de luto entre uma velha vida e uma nova vida” (PEIXOTO, 2004, p. 185). Assim, contrapondo-se à noção de Identidade Nacional analisada por Lindholm, considera-se que algo se perde irremediavelmente, que as identidades são sempre mutáveis e que o que importa ressaltar é a maneira como a construção dos patrimônios destaca o que chamamos de processos de identificação para dar conta do carácter parcial, partilhado e conflitual das identidades. Segundo Peixoto, “a identidade é uma acção performativa e espectacularizada; uma representação necessária à transformação social. Diria que a identidade fornece metonicamente recursos aos processos de patrimonialização para que a mudança seja colectivamente aceite, apropriada e superada” (PEIXOTO, 2004, p. 185). Dessa forma, sob a ótica do patrimônio cultural a mudança pode ser encarada como um estado de luto entre morte e renascimento, diferentemente da abordagem clássica do folclore e sua noção de autenticidade, onde a transformação traz sempre a iminência do fim.

Patrícia Osório (2012) reflete sobre as transformações vividas intensamente nos últimos anos pelos grupos de siriri e cururu no Mato Grosso – danças tradicionais que ocupam territórios correspondentes ao da catira. Para a autora, essas mudanças podem ser pensadas como constitutivas das sociabilidades festivas típicas dos folguedos populares. Ela traz, para tanto, a perspectiva dessa noção apresentada atualmente pela antropóloga Maria Laura Cavalcanti (2001). Assim, “no universo popular, o folgado tem como correspondente a ideia de brincadeira, ou seja, os termos assinalam as dimensões festivas e lúdicas desses processos culturais” (OSÓRIO, 2012, p. 245). Não obstante a aproximação cultural e territorial entre as tradições das danças do siriri e da catira, Osório destaca as dinâmicas de transformações experienciadas e compartilhadas por vários grupos de cultura popular. Segundo ela, a

diferenciação – feita pelos próprios produtores do bem cultural objeto de seu estudo – entre “siriri fundo de quintal” e “siriri de palco”, diz respeito a mudanças de cenários de exibição e de contextos. São formas diferenciadas de experimentar a dança e de se vincular a outras práticas sociais, como a folia de Reis, no caso da catira. Lançando mão da literatura antropológica contemporânea, que tem abordado essas dinâmicas de transformações, refletido sobre a profissionalização e a espetacularização da cultura popular e processos de patrimonialização, a autora busca sublinhar a forma como analisa os processos de ressignificação do siriri. Conclui que o “siriri de palco” não pode ser pensado em oposição aos modelos mais “tradicionais” da dança, pois entre ele e o “siriri de fundo de quintal” há convergência, cruzamento e comunicação (OSÓRIO, 2012, p. 249) e são esses cenários e contextos que a autora explora e demonstra. Há, porém, a tentativa dos dançarinos e tocadores do “siriri de palco” de serem reconhecidos enquanto profissionais. Contudo, o que cumpre ressaltar é que ser profissional, para esses grupos, não é a mesma coisa da profissionalização que Lindholm (2008) trata, a que visa manter a autenticidade de origem com vistas à manutenção da Identidade Nacional. Isso porque,

Ser profissional significa que são técnicos, sabem fazer “bonito”, formulam coreografias elaboradas e difíceis de serem executadas, [mas] são acima de tudo criativos e artistas. A intenção dos brincantes é a de se identificarem com os códigos de uma sociedade urbanizada. O apelo é pela inserção em novos espaços e pelo reconhecimento de um modo de fazer e ser entendido como artístico, técnico, profissional, aprimorado, moderno (OSÓRIO, 2012, p. 251).

Para finalizar, pode-se endossar as conclusões a que a autora chega em sua etnografia, sob a perspectiva de análise do patrimônio cultural. Partindo da noção de performance enquanto experiência, pode-se dizer que a tradição é, antes de tudo, experimentação. Assim, não há tradição sem mudança, de maneira que esta é condição essencial para a continuidade das brincadeiras – folguedos – cada vez mais levadas a sério (OSÓRIO, 2012, p. 252). Essas transformações não esvaziam os folguedos populares de sentidos e significados da experiência vivida, pelo contrário, com a mudança dos cenários e contextos, as transformações das tradições constituem-se também em uma importante condição para a preservação do patrimônio performático tradicional na atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a trajetória estabelecida desde o projeto de pesquisa ter sido percorrida como caminho investigativo, chega-se ao ponto onde a análise deve ser encerrada e os resultados apresentados. Há de se considerar, contudo, que esse fato, com caráter de desfecho, diz respeito ao trabalho analítico em si, haja vista que a prática e a vivência da catira não cessam de se produzir em cada grupo, em cada ato performático da dança. Foi, aliás, exatamente esta perspectiva que foi adotada em todo o desenvolvimento da pesquisa, o que permitiu que o bem cultural investigado fosse considerado em seus processos, experiências e negociações. Neste sentido, pela sua proposta interdisciplinar, as performances culturais se configuraram como a metodologia mais eficaz à pesquisa. Foi a partir do seu diálogo com noções e conceitos que perpassam por diversos campos do saber – e que trouxeram para a análise a contribuição de variadas disciplinas, como a antropologia, a dança, a sociologia, a geografia – que se buscou alcançar o objetivo de contribuir para uma maior visibilidade, compreensão e autoestima dos grupos produtores da catira na contemporaneidade.

Já no primeiro capítulo dessa dissertação, estabeleci diálogo com os estudos do folclore que versam sobre a catira – sobretudo aqueles realizados após o período que alavancou o interesse pela cultura popular no Brasil, isto é, durante o Movimento Folclórico. Neste momento, a dança da catira – ou cateretê, termo que foi mais empregado nesses estudos, por ser assim conhecida no estado de São Paulo – foi considerada pelos estudiosos do folclore sobretudo pelo viés da descrição narrativa. Porém, como esses intelectuais não se lançaram no aprofundamento teórico de seus registros, também não ousaram lançar novas proposições além das que já estavam postas por folcloristas mais antigos, como Couto de Magalhães e Mario de Andrade. Assim, se cabe questionar os resultados postulados por esses estudos, é importante também ressaltar suas valiosas contribuições no que diz respeito ao conhecimento inscrito que se tem disponível sobre a dança da catira.

Dentre esses registros, destaca-se o texto “A Dança do Cateretê”, de Francisco Pereira da Silva, publicado em 1969 na Revista Brasileira de Folclore, como sendo o mais completo registro acessado da dança – ao menos até a apresentação da dissertação de Wagner Rédua, de 2010. Neste breve texto, o autor deixa claro que seu objetivo “se limita ao simples registro do mecanismo do Cateretê, principalmente no município paulista de Caçapava” (SILVA, 1969, p. 283). É realizada uma bela descrição que, ao gosto dos folcloristas, apresenta letras e

transcrições musicais das modas de violas dançadas pelos catireiros de Caçapava. Em relação à dança, especificamente, o autor também desenvolve ricas representações da coreografia dos dançadores. Entretanto, paralelamente às suas descrições, o que se configura como relevante são algumas observações que vêm ao encontro da análise aqui empreendida e que em muito auxiliam a compreender os elementos da catira, apesar da distância temporal e espacial das abordagens. Dentre as percepções do autor destacam-se a observância do “caráter amistoso” da catira, posto que ela aconteceria “num clima cordial de alegria comunicativa” (SILVA, 1969, p. 284). Já se falou nessa pesquisa do perfil respeitoso, comprometido, mas também de diversão e ludicidade da dança. Para Silva (1969) essa é a principal razão para que o folguedo tanto tenha se difundido e arraigado no meio caboclo. Outro aspecto que cumpre ressaltar é o fato de, desde já, atentar o autor para o saudosismo com que os atores envolvidos com a dança desfiavam os acontecidos dos tempos passados, denunciando a passada existência de uma idade de ouro do Cateretê. Neste ponto o autor vem ao encontro da perspectiva de Edward Shils (1974), que reitera a “qualidade passada” das tradições. Seu registro, porém, assume nas palavras finais uma postura curiosa e intrigante e que cabe apresentar aqui na medida em que dá o tom da proposta adotada pelos folcloristas.

Concluindo, insisto na afirmação de que estas notas não incluem a veleidade de representar propriamente um estudo interpretativo do Cateretê. Para Luís da Câmara Cascudo (Geografia dos Mitos Brasileiros) “Folclore é no Brasil atual a urgência de salvar material. (...) Depois, estudar-se-á”. Estimulado por estas palavras do conhecido mestre potiguar, reúno aqui estes apontamentos de observador-participante aos quais desejo apenas a boa fortuna de servirem a algum exegeta de nossos fatos folclóricos (SILVA, 1969, p. 293).

Desta feita, se a presente pesquisa apresenta ainda vários pontos que necessitam de estudos mais aprofundados, se não conseguiu oferecer respostas a muitas questões que foram deixadas em aberto e ainda ousou lançar várias outras, é importante ressaltar também que a ela se atribui “a veleidade de realizar um estudo interpretativo”, diferentemente da proposta dos folcloristas que atuaram no Brasil no século passado. Contudo, se nessa pesquisa usei incorporar a exegeta que desejou o autor, estou ciente, por outro lado, que essa interpretação – seja dos fatos folclóricos passados ou presentes – estão longe de se dar por encerrados, e mais provavelmente nunca o serão. Neste sentido, desejo também que este estudo possa ser útil para qualquer pessoa que se interesse pela catira e que, inevitavelmente, esbarra na escassez de informações e reflexões sobre o tema.

Assim, creio que o mérito da pesquisa, mais do que delimitar o alcance da compreensão acerca da dança da catira, seja jogar luz sobre os grupos analisados, ressaltando seu caráter de performances culturais, isto é, de “unidades observáveis” da dança da catira. Nesse viés, é fundamental considerar os processos pelos quais esses grupos criam, desenvolvem e continuam a tradição, de maneira que não foi possível me furtar de considerar as transformações que esses grupos vêm vivenciando em sua prática, sobretudo com os avanços do capitalismo e com o advento da globalização, que mudaram, primeiramente e principalmente, o cenário tradicional de produção da dança, isto é, o território rural do centro-sul do Brasil.

Diferentemente da perspectiva do folclore, as performances culturais permitiram considerar essas transformações como essência mesmo do bem cultural e, ao entender a catira como uma prática incorporada, a tradição passa a ser considerada a partir de suas releituras, adaptações e, principalmente, negociações. O conhecimento incorporado adquire, portanto, caráter de resistência e – se as mudanças nas configurações territoriais desde meados do século passado se apresentaram como ameaça às tradições caipiras –, pode-se dizer também que a memória transmitida por meio dos atos performáticos ofereceu a resiliência necessária para a continuidade da dança da catira, em novos tempos e novos territórios.

Finalmente, arrisco dizer que, se a resistência caracterizou a permanência da catira enquanto “fato folclórico” brasileiro, da mesma forma ela vem se configurando como ponto fundamental para o entendimento desse bem cultural enquanto patrimônio cultural. Ao considerar as falas – orais e corporais – dos atores e produtores da catira, ficou claro o quanto seus territórios e campo de atuação é marcado por relações de poder e pelas negociações que esses agentes precisam estabelecer com cultura dominante, aquela legitimada pelos discursos autorizados do patrimônio. Neste aspecto, apesar da verbalização presente em todos os grupos de que urge a adoção de medidas e investimentos eficientes dos poderes públicos para a manutenção e continuidade da tradição, ainda não parece haver nenhum movimento no sentido de salvaguardar a dança da catira enquanto patrimônio cultural brasileiro. Não obstante este fato, a dança segue existindo e resistindo, se reinventando em cada performance, em cada grupo e em cada território, onde, aliás, também se ressignifica a cultura caipira.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maria Geralda de. *Diversidade paisagística e identidades territoriais e culturais – Brasil Sertanejo*. In: Geografia e Cultura: a vida dos lugares e os lugares da vida / Maria Geralda de Almeida, Eguimar Felício Chaveiro, Helaine Costa Braga (orgs.). Goiânia: Vieira, 2008.

_____. *A propósito do trato do invisível, do intangível e do discurso na Geografia Cultural*. Fortaleza: Anpege. v. 9, n. 11, p. 41-50, jan/jun. 2013.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

ARANTES, Antonio A. *Patrimônio imaterial e referências culturais*. In: Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 1, n.147. (pp. 129-139), 2001.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II: danças, recreação e música (1967)*. 3ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004. – (Coleção Raízes)

ASKENAZI, Linda Honono. *El analisis cultural del espacio: contribucion a una geografia crítica*. In: CELIS, Alejandro Mercado (coord.). Reflexiones sobre el espacio em las ciências sociales: enfoques, problemas y líneas de investigación. Cuajimalpa, México, 2010. p. 283-306.

BOSI, Alfredo. *Homenagem a mestre Xidieh*. In: Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 270-282.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O Divino, o Santo e a Senhora*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

_____. *O que é o folclore*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), 1982.

_____. *Os caipiras de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A cultura na rua*. Campinas: Papyrus, 1989.

_____. *Contando o que se canta*. Estudos Avançados 28 (80), 2014, pp. 267-274.

CANCLINI, Nestor Garcia. *O patrimônio cultural e a construção imaginária no nacional*. In: HOLANDA, Heloísa Buarque (org.) Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 23. Brasília: IPHAN, 2001. p. 94-115.

CANDIDO, Antonio. *Possíveis raízes indígenas de uma dança popular*. Revista de Antropologia, vol. 4º, n. 1. Junho de 1956. pp. 1-24.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001. 9ª edição.

CARLSON, Marvin A. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG. 2009.

CARNEIRO, Edison. *Danças Folclóricas do Brasil*. In: *Jornal do Commercio*, Rio, 6 nov. 1966, 2. Cad. :4.

CARVALHO, José Jorge. *Metamorfoses das Tradições Performáticas Brasileiras: do patrimônio cultural à indústria do entretenimento*. In: *Série Antropologia*, n. 354. Brasília: Departamento de Antropologia/UnB. 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro (1954)*. Rio de Janeiro: Ediouro. 10ª edição. s/d.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. *Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica*. In: *Revista TB*, Rio de Janeiro, 147: 69/78, out-dez, 2001.

_____. *Os sentidos no espetáculo*. *Revista de Antropologia*. v. 45, n. 1, pp. 37-80. USP: São Paulo, 2002.

_____. *Ritual, drama e performance na cultura popular: uma conversa entre antropologia e o teatro*. *Série Passagens*, n. 12. Janeiro de 2011, Fórum de Ciência e Cultura. UFRJ. 18p.

CHAVEIRO, Eguimar. *Corporeidade e lugar: elos da produção da existência*. In: MARANDOLA, Eduardo Jr. et. al. (orgs.) *Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia*. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 249-279.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. *Carta do Folclore Brasileiro*. Salvador: CNF, 1995.

CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Oeiras: Celta Editora, 1999.

CRUZ, Valter do Carmo. *Itinerários teóricos sobre a relação entre território e identidade*. In: BEZERRA, A. C. A. et. al. (Orgs.) *Itinerários geográficos*. Niterói: EdUFF, 2007, p. 13-35.

DAMASCENO, Letícia. *Dança e subjetividade: constituição e manifestação da memória do corpo*. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Humanas e Sociais. Rio de Janeiro: 2014. 229p.

DARDEL, Eric. *Existência e realidade geográfica*. In: *O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 20-31.

DAWSEY, Jonh Cowart. *Schechner, teatro e antropologia*. In: *Cadernos de Campo*, n.20. São Paulo: USP, 2011, p. 207-211.

DIAS, Saulo Sandro Alves. *O processo de escolarização da viola caipira: novos violeiros (in)ventano moda e identidades*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo, 2010. 244p.

FONSECA, Maria Cecília L. *Patrimônio e performance: uma relação interessante*. In: Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização. Teixeira, João Gabriel L.C. et. al. (org.). Brasília: ICS-UnB, 2004. p. 19-30.

_____. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GARCIA, Rafael Marin da Silva. *Moda-de-violão: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. São Paulo, 2011. 335p.

GEERTZ, Clifford. *Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galo balinesa*. In: A interpretação das Culturas. RJ: LTC, 1989, p. 185-212.

_____. *A arte como sistema cultural*. In: Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1998, p. 142-181.

GICO, Vânia de Vasconcelos. *Câmara Cascudo e Mário de Andrade: uma sedução epistolar*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Brasília: IPHAN, n. 30, 2002, p. 110-127.

GIDDENS, Anthony. *A vida em uma sociedade pós-tradicional*. In: Modernização reflexiva: tradição e estética na ordem social moderna / Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash; tradução de Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. *Manifestações coreográficas na religiosidade brasileira*. In: Revista Brasileira de Folclore. Setembro/Dezembro de 1971. N. 31.

_____. *Cateretê*. In: Danças folclóricas brasileiras e suas implicações educativas. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1973.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ/IPHAN, 1996.

_____. *Ressonância, Materialidade e Subjetividade: as culturas como patrimônios*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, jan/jun de 2005. p. 15-36.

GOUVÊA, Leila. *Incursão à alma do povo brasileiro*. In: D.O. Leitura, São Paulo, agosto/2003. p. 30-37.

GRANDO, Beleni S. *Catira ou Cateretê*. In: Cultura e Dança em Mato Grosso: Catira, Curussé, Folia de Reis, Siriri, Cururu, São Gonçalo, Rasquado e Dança Cabocla na Região de Cáceres. Cuiabá-MT: Central de Texto, 2002.

HAESBERT, Rogerio. *Identidades territoriais*. In: ROSENDAHL, Z.; CORRÊA, R. L. (Org.). Manifestações da cultura no espaço. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999. p. 169-190.

HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva e memória histórica*. In: A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade em questão*. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. p. 07-23.

_____. *Quem precisa da identidade?* In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 103-133.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1984. p. 9-21.

KATZ, Helena. *A dança, pensamento do corpo*. In: *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. Novaes, Aduino (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 261-274.

LANGDON, Jean Esther. *Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs*. In: *Antropologia em primeira mão / Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis: UFSC, n. 1, 1995. p. 5-26.

LINDHOLM, Charles. *Authentic Dance and National Identity*. In: *Culture and Authenticity*. 2008. p. 88-97.

MAGALHÃES, José Vieira Couto de. *O Selvagem (1876)*. 3ª edição completa, Brasileira, vol. 52, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1935.

MAIA, Karine Querido. *Catira – a legitimação de uma comunidade por meio de uma tradição popular*. Monografia (Pós-Graduação em Turismo, Cultura e Lazer) – Universidade de Brasília, Centro de Excelência em Turismo. Brasília: 2005. 64p.

MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2007. p.399-422.

MULLER, Regina P. *Corpo e imagem em movimento: há uma alma neste corpo*. In: *Revista de Antropologia*, vol. 43, n. 2, 2000, 165-193.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NUNES MACEDO, Eliene. *A Dança dos Congos na Cidade de Goiás: performances de um grupo afro-brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Performances Culturais) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). Goiânia, 2015. 159p.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1992.

OSÓRIO, Patrícia Silva. *Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular*. In: *Anuário Antropológico / 2011-I*. 2012. p. 237-260.

PEIRANO, Mariza. *A análise antropológica de rituais*. In: *O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais / Mariza Peirano (org.)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002.

PEIXOTO, Paulo. *A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização*. In: Revista Crítica de Ciências Sociais, 70. 2004. p. 183-204.

PESSOA, Jadir; FELIX, M. *As viagens dos Reis Magos*. Goiânia: UCG, 2007.

RAFFESTIN, Claude. *O que é o território?* In: Por uma Geografia do Poder. São Paulo: Ática, 1993. p. 143-163.

RÉDUA, Wagner. *Catira: música, dança e poesia no mundo rural (Uberaba Século XX)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia: 2010. 202p.

RELPH, Edward. *Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar*. In: MARANDOLA, Eduardo Jr. et. al. (orgs.) Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-32.

REZENDE, Lisete. *Catira: uma tradição de 450 anos*. Uberaba: Fundação Cultural de Uberaba, 2014.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a História e o Esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp. 2007.

RIOS, Sebastião; VIANA, Talita. *Toadas de Santos Reis em Inhumas, Goiás: tradição, circulação e criação individual*. Goiânia: Gráfica UFG, 2015.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 19 ed.

RUBINO, Silvana. *O mapa do Brasil Passado*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, N. 24. Brasília: IPHAN, pp. 97-105, 1996.

SANTOS, Marisa Veloso M. *O Tecido do Tempo: a ideia de patrimônio cultural no Brasil (1920-1970)*. Tese (Doutorado) em Antropologia. Brasília, UnB, 1992.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?* In: Performance Studies: an introduction, second edition. New York & Londres: Routledge, 2006. p. 28-51.

_____. *Performers e Espectadores – Transportados e transformados*. In: Revista Moringa. João Pessoa, Vol. 2, n. 1, jan/jun de 2011, pp. 155-185.

_____. *Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral*. In: Cadernos de Campo, São Paulo, n. 20. 2011. p. 213-236.

_____. *Entrevista: uma tarde com Richard Schechner*. Entrevistadores: Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seiza Salgado. In: Performance e Antropologia de Richard Schechner. LIGIÉRO, Zeca (org.). RJ: Mauad, 2012. p. 21-45.

SHILS, Edward. *Tradição*. In: Centro e Periferia. José Hartuig de Freitas (trad.). Lisboa: Difel, 1992. p. 293-339.

SILVA, Francisco Pereira da. *A Dança do Cateretê*. In: Revista Brasileira de Folclore. Setembro/Dezembro de 1969. N. 25.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 73-102.

SINGER, Milton. *Prefácio*. In: *Traditional India: structure and change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959, p. ix-xxxiii.

SMITH, Laurajane. *The discourse of Heritage*. In: *Uses of Heritage*. London / New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2006. p. 9-43.

TAMASO, Izabela. *A Expansão do Patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios*. In: *Revista Sociedade e Cultura*, v. 8, n. 2, jul./dez. Goiânia: Departamento de Ciências Sociais, FCHF/UFG. (pp. 13-36), 2005.

_____. *Em nome do patrimônio: representações e apropriações da cultura na cidade de Goiás*. 2007b. 708f. Tese (Doutorado em Antropologia). Universidade de Brasília. Brasília: 2007.

_____. *Paradoxos da Conservação Patrimonial na cidade de Goiás (Brasil): o debate cultural acerca dos lampiões e das pedras*. In: ROSAS, M.; TOBAR, J.; ZARATE, A. (Orgs.) *Arte y Patrimonio Cultural: inequidades y exclusions*. Cauca: Editorial Universidad del Cauca. 2007.

TEIXEIRA, Maisa França. *Espaços e territorialidades do “festejar” da Catira no estado de Goiás*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Socioambientais. Goiânia: 2012. 173p.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Resenha: Projeto e missão. O movimento folclórico brasileiro, 1947-1964*. *Mana* [online]. 1998, vol.4, n.1, pp. 186-188.

_____. *Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular*. In: *Patrimônio imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Teixeira, João Gabriel L.C. et. al. (org.). Brasília: ICS-UnB, 2004. p. 110-116.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York, PAJ Publications, 1988.

VIANNA, Leticia C. R.; TEIXEIRA, João Gabriel L. C. *Patrimônio Imaterial, Performance e Identidade*. In: *As Artes Populares no Planalto Central: performance e identidade / João Gabriel L. C. Teixeira et. al. (org.)*. Brasília: Verbis Editora, 2010. p. 41-54.

VILELA, Ivan. *Vem viola, vem cantando*. *Estudos Avançados* 24 (69), 2010. pp. 323-347.

_____. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

WEST, Susie; BOWMAN, Marion. Heritage as Performance. In: WEST, S. (Org.) *Understanding Heritage in Practice*. Manchester/New York: Open University Press. 2010. p. 277-311.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p. 7-72.

REFERÊNCIAS ONLINES

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Performances Culturais: Um Conceito Interdisciplinar e uma Metodologia de Análise*. In: *Revista Karpa, Revista de Teatralidades e Cultura Visual*, vol. 6, 2013. Em <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092>, acesso em 16 de setembro de 2013.

_____. *Performances culturais: performance não é “forma”, mas um ato vivido de experiência*. 2014, 11p. Não publicado.

CONSORTE, Pedro. *A Percussão Corporal como recurso musical*. Publicado em 20 de abril de 2012. Disponível em <<http://fritosbr.wordpress.com/2012/04/20/a-percussao-corporal-como-recurso-musical-2/>>. Acesso em 03 de novembro 2015.

CNFCP. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. *Site*. < <http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 25 de setembro de 2016.

DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos>>. Acesso em 09 de setembro 2013.

ESPINDOLA, Haruf Salmen. *Um olhar sobre a paisagem mineira do século XIX: os sertões são vários*. Em: <<http://www.ichs.ufop.br/conifes/anais/CMS/ccms17.htm#03>>. Acesso em 30 de outubro de 2015.

IPHAN. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Site*. < <http://portal.iphan.gov.br/>>. Acesso em 25 de setembro de 2016.

NAVAS, Cássia. *Memórias-corpo, corpo-território e dança-mídia*. Comunicação VI Colóquio Internacional de Etnocologia. Escola de Belas Artes, UFMG, Belo Horizonte, 2009. Disponível em <http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/memorias_corpo.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2015.

Blogs, redes sociais e notícias

ACHAMOS NO BRASIL: Renata Alves viajou à Itaguari para aprender a dançar catira. Portal R7. Disponível em: <<http://noticias.r7.com/videos/achamos-no-brasil-renata-alves-viajou-a->

itaguari-para-aprender-a-dancar-catira/idmedia/545fed260cf24834cdd72d03.html >. Acesso em 04 de novembro de 2015.

CERA, Flavia. *Pequena nota sobre o método. Votar a partir (wordpress)*. Disponível em <<https://voltarapartir.wordpress.com/2016/09/25/pequena-nota-sobre-o-metodo/>>. Acesso em 27 de setembro de 2016. (Anexo A)

ORGULHO CAIPIRA. Página *Facebook* <<https://www.facebook.com/Catira-Orgulho-Caipira-485302181509729/?pnref=lhc>>. Acesso em 25 de setembro de 2016.

VIEIRA E VIEIRINHA. <<http://vieiraevieirinha.blogspot.com.br/>>. Acesso em 16 de setembro de 2013.

Audiovisuais / Youtube

CAIPIRAS, Os. Entrevista com Antônio Cândido. TV Cultura e Arte: Intérpretes do Brasil. Secretaria do Audiovisual/Ministério da Cultura. Brasil, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zm3Pz8qxqNA&index=12&list=PLypEu-9dvMI3i4EMZ_WkqPHFw77EJPYIU>. Acesso em 27 de setembro de 2016.

CATIRA – As tradições do caipira na modernidade. Documentário jornalístico e cultural. Produzido por Alexsander Almeida, Ana Cristina Pucci, André Albuquerque. 2015. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=n3zoSIxMpc>>. Acesso em 27 de setembro de 2016.

VIEIRA E VIEIRINHA DANÇANDO CATIRA (2).

Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=zMDciPEtTzE&list=PLypEu-9dvMI3i4EMZ_WkqPHFw77EJPYIU&index=2. Acesso em 09 de setembro de 2013.

REFERÊNCIAS ORAIS (ENTREVISTAS)

- Entrevista realizada com Manoel Aparecido Severino e Ana Eleusa Severino de Queiroz, em Iturama/MG, em 01/12/2011, por Juliana Marra e Natália Louzada. Grupo *Catireiros de Iturama*.
- Entrevista realizada com Daniel Flores, Danielly Tavares Flores e Bárbara Rigo Araújo Reis em Goiânia/GO, em 09/09/2013, por Juliana Marra. Grupo *Orgulho Caipira*, Itaguari/GO.
- Entrevista realizada com Valdemar Santana de Avelar, Pedro Henrique G. de Avelar e Dorvalino Parrela de Avelar em Goiás/GO, em 28/12/2014, por Juliana Marra. *Cia de Reis Bandeira Vermelha*.
- Entrevista realizada com José Divino de Oliveira (Zelão) em Itaguari/GO, em 04/01/2015, por Juliana Marra. Grupo *Os Irmãos Oliveira*.

- Entrevista realizada com Reinaldo Sebastião da Rocha (Gordo) e Antônio Rodrigues de Jesus (Tonho) em Goiás/GO, em 07/01/2016, por Juliana Marra. *Cia de Reis Bandeira Vermelha*.

REFERÊNCIAS DOCUMENTAIS

Dossiê de Proposição de Inscrição da Cidade de Goiás na Lista do Patrimônio da Humanidade. Brasília: IPHAN / MINC, 1999. CD Rom.

Acervo Digital do CNFCP

[Arquivos Temáticos]

Festas de Reis: tempo de danças, batuques e cantorias nos sertões do Brasil. Quarto Poder: Goiânia, 13 jan. 1964. p. 1-2. (Anexo B e C). Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=37220&Pesq=Catira>>. Acesso em 01 de outubro de 2016.

[CDU]

BRUNO, Ernani Silva. *A tradição da viola e do violeiro*. São Paulo: Diário de São Paulo, 10 jun. 1972. Disponível em

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=G:\Trbs_R\CDU\CDU.docpro&pesq=tradi%C3%A7%C3%A3o%20viola%20violeiro>. Acesso em 01 de outubro de 2016.

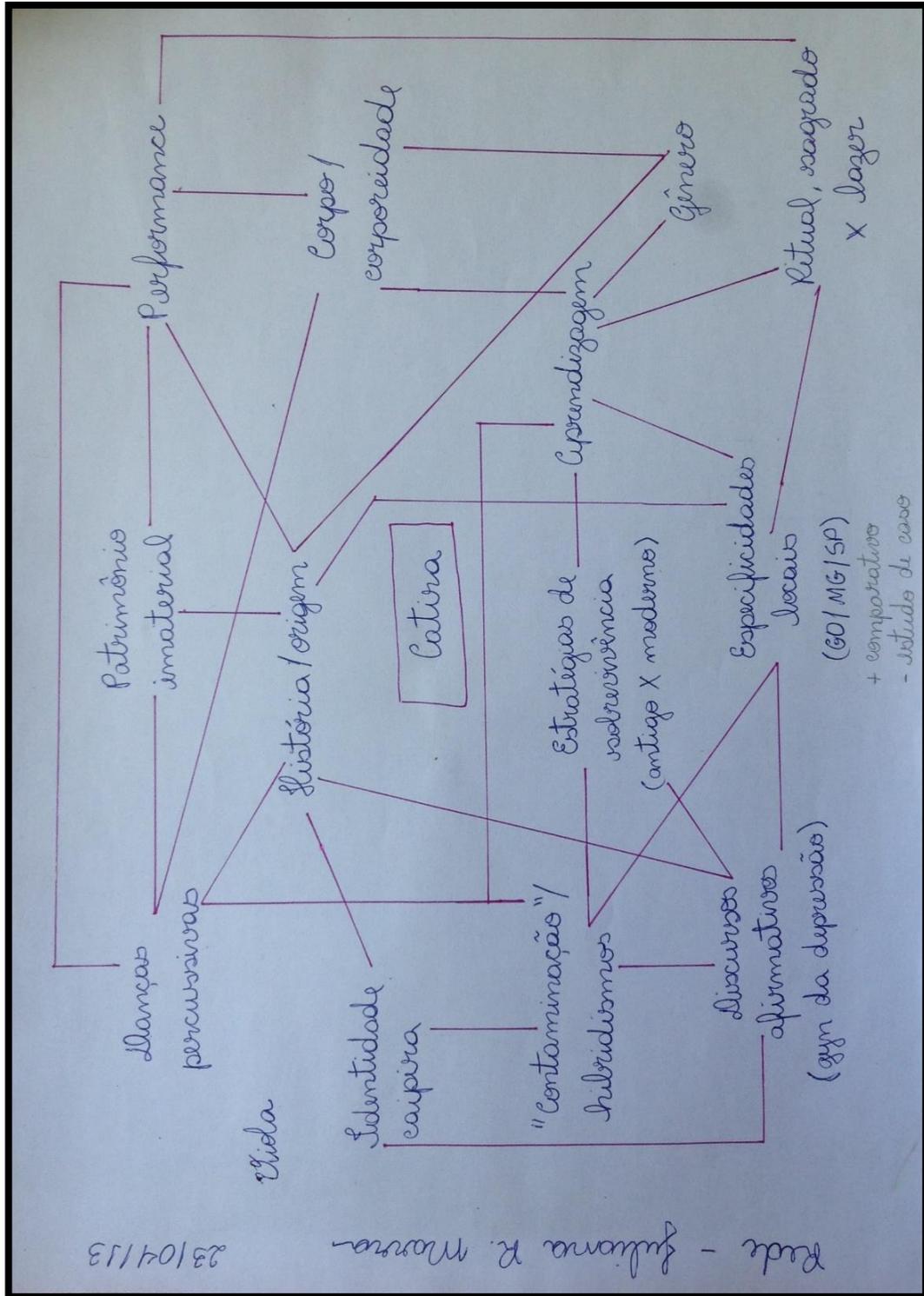
Referências fonográficas

TATICO E ABENI. *Cardápio Goiano*. Goiânia: Studio Anjos Produções, s/d. Compact Disc. Secretaria de Cultura: Prefeitura de Goiânia.

_____. *Sertanejo Moderno* (Vol. 2). Goiânia: Studio Anjos Produções, s/d. Compact Disc. Secretaria de Cultura: Prefeitura de Goiânia.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Rede da catira



Essa é a rede de temas que conduziram a pesquisa. Foi elaborada quando da produção do projeto de pesquisa e passou por várias adaptações e ajustes no decorrer do trabalho, sobretudo no que diz respeito aos conceitos utilizados.

ANEXOS

ANEXO A – Pequena Nota Sobre o Método, por Flávia Cera.

Início ♦ Sobre

VOLTAR A PARTIR

Este blog é um lugar para compartilhar uma paixão: a psicanálise

PEQUENA NOTA SOBRE O MÉTODO

Publicado em 25 de setembro de 2016 por Flávia Cera

LI HÁ POUCO TEMPO UM FRAGMENTO, UM COMEÇO, DE TEXTO DA ALESSANDRA MARTINS Parente que ela tinha escrito para um congresso quando do nascimento do seu filho. Nesse fragmento ela falava da falta de um pretense rigor filosófico e de um pensamento vivo, da nova posição que ocupou para pensar e escrever um texto que não era de horas de biblioteca, mas no meio do caos e cansaço depois de um dia dedicado aos cuidados de uma criança. Um lugar sem fixidez do saber, lugar da mulher, da mulher-mãe, sobretudo, de um saber claudicante e cheio de possíveis, precário e ávido, que comporta um ponto irreduzível do feminino. De fato, não há como pensar e escrever do mesmo modo depois de um filho. O tempo e o espaço não têm mais a mesma configuração, alguma coisa se desloca.

Minha nota vai nesse sentido. Aqui já não cabe mais um tom de desculpa por um não ter feito mais ou melhor, trata-se de assinalar um método. Neste momento em que cuido de um bebê, momento em que leio, cozinho, brinco, dou colo, em que o ajudo a ler o mundo, em que imprimo letras para que ele possa ler, escrever, e tramar suas letras, seus textos no mundo, o que outrora seria o inacabado ou imperfeito, ganha, para mim, o status radical de começo, de começo da vida, de começo do texto, começo de leitura. Então é a partir dessa experiência vital, desse lugar inédito, absolutamente atravessada pelo corpo, pela bagunça, choros, sorrisos, pelos ruídos de pura língua, pelos começos de palavras, pelo cansaço e pela alegria, por esse que veio de mim e é outro, desse ponto inquietante e êxtimo, dessa experiência que se escreve no meu corpo: só assim e com tudo isso poderei escrever algum texto.

*(Essa nota sobre o método antecedeu o texto **Corpo do texto e texto do corpo** que apresentei na última ABRALIC no Simpósio Performar a Literatura)*

<https://voltarapartir.wordpress.com/2016/09/25/pequena-nota-sobre-o-metodo/>

ANEXO B – Festas de Reis: tempo de danças, batuques e cantorias nos sertões do Brasil.

QUARTO PODER, Goiânia, 13 jan. 1964 F-1231

FESTA DE REIS: TEMPO DE DANÇAS BATUQUES E CANTORIAS NOS SERTÕES DO BRASIL

E COMEMORAMOS MAIS dia de Santos Reis. Dia da chegada dos Três Reis Magos até ao local em que nasceu Jesus, levando-lhe presentes: ouro, mirra e incenso.

O folclore goiano também comemora o 6 de janeiro, através de festas e cantorias verificadas em quase todas as fazendas de Goiás. São quinze dias cheios, de 23 de dezembro até o dia 6 de janeiro, em que o caboclo não faz outra coisa senão dançar, comer, beber e correr os pousos, onde se acham armados os presépios.

Esse agrupamento tem o nome de Folia, e anda de fazenda em fazenda, a pé ou a cavalo. A Folia tem organização e obedece a um chefe: o Alferes, que é sempre um cantador firme e afamado. Obedece sempre a um itinerário previamente traçado: de dia, as Follas andam em giro, à noite, se recolhem ao pouso.

A FOLIA DE REIS

Quadro pitoresco e interessante é o da chegada da Folia de Reis a um pouso. Geralmente se dá à tardinha, sol pondo. De repente, na virada do rio próximo, soam descargas cerradas. Logo, o fazendeiro com os filhos e a pionada, que esperam a Folia, puxam as garruchas e enchem o ar de estrondos e estampidos. Os da Folia replicam aproximando, e trava-se uma verdadeira e perigosa batalha, cada um querendo abafar o outro com o barulho dos estampidos. Clavinetes, roneletras, garruchas, revólveres, bombinhas, todos berram loucamente.

Finalmente, aparece a bandeira vermelha, ladeada por dois cavaleiros. Atrás, envolta na poeira, a turma dos foliões roquejando tambores e adufes.

Chega a cavalcada. Apela a Folia, que caminha formada até a porta da casa, onde a espera o dono da fazenda, rodeado dos filhos, compadres, pedes, etc. E então o Alferes ergue o a bandeira bem alto, canta:
O di casa, ó de fora
Qui hora tão excelente
E u glorioso Santu Reis
Qui evem do orienti.

○

Ó de casa, ó de fora
Alegre esse moradô
Qui u glorioso Santo Reis
Na sua porta chegô.

○

Aqui está Santu Reis
Mêa noite foras d'ora
Procurou vossa morada
Pedinu sua lamola.

○

Santu Reis i Nossa Senhora
Foi passá in Belém
São José pediu lamola
Santu Reis pede tamém.

○

A lamola qui vós dá
Nós viemo arrecebê
U glorioso Santu Reis
A quem vai-agradecê.

Santu Reis pede lamola
Não é ouro nem dinheiro
Ele pede um agitoru
Um alimento prus festêro.

○

Sôr dono da casa
Vem abri as portaria
Recebê Santu Reis
Com sua nobre fulia.
Sôr dono da casa
Alevanta e cende a luz
Vem a ver Santu Reis
U retratu di Jesus.

○

Paremu na sua porta
Com ôu na balança
Aqui tamu a sua espera
Da sua determinança

○

Deus te sarve casa nobri
Nu seus postu tão honradu.
Aondi mora genti nobri
Qui de Deus é visitadu.

○

Deus o sarvi a luz do dia
Deus o sarvi a caridade
Deus o sarvi as três pessoa
Da Santissima Trindade.

○

Deus o sarvi as três pessoa
Com a sua santidade,
E as três pessoa divigi
Aondi nasci a divindadi

○

O sinal da Santa Cruz
E principu de oração
E o principu deste cantu
Desta rica invocação

○

Deus te sarvi oratório
Cum todo seus ornamentu
Deus te sarvi as instampinha
I as imagi qui istão dentro

○

Deus te sarvi as imagi
As pequena e as maio
Numa rica divindadi
Sincera in uma só.
Sôr dono da casa
Alegre seu coração
Arreceba Santu Reis
Cum todo seus folião.

○

Santu Reis desceu do céu
Cortanu ventu nas asa
Vei pidi um agasalu
Para o dono desta casa.

○

Santu Reis evem giranu
Cançadim do trabatu
Procurô sua morada
Pra pidi um agasalu.

○

Santu Reis vei vuanu
Nus ari feis um remansu
Procurô sua morada
Pra fazê seu descansu.

○

Sôr dono da casa,
Muito alegui devi istá.
Du glorioso Santu Reis
Hoji vel lhi avisitá.

ANEXO C – Festas de Reis: tempo de danças, batuques e cantorias nos sertões do Brasil, p. 2 (continuação).

FESTA DE REIS: TEMPO DE DANÇAS E BATUQUES E CANTORIAS -2-

NOS SERTÕES DO BRASIL

F-1232

Concluimo esti cantu
Fazenu o siná da cruz,
Padi, Fiu, Ispritu Santu
Prá sempí, amém Jesús.

Todos ouvem, respetosamente, o canto sagrado. Terminado, o Alferez entrega, com solenidade, a bandeira ao dono da casa, que a beija, seguido por todos neste ato. Depois coloca-a junto ao presépio. Uma lambada de pinga corre entre os presentes, como aperitivo ao jantar. Dentro da casa as mulheres dão os últimos arranjos à mesa, sempre grande e com bastante variedade de comida: arroz, feijão, almondega, torresmo, quiabo, mandioca, tutu, leitões assadas, etc., que os foliões comem à vontade. No meio da refeição, já por tradição, alguém reclama ao cantador:

— Cantá uns versos prá nós, seu Alferez.

E a "portage" da mesa, que é clássica e não pode ser esquecida. O Alferez com jeito de importância, ajoita-se devidamente e, passando a mão na viola, recita:

Só um poeta qui falu de hora in hora,
qui in quantu as cotas milhora
i as moça mi namora
um, dois e três,
vamu tudo dá um viva
nu glorioso Santu Reis.

—○—

Só um poeta
falu noite i dia
acumpanhamu Santu Reis
Cum praê i alguma
Vamu tudo dá um viva
Nu donu da casa,
Com sua nobre famia.

—○—

Eu vim do sertão
tocanu meu violão
trazenu sódadi
deixanu paxão
vamu tudo dá um viva
nessa rica união.

—○—

Só um poeta
falu contenti
lôvu quem tá oenti
i lôvu quem tá presentí

viva as boa cozinheira
i tamém us bôo servente.

Finda a "portage", aplausos coroam o poeta, que não regateia olhares às roças acotoveladas nas portas da sala de jantar. Terminada a mesa, vem o agradecimento. Sobrçando a viola, levanta-se de novo o Alferez. Arranca notas de toada e solta forte no silêncio pausado dos roceiros:

Deus vôs paga a beia janta
Deus será sua defesa
U divinu ispritu santu
Abecoxa a sua mesa.

—○—

Benditu lôvadu seja
I as três palavra de Deus
Padi, fiu e ispritu santo,
Seja pelo amô de Deus.

—○—

Oferecemu esti benditu
Fru sinhô qui istá na cruz
Intenção das cinco chaga
Prá sempí amem, Jesús.

A viola repitica ainda algumas notas, que se perdem no ruído dos que agora se levantam e no voseiro que se estabelece. A caboclada, barriga cheia, se espalha pelo terreiro, sala e mais dependências. Lá fora, já é noite. Após longo intervalo começa o afinado de violas que dura até meia hora e mais. A caboclada vai reunindo. A sala enchendo, pois vai começar a "fonção".

É o famoso e tradicional catira que vai ser dançado. Ora molengo, ora convulsamente sapatado e palmeado, o catira vai noite adentro, entrecortado, às vezes, de outras danças. Este é "u bôo".

A feição dessas festas está mais nos detalhes e nos elementos, como as salvas de ronqueiras e garruchas, a letra dos cânticos de Reis, as toadas e danças que constituem a festa. Nas folias, o catira é seu elemento essencial, e seu traço indígena.

Disponível do Arquivo Temático do CNFCP.

<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=37220&Pesq=Catira>