

CATIRA DE UBERABA: SOCIABILIDADE, DIVERSÃO E CULTURA POPULAR NO MUNDO RURAL

Wagner César Rédua¹

Resumo: Procuramos neste trabalho expandir algumas concepções e conceitos de cultura popular na tentativa de melhor compreensão no contexto em que o catira se insere, isto é, como cultura popular proveniente do mundo rural. Ao mesmo tempo é propósito apresentar aspectos do catira de Uberaba em meados do século XX.

Palavras-chave: dança, cultura popular, sociabilidade.

Abstract: We seek to expand in this work certain ideas and concepts of popular culture in an attempt of a better understanding of the context in which the catira falls, that is, as popular culture from the rural areas. At the same time aim to present aspects of catira in the city of Uberaba in the mid-twentieth century.

Keywords: dance, popular culture, sociability.

O catira em Uberaba tem na sua prática um conjunto de fatores que viabilizam sua peculiaridade por base na expressão cultural de sua localidade. Esse conjunto pode ser analisado sob os conceitos formados dentro da história cultural, e mais especificamente o que se encaixa sobre cultura popular, obedecendo a um amplo campo conceitual dentro da historiografia. Dessa forma, o catira², como cultura popular, se apresenta como construção de experiências vividas, que ao delinear sua forma histórica surge os traços emergentes de uma história que ao longo dos tempos se estrutura, ritualiza e compõe a vida do sertanejo em seus momentos de lazer e sociabilidade.

O aparecimento do catira em Uberaba aponta para início do século XX, no entanto, o que se procura analisar neste trabalho refere-se ao recorte temporal em meados do século XX, período percebido como momento efervescente do movimento na localidade, dado suas

¹ Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social da *Universidade Federal de Uberlândia (UFU)*, na linha de pesquisa História e Cultura. E-mail: wagner.redua@terra.com.br

² Segundo Câmara Cascudo, catira é uma “dança rural do sul do Brasil, conhecida desde a época colonial, em São Paulo, Minas e Rio de Janeiro... Duas filas, uma de homens outra de mulheres, uma diante da outra evoluem, ao som de palmas e de bate-pés (sapateados), guiados pelos violeiros que dirigem o bailado” (CASCUDO, 1972. p. 205).

peculiaridades, como o surgimento de vários grupos, incluindo um exclusivo grupo de fazendeiros, apresentações de catira numa rádio local, entre outros. Mas, quando necessário, abordagens em tempos anteriores ou posteriores podem ser incluídas tendo como vínculo o período proposto. Todavia, o objetivo deste trabalho é apresentar vínculos do catira uberabense com os conceitos da historiografia exemplificando na sua especificidade local.

A cultura popular, criticada por alguns e indagada por outros, é também por vezes mal compreendida. Isso porque, no intuito de generalizar, alguns não vêem sentido algum em fragmentar a cultura, dividindo-a em grupos - popular e erudito. A resistência sobre considerações das culturas dita popular e erudito não exclui, na *praxis*, a tão notória cultura das massas expressadas em suas crenças, memórias, tradições e rituais simbólicos, à parte, em alguns pontos, de uma cultura letrada, restrita e refugiada em suas próprias filosofias, e que por vezes absorve, revive e pratica o campo cultural a que criticam. Num sentido marxista os grupos são as classes, que segundo Thompson não é estática, porém ele afirma que:

Classe, na tradição marxista, é (ou deve ser) uma categoria histórica descritiva de pessoas numa relação no decurso de tempo e das maneiras pelas quais se tornam conscientes de suas relações, como se separam, unem, entram em conflito, formam instituições e transmitem valores de modo classista. Nesse sentido, classe é uma formação tão ‘econômica’ quanto ‘cultural’; é impossível favorecer um aspecto em detrimento do outro, atribuindo-se uma prioridade teórica (THOMPSON, 2001 p. 260).

Burke já perguntava: “De quem é a cultura popular? Quem é o povo? (BURKE, 1989, p. 49). Por essa problematização há apontamentos de aspectos importantes a partir da preocupação sobre a cultura popular quanto a sua manifestação na Idade Moderna. A descoberta da cultura popular nesse período está amparada sobre dois aspectos distintos, tradição e política, essa última se apresentando como resistência à intelectualidade francesa, o iluminismo. Enfim, se havia dificuldade em definir “povo”, sua prática cultural se mostra extremamente diversificada.

E se Peter Burke faz uma classificação buscando uma estrutura comum, procurando entender a reforma, por exemplo, na cultura popular, tal discussão está inserida num contexto maior de análise sobre

a história cultural. Repleta de controvérsias, por abarcar inúmeros aspectos dentro da historiografia, alguns chegam à conclusão de que a história cultural é ampla demais para defini-la adequadamente. As controvérsias da história cultural encerram-se, talvez, num único problema, o das inúmeras abordagens que se possa fazer, podendo sugerir uma história vulgar, fragmentada e em temas que não constituem construção de análise capaz de favorecer as discussões que promovam razões cabíveis à exigência humana quanto à sua tentativa de construção do passado.

Sem querer reivindicar a existência desse real campo histórico ao qual denominamos cultura popular, porque é desnecessário, ela existe enquanto expressão vivida da grande massa, que se diversifica em suas práticas culturais. Dentro da diversificação, há a criação, recriação, conformação, aglutinação e tantos outros adjetivos que expressam as múltiplas formas de produção humana. Leva-se em conta que essas produções, ao mesmo tempo em que são realizadas sem um final premeditado, é, por outro lado, visando a algum fim específico. Essa dicotomia é fácil de ser compreendida porque a história continua sem interrupções, e premeditar um fim, o futuro, para qualquer expressão cultural é loucura, pois a grande roda, a história, continua e continuará a girar, contudo, toda expressão cultural visa a fim amalgamado em seu produtor. Há a busca de um deleite, uma satisfação que primeiro satura o indivíduo, depois, esse mesmo arremete tal satisfação a um real simbólico. Esses dois aspectos dão sentido às manifestações constantes e perpetuações da cultura popular, ou seja, a satisfação do indivíduo, que arremete no mesmo sentido a um símbolo já construído. Assim as práticas da cultura popular, percebido coletivamente, são ao mesmo tempo, satisfações presentes e lembranças do passado que passam a ser revivida a cada manifestação.

O popular para Hall é um termo de vários significados, porém corresponde ao que as massas absorvem, apropriam e reproduzem. Numa definição, cultura popular é o que o povo faz ou fez que podem ser analisadas em costumes, valores crenças, etc. Mas observa claramente que não existe uma cultura popular íntegra, autêntica, situada fora do campo de força das relações de poder e da dominação cultural (HALL, 2003, p. 254). O que se nota nos apontamentos de Hall é o que se vê nos conceitos de Williams, a inexistência de uma linha divisória e a

relevância das forças emergentes distinguindo-as das residuais e incorporadas. Como ele mesmo diz:

as forças emergentes ressurgem sobre velhos disfarces históricos; as forças emergentes, apontando para o futuro, perdem sua força de antecipação e se voltam somente para o passado; as rupturas culturais de hoje podem ser recuperadas como suporte para o sistema de valores e os significados dominantes do amanhã (HALL, 2003, p. 259).

Em Raymond Williams (1979), nota-se uma contraposição entre reflexão e mediação, conceitos usados na historiografia a fim de detectar o sentido da manutenção e perpetuação de determinada festa realizada pela massa. Esses conceitos se encaixam dentro do estudo sobre a cultura popular, onde há muito se procura desvencilhar os caminhos desse campo da história. O sentido adequado é sempre usar o bom senso e deixar de lado todo determinismo, pois como observamos, na cultura popular não existe espaço para forjar argumentos deterministas, pois as construções que resultam em manifestações são um aglomerado de partículas edificadas ao longo dos tempos que abrangem todo o campo cultural de seus protagonistas.

A idéia de reflexão, considerada passiva, embute uma suposta circulação ao meio, criando uma suposta divisão das massas, preceptor (emissor) e receptor. Raymond ainda critica a recepção ao incluir a idéia de incorporação, isso quer dizer que por ser receptivo não é necessário que sofra incorporação de agentes estruturais de uma tradição cultural. Também procura apresentar a cultura como campos onde acontecem as transformações sociais, aquém da idéia de uma superestrutura mantida pela infra-estrutura. Incisivamente, Williams não vê uma linha divisória que limita ou delimita uma cultura ante a outra, nem aplica a concepção marxista de superestrutura e infra-estrutura em relação à cultura, pois no encontro de culturas existe um campo onde as culturas se interagem, se absorvem, se transformam e se conformam ao qual ele chama de *meio*, sendo esse um processo positivo e natural denominado *mediação*. A reflexão é criticada exatamente nesse ponto, pois dando a idéia de circulação cria a divisão de determinadas culturas como que se subsistissem separadamente, ou seja, a cultura popular única e exclusivamente das classes subalternas de um lado, e a erudita da classe dominante, da outra.

É bom observar que a reflexão parece estar mais ligada ao conceito de circularidade cultural estabelecido por Ginzburg. A circularidade nos dá uma noção de culturas distintas entre o popular e o erudito, em que fragmentos de uma circulam sobre a outra. Essa idéia nos leva a pensar que uma classe cria a sua própria cultura e só os fragmentos delas circulam sobre a outra. A circularidade cultural trava-se na questão de origem, e bem sabemos que origem, no que concerne à manifestações culturais, é um caso complicado.

A mediação, também estudada por Martin-Barbero e considerado por ele, é um campo de força (conflitos estabelecidos entre classes), um campo de tensão. Na mediação leve-se em consideração o sentido concreto, o objetivo das manifestações e não a subjeção refletida em ação, como se o sentido fosse abstrato.

A teoria da mediação, contestando a da reflexão, reitera que não é imposta, mas o meio pelo qual apresentam e deformam a realidade. A estrutura do sentido ou sentimento é a que absorvendo elementos da tradição, dá um novo sentido, surgindo, nesse caso, os emergentes. Para Raymond Williams a tradição é viva porque dialoga com o presente, ao contrário do discurso hegemônico que trata a tradição como algo do passado, sem atualização. Porém, não são todos os aspectos da tradição é que são atualizados, apenas aspectos selecionados.

Refletir sobre a mediação, ainda no campo de discussão da circularidade cultural, Raymond Williams aponta sua posição ao apresentar concepção sobre a linguagem. Ele afirma que a linguagem não é o reflexo da sociedade, ela é a sociedade, não separando a linguagem do ser. A separação de forma e conteúdo é parte da hegemonia, sendo essa uma dicotomia inexistente. Seguindo nessa perspectiva de Williams, o ritual, por exemplo, é uma linguagem que se dá na prática de determinados cultos ou expressões culturais de uma sociedade, mas não deve ser compreendido simplesmente como um dos componentes dessas expressões ou cultos, mas como uma prática vivida e não uma simples ritualização simbólica.

Fica subentendido na posição de Williams e, *a posteriori*, por Barbero, a impossibilidade de apontar a origem da cultura popular, ou seja, se na chamada classe popular ou na erudita. Percebe-se, sobretudo, que rejeitam a idéia de circularidade cultural por levar ao entendimento de que fragmentos autênticos de uma, circula sobre a outra pela

apropriação, levando a outras reproduções. O que entra em questão a partir de então é o surgimento de uma ambigüidade, pois se as reproduções, ou as recriações no campo da cultura popular e erudito são provenientes de uma autenticidade, o que fazer dessas recriações? Serão elas advindas de outras fragmentações ou cada classe continua a criar aspectos autênticos de cultura? Por essas interpelações é que seja possível o entendimento de que as linhas divisórias se desmancham, conforme percebe-se nas análises de Williams, levando a compreensão em direção aos conceitos de mediação.

A noção de absorver e rejeitar estão na possibilidade de ser mais admitida que a circularidade, pois a linguagem exige realidade. Língua e linguagem, para Williams, são a mesma coisa e como a separação é feita pelas instâncias da hegemonia, acentua-se, pois que a linguagem não é só falar, é cantar, dançar, etc. E a noção de circularidade, conforme dito, também dá a entender que uns produzem, outros recebem, circulando entre as camadas. Para Raymond Williams, numa linguagem simples, todos produzem, todos recebem. Outrossim estuda-se hegemonia onde há campos de força, e a sua linguagem é exercida onde os papéis são definidos por ela. Como ele mesmo diz:

a hegemonia é então não apenas o nível articulado superior da 'ideologia', nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como 'manipulação' ou 'doutrinação'. É todo um conjunto de práticas e expectativas sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo (WILLIAMS, 1979, p. 113).

No sentido de hegemonia apresentada por Raymond Williams temos uma relação bem precisa nesse campo entre os grupos de catira de Uberaba e região. Os catireiros se situam em uma malha hegemônica onde produzem suas práticas através de uma linguagem clara, repletas de símbolos, incrustadas de ritos, fazendo mediações num amplo campo cultural, onde as crenças e devoções se agregam e misturam com a diversão repleta de aspectos da tradição, sejam elas alteradas ou não, e de aspectos emergentes, que dão um sentido instigante em suas manifestações.

Matin-Barbero, sobre a hegemonia, aponta para um re-desenho global em que se produz um descentramento da cultura e que a hegemonia de Gramsci incita num rumo onde as classes, por um

processo social, se hegemonomizam. Mas ao afirmar que nem toda assimilação do hegemônico pelo subalterno é sinal de submissão, assim como a mera recusa não é de resistência, e que nem tudo que vem de cima são valores da classe dominante, por haver coisas que vindo de lá respondem a outras lógicas fora do campo de dominação (MARTIN-BARBERO, 2003, p. 119), efetiva uma aproximação à concepção de hegemonia apresentada por Williams, pois a força e a coerção se extinguem da forma efetiva e assumem um caráter dentro da esfera cultural.

Thompson, em seus estudos sobre a cultura popular na sociedade inglesa nos séculos XVII e XVIII aponta a hegemonia num sentido bem curioso dentro da cultura que ele dá o nome de hegemonia cultural. Thompson insiste na distinção da hegemonia cultural para diferenciar da hegemonia num sentido generalizado estabelecido por Gramsci³. No entanto, a hegemonia cultural se manifesta através das “linhas mais amplas do poder” (THOMPSON, 2005, p. 46), isto é, na posição social, na vida e autoridade política. Essas linhas se apresentam quase intransponíveis e irreversíveis. Porém, para Thompson, essa hegemonia cultural permite um remanejar constante de manifestações calcada nos costumes das classes baixas da sociedade inglesa, em que, principalmente, as rebeliões de protestos e vingança aparecem como parte da cultura dessa sociedade tendo seus atos permitidos pela classe dominante.

Nesse sentido Thompson afirma que

a hegemonia suprema da *gentry* pode definir os limites dentro dos quais a cultura plebéia tem liberdade para atuar e crescer; mas como essa hegemonia é laica, e não religiosa ou mágica, pouco pode fazer para determinar o caráter dessa cultura plebéia. Os instrumentos e imagens de controle de que se utiliza não são os da Igreja ou do carisma monárquico, mas aqueles proporcionados pela lei (THOMPSON, 2005, p. 19).

Essa permissividade dentro de um limite estabelecido pela *gentry* caracterizava uma relação de dominação de forma indireta, mas nessa sociedade destaca-se de forma direta a relação paternalística entre

³ Gramsci criou o modelo de HEGEMONIA, onde “os intelectuais organizam a teia de crenças e relações institucionais e sociais, redefinindo o Estado como força + consentimento, isto é, hegemonia armada de coerção” (BOTTOMORE, 2001).

patrícios e plebeus. Como instrumento ou parte de uma estrutura construída dentro da cultura popular, o paternalismo de Thompson (2005, p. 29) é “uma concentração de autoridade econômica e cultural”, pois sendo uma “descrição de relações sociais vistas de cima” é um tanto persuasiva. Essa persuasão vem, por um lado, de um olhar superior que dita as regras em detrimento de uma classe mais baixa, que por sua vez usa de certos artifícios de persuasão para adquirir certos benefícios da classe dominante. É bom salientar que Thompson (2005, p. 29, 32) não vê o paternalismo como mito ou ideologia que “tem quase sempre uma visão retrospectiva” e que considera como “termo descritivo frouxo” tendo “uma especificidade histórica consideravelmente menor do que termos como feudalismo ou capitalismo”. Ao tratar sobre a sociedade inglesa atenta para esse paternalismo que a astúcia, de ambas as partes, é uma forma de condução para conseguir o que deseja.

Dentro dessa visão apresentada por Thompson sobre o paternalismo, no catira em Uberaba e região encontramos tal semelhança, pois, grupos de catira, formados quase exclusivamente por fazendeiros, acabavam admitindo um catireiro no grupo que não era fazendeiro, quando esse era dotado de certa habilidade para dançar, cantar ou tocar viola. Nesse caso, os catireiros que eram admitidos no grupo acabavam empregados por esses fazendeiros, uma maneira de beneficiá-los. Em outros momentos, alguns fazendeiros empregavam aqueles que se destacavam nas apresentações de catira para formarem seus próprios grupos. Esses empregados, por causa de intenção secundária, acabavam tendo certas regalias sobre os outros funcionários. Os empregados nessa situação, por sua vez, utilizavam desses artifícios em benefícios próprios.

O catira, como cultura popular rural, absorve os questionamentos discutidos até agora pela sua pertinência e amplidão, pois na prática vários conceitos historiográficos podem ser identificados. O catira, na sua constituição, é composto por três aspectos distintos, a música, a dança e a poesia. A poesia é importante, pois nela inclui a linguagem que retrata o cotidiano do sertanejo nos vários momentos de sua vida, ou seja, o trabalho, a família, o amor, a paixão, a alegria, etc. Dessa forma, pode-se detectar a sociedade, os costumes e a forma de vida num tempo específico concernente à composição poética.

Podemos utilizar o trabalho de Darnton (1986) para entendermos a importância da poesia sertaneja do catira, pois esta nos faz compreender momentos históricos na sua produção contextual. Entre outros apontamentos, Darnton utiliza os contos produzidos a partir do século XVIII na sociedade francesa. Além da classificação, ele utiliza a antropologia para desvendar os contos populares como leitura de uma época. Nota-se, em seu trabalho que tratar os contos tão somente como ficção perdem-se aspectos simples, mas que denotam fragmentos de ações num espaço temporal em seu contexto histórico, pois os contos também reproduzem uma realidade. Conforme sua afirmação:

Rejeitar os contos populares porque não podem ser datados nem situados com precisão, como outros documentos históricos, é virar as costas a um dos poucos pontos de entrada no universo mental dos camponeses, nos tempos do Antigo Regime (DARNTON, 1986, p. 32.).

Aqui podemos estabelecer um vínculo entre o trabalho de Darton, sobre os contos populares na sociedade francesa nos tempos do Antigo Regime com a pesquisa que desenvolvemos sobre o catira. A maioria das letras das canções de catira não tem datas e são incertas as épocas específicas de suas produções. No entanto, não podem ser descartadas, pois ao cruzar informações conseguimos um espaço temporal que denotam sua produção e daí para análises que favorecem a pesquisa.

Os contos analisados por Darnton, inicialmente, eram repassados de geração em geração pela oralidade, só mais tarde foram editadas, sofrendo transformações por seus coletores. Os contos não tinham uma fonte precisa, nem um autor específico, mas elementos culturais eram incorporados a cada geração, portanto cabia aos editores coletar esses contos e transformá-los em edições impressas. No catira, a maioria dos compositores era semi-analfabetos, alguns haviam frequentado a escola somente para aprender a ler e escrever, mas com certa precariedade, já que o pouco tempo não possibilitava aprendizado maior. Apesar de muitas canções terem sido perdidas, porém, tantas outras foram preservadas, tendo sido repassada aos futuros catireiros pela oralidade até que alguém, principalmente a partir da década de 1970, começou a datilografar essas canções mantendo sua preservação, e muitas delas registradas em notas musicais, as partituras. Se houve transformação nas

letras, no traspasse pela oralidade, é difícil de saber, mas o contexto geral das letras denota uma originalidade que, caso haja transformação foram mínimas a ponto de não comprometer sua análise temporal e contextual. No caso de Darnton, ele optou em trabalhar os contos ao nível estrutural, observando como a narrativa é organizada e como os temas se combinam, em vez de concentrar em detalhes. Esses detalhes são as análises simbólicas e única versão, seu trabalho se concentrou na análise das várias versões e suas mutações no decorrer das gerações.

Darnton (1986, p. 35) afirma que “o processo de transmissão afeta as histórias de maneiras diferentes, em culturas diferentes”, referindo-se ele às “contaminações”, ou seja, outro material incorporado, o que Hall e Williams chamam de emergentes. Na transmissão das letras do catira é difícil detectar a agregação de emergentes, mas no catira praticado em Uberaba e região é fácil encontrar traços emergentes. A união do catira com o balé⁴, por exemplo, podemos defini-lo, como traço emergente, mas a maioria dos catireiros antigos chama de “contaminação”. De semelhante modo, a utilização de músicas mais modernas, consideradas impróprias para o catira, por grupos de jovens catireiros, é condenada pelos catireiros mais velhos que vêm a partir daí uma mudança estrutural na maneira de se praticar o catira.

O catira vem sofrendo transformações, como é habitual, por se tratar de produção humana que obedecem à contextualidade histórica, pois o homem é fruto de sua época, não podendo desvinculá-lo de sua temporalidade histórica. No início da segunda metade do século XX os tablados de catira eram divididos entre homens e mulheres, por volta da década de 1940 passou a ser de dominação essencialmente masculina. Com a ampliação do espaço feminino na sociedade e a intromissão da mulher em redutos, há muito dominado por homens, a participação da mulher no catira voltou, a ponto de hoje existiram grupos de catira formados exclusivamente por mulheres, não só na dança, mas também como violeiras⁵.

⁴ Em 1994, por iniciativa da bailarina, há um encontro na praia do Botafogo, Rio de Janeiro, entre o catira de Romeu Borges, do Catira dos Borges de Uberaba, e o balé clássico de Ana Botafogo, fato documentado e apresentado para todo o Brasil pela *Rede Globo* no programa *Globo Repórter* neste mesmo ano. O fato deu motivo a algumas apresentações em Uberaba entre o balé e o catira em shows idealizados por Marta Enes em 2006 e 2008.

⁵ Numa cidade contígua a Uberaba tem-se a notícia da existência de tal grupo feminino.

Na época em que as mulheres eram proibidas de participarem do catira, nem na sala de apresentação para assistir eram permitidas, assim, na cozinha, ou em momentos longe do olhar recriminador masculino, algumas dançavam, esbanjando toda graça no sapateado. A implicação dessa mudança no comportamento social em relação às festas de catira estava na ampliação dos “novos” valores impostos que ultrapassavam a linha da manifestação popular nas festas de catira, apontando para um contexto maior relacionados à posição da mulher na sociedade. Esses valores impostos estavam intrinsecamente ligados à concepção cristã, comum na sociedade brasileira. Mas, essa insistência, essa graça, esse sentimento pueril, que as mulheres apresentavam, mesmo sob proibição, são aspectos de relevância que encontramos em Dolores Duran, conforme Matos (2005). A expressão feminina como fonte e âncora de emoções em Dolores Duran, é encontrada nas mulheres, de um modo geral, e o catira não fica aquém dessa realidade, pois ao desempenharem suas funções, as catireiras se mostram tão eficientes quanto os homens, com um fator a mais, o jeito mulher de ser, com toda sua graça de representar.

Um enigma que podemos detectar no catira é quanto à sua origem. Alguns acreditam que essa manifestação cultural já veio pronta e na união com a cultura indígena assume esse aspecto que conhecemos hoje⁶. Há certa exclusão do negro na formação do catira⁷, porém, através de estudos feitos por alguns desses que determinam a formação dessa cultura popular rural percebemos que há uma mudança, no decorrer dos séculos, na formação de gêneros musicais ou manifestações sociais onde a cultura africana assume um lugar peculiar. As mudanças advêm da incorporação de diversas práticas e costumes de culturas múltiplas e adquirem diferentes apropriações e representações em redutos culturais específicos, que de geração em geração deixam o caráter emergente para se tornar uma tradição, dando lugar para que outros traços emergentes se constituem.

⁶ Câmara Cascudo cita uma informação de Couto Magalhães que o Pe. José de Anchieta incluiu o catira nas festas de Santa Cruz, São Gonçalo, Espírito Santo, São João e Nossa Senhora da Conceição, dizendo ser música “profundamente honesta”. Não apontando explicitamente sobre a origem do catira, Cascudo cita autores que dão versões diferenciadas como Stradelli que acredita ser indígena, Artur Ramos, africano e Ezequiel citado por Teófilo Braga como proveniente de Portugal a chamada *carretera* (CASCUDO, 1986, p. 205).

⁷ Fato detectado em entrevistas oral aos catireiros e também pelos folcloristas que escreveram sobre o assunto.

Os documentos apresentados por Tinhorão são importantes por nos mostrar uma amplidão concernente à formação de gêneros musicais e festas, sendo elas religiosa ou não, na sociedade brasileira. Tais documentos, cruzados com outros, nos dão um perfil sobre a constituição de festas populares e ritmos que promovem diversão social. A música brasileira, por exemplo, não é um gênero em si mesmo, mas aspectos de um conglomerado de ritmos de culturas diferentes. Se no início do século XX temos vários ritmos, como a polca, a habanera, o tango, entre outros, que contribuem para a formação do maxixe e culminam na formação do samba, nos séculos XVIII e XIX nota-se o surgimento de gêneros ao mesmo tempo musicais e dançantes, como a fofa, a chula, o fado, o lundu, a modinha, etc. Todos esses ritmos têm uma contribuição incisiva da cultura africana, algumas trazidas, outras apropriadas, mas praticadas à sua maneira incorporando elementos próprios. Ao que parece, quase todos os ritmos praticados no Brasil desde a chegada dos portugueses sofrem influência africana, salvo as músicas jesuítas ensinadas aos autóctones antes do tráfico negreiro. Portanto, é difícil acreditar que o catira não sofreu influência do negro, até porque, apontamentos de surgimento do catira datam do início do século XX, quando muito, se foi antes, no final do século XIX, e nesse período a cultura africana já se encontrava mesclada à européia e indígena originando uma cultura bem à brasileira. “Era, já a esta altura de meados dos Setecentos, o vivo predomínio dos negros nas manifestações coletivas envolvendo música e dança” (TINHORÃO, 2000, p. 127.).

Ao excluir o negro na formação do catira, conforme versão apresentada por alguns, pode ter uma vertente bem mais cruel do que a simples omissão. Admitir a cultura negra no catira implica apropriar-se de uma cultura discriminada, é admitir um fator “desonesto”⁸ e utilizá-lo para diversão dos ditos “homens bons”. Mas a quem interessa apagar os vestígios dos negros no catira? É preciso lembrar que os fazendeiros eram muito interessados no catira a ponto de formarem seus próprios grupos. Quanto aos fazendeiros que não eram catireiros,

⁸ Os ritmos dos negros, além de ser considerado profano pela igreja, eram também chamados de desonestos aviltando ainda mais por ser procedência do negro. A citação de Tinhorão por um observador da época é pertinente: “todos aqueles que são autores de comédias, passos profanos, bailes, entremezes, toques de viola e músicas desonestas” (TINHORÃO, 1998, p. 85), apontando aqueles que ofendiam a Deus.

por apreciarem a dança, costumavam empregar pessoas que tocavam viola e sapateavam, formando um grupo próprio de catira para se divertirem em finais de semana, fato notado não só em Uberaba, mas também em outras regiões.

Sobretudo, há sinais sobre a influência do negro no catira, como se vê, na região de Uberaba, é comum nos intervalos de apresentações dos grupos catireiros os mais exímios exibirem, individualmente, o que eles chamam de *lundu*. Há diversos registros informando que o lundu é uma dança essencialmente africana, provavelmente trazida pelos angolanos, ou formada aqui, pelos escravos, numa versão do batuque ou umbigada. Domingos Caldas Barbosa (TINHORÃO, 1998, p. 115 – 125), em meados do século XVIII, inclui melodia ao lundu, até então, dança unicamente coreógrafa. O lunducanção, sendo também dança, se torna popular na corte portuguesa e nos salões da nobreza colonial metropolitana. Mas, de onde vem essa prática de se dançar o lundu desde início do século XX nos intervalos do catira? Devemos lembrar que Uberaba teve muitos escravos, e da cultura destes pode ter advindo tal prática, já que, por aqui os escravos também praticavam o batuque e o lundu.

Outro sinal que podemos considerar da influência africana sobre o catira é um tipo de dança citado por Tinhorão, por sua vez, tomada de Manuel Antônio de Almeida em *Memórias de um sargento de milícias*. No texto diz:

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual e a um só tempo (TINHORÃO, 1998, p. 108).⁹

Essa citação é pertinente porque aponta para análise já discutida nesse texto ao tratarmos sobre o estudo de Darnton sobre os contos na sociedade francesa. Manuel Antonio de Almeida não inventou essa dança, apenas agregou em sua literatura um tipo de dança comum no período que abordava, carregada, obviamente, da ficção que construía. Não, talvez, que a dança aconteceu literalmente como retratado, porém, sua descrição confere com o costume da época.

⁹ Essa descrição refere-se ao fado, dança que segundo Tinhorão incorporava elementos do fandango e lundu, sapateado e coreografia respectivamente.

Há outro fator preponderante, em alguns lugares o catira é incluído em festas religiosas. Em Pirenópolis, Goiás, assim como na maior parte do estado, o catira é incluído nas festas de folia de reis, festa do pouso e festa do divino, assumindo um caráter exclusivamente de diversão, após os momentos sagrados. No estado de São Paulo, em algumas regiões ao norte, o catira é praticado em festas de folia de reis, mas no litoral paulista, o catira é encontrado na festa de São Gonçalo (do Amarante), num momento específico como parte do ritual sagrado, porém, um profano legítimo. Aliás, nos vários grupos devotos a São Gonçalo encontrado na região litorânea paulista há uma semelhança com o catira, assim como em Mato Grosso. Surpreendente, porém, é que a história da dança de São Gonçalo no Brasil, apesar de ser trazida por portugueses, foi apropriada pelos escravos, arremetendo-nos ao campo do sagrado e profano e à inclusão de elementos de cultura africana na festa dedicada ao santo de Amarante. Em Uberaba é visível a separação do catira nas questões religiosas, salvo, por um pequeno vínculo, a de que muitos catireiros são ou eram capitães de folia.

O catira, em Uberaba e região, têm seu auge entre as décadas de 1940 a 1960, período em que aparecem vários grupos. A década de 1950 e 1960 foi importante porque marca a entrada do catira na rádio da cidade a *PRE-5*, hoje a estação de AM *Rádio Uberaba*, no programa *Divertimento caboclo* de Toninho e Marieta. Nesta época a música sertaneja se alastra pelo interior do sudeste brasileiro, o catira em Uberaba embarca nessa devido sua receptividade por parte dos uberabenses.

O rádio, na década de 1960, era um dos principais meios de mudança nos comportamentos da sociedade. Os reflexos são percebidos no cotidiano dos públicos, onde se estabelecem as relações de aproximação, e relações de sociabilidade, e de cumplicidade em níveis diferenciados.

Ao apropriar de programas radiofônicos, os ouvintes passam também a ser divulgadores dos mesmos, sendo cúmplice, constrói-se a hegemonia, abrindo um campo cultural onde as estratégias hegemônicas se desenvolvem. Ser ouvinte, diz Maria Cristina da Matta, “é algo mais que um dado quantitativo - base de medições - e parte de um *enorme conglomerado sociocultural*” (MATTÁ, 2005, p. 376). O rádio surge

como um diferenciador no que tange à comunicabilidade e receptividade, se apresentando como um fenômeno na arte de elevar a interação social. Essa flexibilidade radiofônica é percebida no envolvimento em torno de si no campo familiar quando os membros se voltam para um mesmo ou diversos assuntos provocando diálogos e troca de informações. Nessa prática constante, diária, amplia-se o âmbito da indústria cultural, onde o rádio foi um considerável contribuinte desse aspecto da cultura de massa.

É nessa construção de programas radiofônicos que está vinculada a cumplicidade dos ouvintes da *PRE-5*. Num programa voltado para o caboclo, o catira era, assim como música a sertaneja, o ponto dessa cumplicidade que envolvia o catireiro, sua família e os apreciadores, provocando interação entre os bairros da cidade, pois o programa promovia disputas de grupos de catira entre os bairros. Quase não se conheciam os grupos por um de seus componentes ou pelos donos, mas pelos bairros. O sucesso do programa é evidente pela duração, cerca de dez anos em que ficou no ar. O catira, pelo rádio, tornou-se mais popular em Uberaba e, conseqüentemente à extinção do programa surge os primeiros presságios de seu declínio, sendo esse fato verificado nos anos posteriores e vindo a revigorar-se na década seguinte.

São vários os fatores do declínio do catira em Uberaba assim como o seu apogeu. Se as mudanças nos comportamentos humanos foram propícias a esse declínio, o mesmo fator se nota na sua ascensão em Uberaba, uma cidade voltada para o mundo rural, onde fatores auspiciosos caracterizaram essa vida no campo.

O mundo rural é repleto de signos, crenças e atividades que viabilizam e incrementam a relação humana envolta de laços fraternos que dão forma e sentido à sociabilidade.

Uberaba, desde seu início, adquiriu características rurais, primeiro pelos seus fundadores, depois pela continuação das atividades rurais, mesmo com a criação da freguesia, depois vila, e enfim, a cidade. Apesar de se tornar um centro urbano, Uberaba sempre preservou seu “ar” ruralista. A vida do sertanejo uberabense se assemelha à dos caipiras paulistas apontados por Antônio Cândido. A diferença básica, talvez, seria nos costumes adquiridos entre esses e aqueles no decorrer dos anos.

A sociabilidade no mundo rural, afirma Cândido, se deram pelas naturezas de suas necessidades e os recursos pelos quais dispunham para realizá-los, e que “o equilíbrio social depende em grande parte da correlação entre as necessidades e sua satisfação” (CÂNDIDO, 1982, p. 23). Essa afirmação se encaixa na percepção de que o modo de vida está vinculado à natureza e aos meios, isto é, de como se utiliza dessa natureza para a subsistência. Entende-se que a maneira de viver desse indivíduo é fruto do meio em que vive, considerando a natureza oferecedora das possibilidades de exploração aliados aos recursos disponíveis. Assim, o conjunto de “reações culturais” é compreendido juntamente com os meios de subsistência desenvolvidas sob o estímulo das “necessidades básicas” (CÂNDIDO, 1982, p. 28).

A sociabilidade envolve a universalidade do mundo rural, desde as atividades cotidianas e individuais quanto aos momentos, ainda que esporádicos, de certos tipos de união, confraternização ou devoção. Tal sociabilidade se estrutura no “agrupamento de algumas ou muitas famílias, mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas” (CÂNDIDO, 1982, p. 62). O trabalho coletivo, caracterizado pelo mutirão, era bem comum no setor rural brasileiro, que consistiam no ajuntamento dos vizinhos para efetuar um trabalho a alguém da região que estava necessitado do serviço. Geralmente, o trabalho era relativo à lavoura ou ao pasto, limpar, roçar etc. O mutirão podia ser por solicitação do necessitado ou de surpresa, nesse caso organizado pelos vizinhos, que chamavam de traição. O necessitado do serviço, em gratidão, oferecia uma festa ao final do trabalho.

Outro momento de reunião no mundo rural se dava na devoção, o momento sagrado, tempo de renovar promessas ou de pagá-las. No tempo das festas religiosas, sem misturar as duas coisas, era tempo também de divertir, o baile, o fandango, e na região de Uberaba, era tempo também de dançar o catira. Aliás, para os uberabenses, em meados do século XX, toda reunião era motivo de praticar o cateretê - nas festas, mutirão - e quando não havia um motivo a que pudesse vinculá-lo então, reuniam-se somente para o catira. “Em tais casos, podemos ver a importância do mutirão e da festa, que, estes sim, mobilizam em geral toda a população do bairro e revelam a sua unidade” (CÂNDIDO, 1982, p. 74).

Enfim, o catira se entrelaça aos vários aspectos da diversidade e realidade do homem do campo e, conseqüência disso, observa-se práticas culturais efervescentes, dando sentido e forma a uma maneira de vida peculiar, como nesse caso, a dos catireiros uberabenses.

Referências Bibliográficas:

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CÂNDIDO, Antônio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1984.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*: e outros episódios da história cultural francesa. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

HALL, Stuart. *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

LENHARO, Alcir. *Cantores do rádio*: a trajetória de Nora Ney e Jorge Goulart e o meio artístico de seu tempo. Campinas, SP: EdUNICAMP, 1995.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MATA, Maria Cristina. Rádio: memórias da recepção: aproximação à identidade dos setores populares. In: MEDITISCH, Eduardo. *Teorias do rádio*: textos e contextos. Florianópolis: Insular, 2005.

MATOS, Maria Izilda Santos. Âncoras de emoções: sensibilidades femininas na poética e música de Dolores Duran. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 10, p. 133-147, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

- _____. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *As peculiaridades dos ingleses e outros assuntos*. Orgs. Antônio Luigi Negro e Sergio Silva. Campinas, SP: EdUNICAMP, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

Artigo recebido em abril de 2008 e aceito para publicação em agosto de 2008.