

## A VOZ DO SUBALTERNO NA PERFORMANCE DO CATIRA

Adenilson Moura Vasconcelos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O propósito deste artigo é tentar identificar a voz do cantador rural nas performances do catira. Evidentemente, essa dança que existe há séculos pode ser considerada uma forma do caipira expressar suas indignações, sua revolta, sua alegria e seus amores. Porém, não há espaço para essas reivindicações nos grandes centros urbanos, e seus apontamentos acabam não tendo muita relevância. Se fizermos o questionamento de Gayatri Spivak “pode o subalterno falar?” a princípio, e considerando essa caipira um subalterno, podemos dizer que nas performances do catira ele fala, sim, mas não podemos afirmar se ele é ouvido. Quando falamos de “ser ouvido” aqui não se trata apenas da questão auditiva, mas de ser relevado, da sua voz ecoar fora do campo e suas cantigas serem consideradas pelo menos como música, e não apenas uma manifestação cultural ingênua.

**Palavras-chave:** Catira. Performance. Folclore. Manifestação artística. Caipira. Dança.

**ABSTRACT:** The purpose of this article is to try to identify the voice of the hick singer in catira performances. Of course, this dance that has existed for centuries can be considered a hick shape expresses his indignation, his anger, his joy and his love. However, there is no room for these claims in large urban centers, and their notes end up not having much relevance. If we do Gayatri Spivak question "Can the subaltern speak?" At first, and considering this hick a subaltern, we can say that in catira performances he speaks, yes, but we cannot say whether he is being heard. When we speak of "being heard" here it is not just the hearing question, but to be relieved, his voice echoing off the field and their songs be considered at least as music, not just a naive cultural event.

**Keywords:** Catira. Performance. Folklore. Artistic expression. Hick. Dance.

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

A origem do catira é, possivelmente, híbrida, pois contém elementos da cultura africana, indígena e portuguesa, embora alguns pesquisadores, como Couto de Magalhães (1897), chegam a afirmar que ela é de origem exclusivamente portuguesa e afirma ainda que fora o padre José de Anchieta que a trouxera para o Brasil, como elemento da sua catequese e tenha até composto alguns

---

<sup>1</sup> Mestrando em literatura pelo programa de pós graduação em literatura, da Universidade de Brasília. E-mail: @vascoesurf@gmail.com

versos para estabelecer laços com os indígenas, embora, muito provavelmente, eles nunca tenham sido escritos, fazendo com que esses versos do catira o tenham auxiliado na sua tarefa catequética, tornado a poesia oral um forte instrumento de intercâmbio cultural já no Brasil Colônia do século XVI, mesmo não tendo, os catireiros, ganhado para manifestarem suas reivindicações.

Segundo Magalhães, o padre Anchieta considerava o catira propício para os festejos religiosos por sua dança não conter expressões corporais que remetesse à sensualidade, algo extremamente repudiado na catequese do padre português. Embora na atualidade essa expressão cultural ainda tenha vínculos com as manifestações religiosas da Igreja Católica, como as apresentações nas festas do Divino Espírito Santo, sua performance independe do catolicismo. De acordo com Alceu Maynard Araújo (1967), uma das grandes contribuições para o catira encontra-se nas longas trajetórias dos tropeiros no transporte de gado e alimento entre os estados. Durante a pousada e momentos de descanso, eles dançavam batendo os pés e criando ritmos, o que, de certo modo, contribuiu com a divulgação e expansão da performance do catira nos séculos XVIII e XIX.

É importante observar nesses parâmetros que o catira nunca foi objeto de representação das altas classes sociais. Ele se limitou às manifestações do caipira, caipira, aliás, como nos explica Lisete Resende:

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

Partindo desse lugar de fala desse personagem, a performance do catira não irá achar seu lugar nem na literatura, nem na grande mídia, ainda que ali nas suas letras estivessem temas bastante relevantes.

Nas primeiras letras do catira a temática possivelmente fosse apenas de cunho religioso, tendo em vista que o lugar de fala do catireiro era negociado com quem tinha o poder de dar-lhe voz, ainda que não lhe desse ouvidos, e como quem dava o suporte era a igreja, natural ser-lhe-ia que sua temática fosse apenas religiosa. Com o passar do tempo e com a expansão da expressão cultural através da tradição oral há, hoje em dia, várias temáticas, tanto sociais, como políticas, amorosas, entre outras, como é o caso dos versos de Muniz Teixeira e Benedito Sevierio que falam com um certo saudosismo de um passado não muito remoto e criticam a modernidade:

Os modernos maquinários que a indústria desenvolveu  
Toda produção de grãos na agricultura cresceu  
Mas um grande desemprego na lavoura aconteceu  
E o trabalhador da roça o seu serviço perdeu  
Os grandes proprietários trocaram por maquinários  
Tantos empregados seus.<sup>2</sup>

Devida às primeiras manifestações poéticas do catira acontecerem no âmbito rural, por tradição e oralidade, os compositores costumam lembrar os tempos antigos, quando essa expressão cultural ainda não era conhecida nos grandes centros urbanos do país, falando como era a vida dos camponeses, em geral participantes ou admiradores da performance do catira, e demonstrando certas resistências às inovações tecnológicas que vão chegando ao interior, como caso específico dessa letra, os autores acham que o sertanejo não está preparado para competir com as ferramentas modernas, perdendo assim o lugar da sua mão de obra para as máquinas. Para Frederico Fernandes (2003, p. 172), em muitas canções é comum a nostalgia de um tempo mais feliz e a tristeza da perda de uma memória e de uma vivência sem volta, mas, acima de tudo “o progresso é apresentado a partir de aspectos muito negativos: destruidor de um estilo de vida mais humano”. É como se o progresso destruísse o que há de melhor nas comunidades rurais em prol de um futuro sem espaço para o homem do campo que não se preparou e nem acha que há mais tempo para se preparar para isso. Essa concepção, naturalmente, é influenciada por aqueles que não têm um espaço a oferecer a esses homens do campo.

Vale ressaltar que, nos dias atuais, mesmo com o aparato tecnológico que poderiam permitir aos catireiros a possibilidade de difundir essa manifestação cultural através de gravações em mídias físicas e digitais, é a oralidade que mantém viva a tradição do catira, Paul Zumthor (1997, p. 10), nos seus estudos sobre a introdução à poesia oral, afirma que: “Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e muitas culturas das margens ainda hoje se mantêm, graças a elas”. De acordo ainda com Zumthor, o mesmo ocorre com a oralidade da poesia, e que seria necessário um esforço bastante grande para não a reconhecer como bem viva entre nós, uma vez que esses indivíduos não têm voz ativa nas grandes mídias, para propagarem a sua poesia rural. No caso

---

<sup>2</sup> Letra “Pedacinho de terra” disponível em: <<http://www.letrasdemusicas.fm/catira-brasil/pedacinho-de-terra#autores-muniz-teixeira-e-benedito-seviero>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

específico do catira, há poemas que não constam nenhum registro escrito ou gravado, mas que sobrevivem gerações graças à tradição oral.

Gayatri Spivak (2010) fala sobre o processo de consciência do subalterno, pois ainda que ele não possa dizer, ainda que ele não tenha voz, a voz silenciada é muito importante. No que se refere à performance do catira, devemos ver nela não apenas uma dança folclórica, mas precisamos prestar atenção a todos os artefatos que abarcam aquela expressão artística. Para a pesquisadora:

Quando passamos à questão concomitante da consciência do subalterno, a noção daquilo que o trabalho *não pode* dizer se torna importante. Na semiose do texto social, as elaborações de insurgência permanecem do texto social, as elaborações de insurgência permanecem no lugar da “declaração”. O emissor – “o camponês” – está marcado apenas como um indicador de uma consciência irrecuperável. Quanto ao receptor, devemos perguntar quem é “o real receptor” de uma “insurgência”? (SPIVAK, 2010, p. 65, grifos da autora)

Ainda que a performance do catira não tenha um lugar definido dentro da literatura, o dicionário **Houaiss da Língua Portuguesa** define a expressão cultural do catira como: “dança rural muito difundida pelo território brasileiro, em que os participantes formam duas filas, uma de homens e outra de mulheres e, ao som de música, sapateiam e batem palmas” (HOUAISS, 2009, p. 34). Segundo o dicionário, a origem pode ser africana ou portuguesa, é ressaltado o uso da viola caipira, elemento essencial da performance. Por ser muito apreciada em Portugal nos tempos coloniais, pode, o uso da viola caipira, ser um indicativo para alguns estudiosos do catira definirem sua origem como portuguesa, uma vez que de forma tradicional, a parte instrumental da performance consta de duas violas caipiras e os cantores são os instrumentistas também, acompanhados pelos batimentos dos pés e das mãos. Por essa razão faz-se necessária uma investigação também à origem da viola caipira para, dentro de alguns aspectos, relacionar sua origem da expressão artística do catira. Os violeiros do catira sabem da importância desse instrumento musical, como está explícito nos versos cantados pela dupla caipira Lourival dos Santos e Paraíso:

Violeiro sem viola é caneta sem a tinta  
É o soldado na luta desarmado sem o trinta  
É uma zebra sem a risca é a onça sem pinta

É o seringueiro na mata sem levar o facão na cinta <sup>3</sup>

Segundo o pesquisador Alceu Maynard Araújo a viola caipira é por excelência um instrumento musical do meio rural, sendo muito disseminada em nosso país, e encontrada nos mais longínquos rincões do sertão brasileiro<sup>4</sup>. Ainda de acordo com Araújo, não há dúvida de que a viola caipira tenha sido trazida ao Brasil pelos portugueses e que esses quando aqui chegaram, ao lado do desejo de trabalhar na dura tarefa de povoar e colonizar as terras descobertas por Cabral, trouxeram também alguns componentes para promoverem os momentos de lazer. As danças e os cantos camponeses, a viola, a rabeca, o adufe, o triângulo, a tarola, o culto a São Gonçalo, as Folias de Reis e do Divino Espírito Santo seriam os principais elementos, evidenciando assim a possibilidade da performance do catira fazer parte também da recreação e não apenas da catequese nos primórdios da colonização brasileira.

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

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

Os elementos corporais são fundamentais para a caracterização da performance do catira, porém a poesia oral e musicalidade alicerçam a expressão artística a tal ponto que mesmo o público que não faz parte da coreografia acaba sendo contagiado com a comunicação performática dos catireiros, fenômeno que Paul Zumthor (2007, p. 204) explica como sendo a performance um momento de recepção: “momento privilegiado em que um enunciado é realmente recebido”. Ainda sobre a performance do catira, Cascudo discorre a respeito dos elementos essenciais da dança, de forma que espectador possa entender detalhadamente os aspectos corporais do fenômeno:

Após a parte inicial, os dançadores, colocados frente a frente, sapateiam e palmeiam ao ritmo das violas. Em seguida, os cantadores cantam a segunda parte, até o final do tema.

---

<sup>3</sup> Versos da letra da canção violeiro sem viola dos autores Lourival dos Santos e Paraíso. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/catira-brasil/violeiro-sem-viola.html>>. Acesso em: 17 nov. 2015

<sup>4</sup> Artigo publicado na Revista Sertaneja, nas edições de julho de 1958 a maio de 1959.

A dança termina com o *recortado*, uma coreografia em que dançadores, sempre sapateando, trocam de lugares. (CASCUDO, 2004, p. 81)

Apesar de a coreografia do catira ser quase sempre fixa, havendo poucas variações de uma região para outra, normalmente é apresentada com dois violeiros e dez dançadores, é necessária uma mudança de movimentos na performance e a principal razão das mudanças desses movimentos, além do caráter estético, deve-se ao esforço exigido dos catireiros para sapatear, bater palmas e movimentarem-se no ritmo determinado, uma vez que uma performance costuma demorar, devido ao fato dos poemas contarem uma história com início, meio e fim.

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

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

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

Pra se dançar o catira  
Tem que ter bons violeiros  
Nós tocando de viola  
Podem vir os catireiros  
Ai, ai, podem vir os catireiros<sup>5</sup>

Quando falamos em performance, faz-se necessário considerar os ensinamentos de Paul Zumthor (2007, p. 45) a respeito desse tema, segundo o estudioso a maior parte das definições de performance “põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual”. Zumthor afirma ainda que é por essa razão que existe uma convergência profunda entre performance e poesia, a medida que ambas aspiram à qualidade do rito. No caso do catira, a poesia oral que chega aos ouvidos do espectador

---

<sup>5</sup> Letra disponível em: <<http://letras.mus.br/chico-lobo/1123010/>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

somada aos gestos corporais dos catireiros, vai provocar nele a percepção sensorial corporal, fenômeno defendido pelo autor como fundamental para o acontecimento da performance.

Frederico Fernandes (2003, p. 11) defende a ideia de que: “no campo das Letras e, sobretudo da literatura, as relações entre oralidade e gêneros literários vêm se consolidando, seja devido à divulgação do poema em forma de canção [...] ou em razão dos estudos bakhtinianos”. Para Fernandes existem alguns fatores que abrem essa possibilidade dos estudos da oralidade, como a valorização dos saberes ruminados

à margem da sociedade letrada, a atenção dada ao narrador e ao discurso não científico. Por tanto, compreender a importância do oral na área de Letras corresponde também a dar um tratamento diferenciado ao que se entende por literário. Fernandes defende que dessa maneira a literatura deixa de ser apenas o que é escrito e passa a ser entendida como cultura.

Podemos classificar os catireiros como uma minoria não privilegiada, que não tem um lugar de destaque para a sua fala, e quando o tem precisa ser negociado, o que evidentemente influencia o seu discurso. O elemento mais forte que essa expressão cultural tem é a sua capacidade de se organizar em comunidades para ganhar força na voz e se manter através dos tempos.

Sobre os diversos tipos de comunidades, Benedict Anderson (2008) nos traz algumas explicações que nos auxiliam no seu entendimento. Para Anderson, as nações são limitadas, uma vez que possuem fronteiras e nenhuma delas pode ser entendida como uma extensão da humanidade, porém essas mesmas nações podem ser pensadas como comunidades, ou seja, os elementos em comum dos quais as pessoas participam fazem delas uma comunidade, e ela é imaginada uma vez que as pessoas não precisam se conhecer, não precisam saber o que o outro está fazendo naquele exato momento, mas entre elas existe um laço. No caso do catira, a performance é o elemento principal para a formação dessa comunidade

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

Os vínculos imaginários nas comunidades do catira também se fazem presentes através da oralidade, os mesmo versos cantados em uma região são cantados em outras, e a tradição dá

sustentabilidade à preservação de tal comunidade que a mantém viva ao longo dos séculos. Os catireiros, tradicionalmente, aprendem a performance com suas famílias e amigos, participando de festas populares e apresentações locais. Não há escolas de catira, mesmo que essa temática em algumas delas seja abordada, ainda que no aspecto antropológico mais que o literário. As crianças, das famílias ligadas ao catira têm, desde cedo, contato com esse fenômeno cultural e já compartilham dessa atividade de forma participativa e alegre, o que desenvolve nelas o interesse pela dança, pela poesia, pela música e pela cultura popular. No catira a performance diferencia-se de uma região para outra, mas traz a mesma mensagem de descontração, envolvimento social e desenvolvimento artístico ou religioso. No seu conceito de comunidades imaginadas, Anderson tem um olhar otimista a respeito desses elementos que as constituem, porém nos compete refletir sobre alguns fatores que podem atrapalhar a manutenção desse tipo de comunidade, e uma delas é a ideia de sertão. Hoje em dia o sertão está deixando de ser o elemento para imaginar uma comunidade, e com isso o catira corre o risco de deixar de ser uma performance do sertanejo, ainda que possa ser apresentada na cidade. Para Frederico Fernandes (2003) a lembrança das pequenas cidades, com a paisagem tradicional do sertão: campos arados, plantações e subúrbios cultivados, temas que são muito constantes nas poesias do catira, podem se extinguir. A título de exemplo ele cita as palavras do historiador Gilmar Arruda.

O sertão concreto, no sentido interior, campo, zona rural, de fome, de latifúndio, da violência e da escravidão, sempre provocou desconforto na classe dominante rural e urbana. [...] Para eles melhor seria se fosse uma natureza harmônica, pacificada, uma floresta de eucaliptos e de 'ficus', ou apenas uma paisagem no quadro da sala da casa da cidade em substituição à floresta natural, impenetrável, imprevisível, indescritível. Com a aspiração de 'europeizar' o Brasil, casa-se melhor um Peri do que um aimoré, um 'italiano' ao invés de um caipira. (ARRUDA apud FERNANDES, 2003, p. 163)

A comunidade de catireiros, além da possibilidade de perder o seu espaço físico, no caso o sertão, corre também o risco de perder seu espaço na música. E essa luta para preservar a tradição é elemento que, no conceito de Anderson, ajuda a formar uma comunidade imaginada, embora o componente principal devesse ser em maior relevância o sertão, cujas características sofrem ameaça de aniquilamento em nome do progresso. Partindo desses supostos, a literatura passa a ter um papel muito importante na manutenção das culturas populares, nas quais se incluem o catira, valorizando as tradições orais e todos os elementos que contam histórias e experiências de vida, conforme sugere Paul Zumthor (1997, p. 264): "com a memória dos indivíduos e dos grupos, a

poesia vocal faz, de percepções dispersas, uma consciência homogênea”. Para Zumthor, a performance de uma obra poética, ainda que seja essa poesia oral, como é cantada nos versos do catira, encontra a plenitude porque cada poema novo projeta-se sobre os outros que o precederam, reorganiza seu conjunto e com isso lhe confere uma coerência.

Nestor Garcia Canclini (2000) constata certa exclusão da cultura popular na sociedade contemporânea, criando um ambiente onde o artista não chega a ser visto como artista de fato. Essa não aceitação do artista da cultura popular deve-se ao fato de durante muito tempo a comunidade intelectual ter menosprezado a importância das manifestações dessa natureza e só recentemente tenha-se elaborado um discurso científico sobre o tema. As culturas tornaram-se visíveis há apenas poucas décadas, período que equivale ao tempo em que o ambiente rural mais foi deixando de existir. Os estudos das manifestações populares, antes da segunda metade do século XX, eram muito escassos e a exceção deve-se, de acordo com Canclini, às pesquisas de Bakhtin e Ernesto Martino. À parte as investigações feitas por estes dois estudiosos, o conhecimento que se dedica de forma específica às culturas populares, situando-as em uma teoria complexa e consistente do social, usando procedimentos técnicos rigorosos, é uma novidade que só chegou para nós, conforme afirma Canclini, nas últimas três décadas. Esse posicionamento do autor parece bastante radical, tendo em vista uma possível desvalorização de estudos voltados para as culturas populares em anos anteriores, como a dos folcloristas brasileiros Alceu Maynard Araújo e Luís da Câmara Cascudo, citados nesta pesquisa, mas ele sustenta sua visão sobre esses estudos argumentando que:

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

Quando falamos da não valorização das criações advindas da cultura popular, e em especial das comunidades do catira, entendemos que a preocupação de Nestor Canclini (2000) também vem do fato de muitos estudiosos não considerarem que esses versos sejam dignos de uma abordagem acadêmica por, na sua essência, não terem muito aprofundamento teórico, ou não seguirem um manual de composição estética. Em consequência a mensagem final acaba comprometida em detrimento à simplicidade dos versos. Dessa forma, o estudo acadêmico desses versos, muitas vezes tratando de atividades corriqueiras dos catireiros, por muito tempo foi ignorado dentro do campo

literário, não sendo aceito nem mesmo como poesia, tanto que não havia na literatura uma categoria para esses versos, que hoje podemos chamar de poesia oral, como é o caso dos versos de Braz Aparecido e Luiz De Castro:

Gosto de viver cantando  
Pra disfarçar a paixão  
Gosto de tocar viola,  
Pra alegrar meu coração  
Gosto de trovar meus versos  
Com carinho e perfeição,  
Gosto de cantar bonito  
Para chamar a atenção<sup>6</sup>.

Os autores desses versos não demonstram pretensão de fazer literatura, mas ao narrar um estilo de vida real ou idealizado eles estão, com essas informações que chegam ao ouvinte, fornecendo material para compreender um povo, uma cultura e a capacidade dessas pessoas produzirem sua própria poesia. Isso, mais do que prejudicar, contribui para o enriquecimento dos anais literários. A ideia de que um poema só deve ser considerado como tal se tiver uma linguagem rebuscada e uma estrutura previamente definida, já foi superada, conforme nos alerta Terry Eagleton:

Se não é possível ver literatura como uma categoria ‘objetiva’, descritiva, também não possível dizer que literatura é apenas aquilo que achamos que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízes de valores: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis como as estruturas do edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízes de valores que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízes têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outro. (EAGLETON, 2001, p. 22, grifo do autor)

O cantador popular é uma espécie de porta voz de um grupo, pelos seus versos se traduzem as experiências vividas por esse grupo e esse conjunto de experiências vividas por vários grupos forjam os laços imaginários da comunidade. Para Paul Zumthor (1993, p. 67): “pela boca, pela garganta de todos esses homens (...) pronunciava-se uma palavra necessária à manutenção do laço

---

<sup>6</sup> Canção “Eu Gosto” gravada pela dupla caipira Viera e Vierinha. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=K9UUjpO\\_7mw](https://www.youtube.com/watch?v=K9UUjpO_7mw)>. Acesso em: 20 nov. 2015.

social, sustentando e nutrindo o imaginário (...)". Assim, de acordo com Zumthor, os versos populares constituem ao seu orador, e no caso do catira o cantor, um aspecto de autoridade para transmitir uma mensagem coletiva, ainda que essa mensagem, como nos versos acima, seja apenas para dizer que cantar e se divertir faz bem. Afinal, essa é a maior riqueza e o principal motivo para a existência e a permanência da performance do catira na nossa cultura, mesmo não sendo ela, na maioria das vezes, ouvida como um instrumento de expressão de um povo sem voz, e sendo aceita como uma simples manifestação artística.

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

**Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Instituto Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

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

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec/EDUC, 1997.

\_\_\_\_\_. **Performance, recepção, leitura**. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Recebido: 16 jan. 2016 – Aceito: 21 abr. 2016]