

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

WAGNER CESAR RÉDUA

**CATIRA: MÚSICA, DANÇA E POESIA DO MUNDO RURAL
(UBERABA SÉCULO XX)**

**UBERLÂNDIA
2010**

WAGNER CESAR RÉDUA

**CATIRA: MÚSICA, DANÇA E POESIA DO MUNDO RURAL
(UBERABA SÉCULO XX)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Tomaz Machado.

**UBERLÂNDIA
2010**

WAGNER CESAR RÉDUA

**CATIRA: MÚSICA, DANÇA E POESIA DO MUNDO RURAL
(UBERABA SÉCULO XX)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social.

Uberlândia, 26 de fevereiro de 2010.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Clara Tomaz Machado – UFU

Profa. Dra. Sandra Mara Dantas - UFTM

Prof. Dr. Florisvaldo Paulo Ribeiro Júnior - UFU

AGRADECIMENTOS

O viver humano se faz e se refaz por meio das relações pessoais e dos laços afetivos que são construídos ao longo da vida, trazendo a característica intrínseca de um ser social. Dessa forma, é impossível que cheguemos a algum lugar sozinho. Mesmo com todos os esforços que dispensamos para conseguir algo, há sempre alguém, em algum lugar, que nos favoreceu de forma a continuarmos e mesmo aquelas pessoas que aparentemente nos eram empecilho, foram importantes para que a força de vontade se fizesse e se refizesse no sentido de prosseguir para o alvo pretendido. Nessa perspectiva, não conseguiria descrever a ajuda que muitos me deram e não seria justo deixar de citar aqueles que estiveram presentes nessa trajetória e que me estimulou a realizar este trabalho: minha família – esposa e companheira, Lyliam Bianka, e as filhas Laís, Sarah e Rafaela – pela compreensão nas faltas e omissões que tive em prol dos estudos e pelo conforto que me deram quando não cobraram e nem exigiram o que tinham direito, das privações advindas dos momentos de entrega a um objetivo. Incluem aqui as viagens que fiz para apresentar trabalhos, as reclusões para cumprir as tarefas de estudo, a falta de dinheiro que dispensa qualquer comentário, a ausência em passeios e diversões, entre outros. Especialmente aos catireiros Jair Gomes Seabra, Romeu Borges, Negrinho Teles, Paulinho Leiteiro, Mauro Borges, Zé Crioulo que, ao longo da pesquisa, se mostraram verdadeiros parceiros e contribuíram grandiosamente para a conclusão deste trabalho; Gilberto Rezende, que cito neste trabalho não de outra forma, senão obedecendo aos parâmetros da escrita da história, momento difícil para o historiador que tem de escolher uma opção. Vale salientar que o acervo que construiu é de grande importância para as gerações futuras e que, de outra forma, talvez, não fosse preservado. Assim, Gilberto Rezende nos cedeu cópias de filmagens e fotos desse acervo. Indicou também sua funcionária Alzira, da Casa do Folclore, que nos atendeu com muita disposição e boa vontade e de igual modo merece nossa consideração; Zé Ninguém, que tive o privilégio de conhecer e que nos deu muitas informações sobre o mutirão e o catira da Baixa; funcionários do Arquivo Público de Uberaba, que sempre se dispuseram a nos fornecer informações e documentações valorosas. Os funcionários do Museu do Zebu que gentilmente nos serviram com informações necessárias.

Também, não poderia deixar de citar meus professores que se tornaram especiais nessa caminhada: professor Dr. Newtom D'ângelo, professor Dr. João Marcos Alem, professor Dr. Adalberto Paranhos, professora Dra. Jacy Seixas, professora Dra. Vera Puga e professora Dra.

Maria Clara T. Machado, esta que sendo também minha orientadora foi e sempre será para mim inesquecível tanto quanto pelo convívio, pela amabilidade, e pela disposição de sempre nos atender com boa vontade, inclusive quando eu ligava “altas horas”.

É importante lembrar que nada teria sido feito sem o fôlego da vida, a capacidade intelectual para exprimir idéias e concepções, a condição física para enfrentar as intempéries do dia a dia. Por isso, e muito mais, não faltaria jamais um sentimento de sincero agradecimento a um ser que acredito existir e que, além da força interior, nos proporciona momentos inesquecíveis – Deus.

Duas pessoas de imensurável importância jamais poderiam ser esquecidas: meu pai João Cindra Rédua que, pela busca do conhecimento e sempre com um livro na mão, foi um exemplo importante para que eu tivesse de igual modo, o gosto pela leitura. E minha mãe, Rute Francisca Rédua, que, apesar de ter partido tão cedo (eu estava apenas com 11 anos) pôde demonstrar também, como professora, o lado bom de fazer o que se gosta. As aulas dela assistidas por mim, certamente, foram o contrapeso favorável à minha escolha profissional. A minha existência neste mundo está vinculada a essas duas pessoas que certamente estariam orgulhosas de ver até onde consegui chegar e para as quais todas as palavras do mundo não expressariam a gratidão por tudo o que fizeram.

Por fim, à banca de qualificação pelas contribuições que deram, os professores Doutores Florisvaldo Ribeiro Júnior e Vera Puga, juntamente com minha orientadora professora Dra. Maria Clara T. Machado, e à FAPEMIG pela concessão de uma bolsa de estudos neste último ano.

“Só se pode alcançar um grande
êxito quando nos mantemos
fiéis a nós mesmos”.

Friedrich Nietzsche

RESUMO

Uberaba, uma cidade do século XIX, situada no Sertão da Farinha Podre, interior de Minas Gerais, tem como uma das características mais marcantes de seu desenvolvimento econômico e das relações sociais daí advindas, a produção do gado zebu.

Acreditamos que os homens, ao produzirem suas relações sociais, produzem simultaneamente cultura e é nesse viés que se insere o catira como uma prática cultural popular rural. Essa manifestação rica de significados por envolver dança, música e versos poéticos, permite reconstituir a história de um mundo caipira, entrelaçado à vida urbana, no qual o trabalho e as sociabilidades se fundem e cujos traços são permeados pela circularidade cultural que deixa entrever influências portuguesas, indígenas e africanas. O século XX como corte cronológico se justifica na intenção mesma de captar o catira como prática cultural popular que gestada no mundo rural, se transforma, se reinventa, acompanhando as mudanças do processo histórico no qual se insere.

Palavras Chaves: Catira. Cultura Popular. Dança. História. Sociabilidade.

ABSTRACT

Uberaba, a city of the nineteenth century, located in the Hinterland of rotten flour, inside Minas Gerais, has as a prominent feature of its economic and social relations the production of zebu cattle.

We believe that the men to produce their social relations, produce culture as well, and in this context takes place *catira* as a popular cultural practice. This rich manifestation is meaningful because it involves dance, music and poetic verses, to reconstruct the story of a rustic world interlaced to the urban life style where work and sociability fuse, traces of which are permeated by cultural circularity that hint at influences from Portuguese, Indian and African. The twentieth century as a chronological “cut” is justified by the intention to capture the same *catira* as a cultural practice that engendered popular in rural areas, it is transformed or reinvented, following the changes of the historical process in which it operates.

Keywords: Catira. Popular Culture. Dance. History. Sociability.

ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1 - Praça Rui Barbosa - Década de 1930
- Ilustração 2 - Largo da Matriz 1908 (Atual Praça Rui Barbosa)
- Ilustração 3 - Capa do catálogo da primeira exposição de gado em Uberaba
- Ilustração 4 - Algumas arquiteturas rurais da região de Uberaba
- Ilustração 5 - Mazaropi e Geni Prado em O Jeca Tatu (1959)
- Ilustração 6 - Publicidade de um vermífero, em 1939, utilizando a imagem de um caipira
- Ilustração 7 - Outra versão da publicidade referida
- Ilustração 8 - Imagem computadorizada da formação do catira de Uberaba.
- Ilustração 9 - Mutirão em Santa Rosa – setor rural de Uberaba
- Ilustração 10 - Manuel Rodrigues da Cunha e Natal Borges
- Ilustração 11 - Imagem computadorizada da formação do catira de Uberaba.
- Ilustração 12 - Imagem computadorizada da formação do catira de Uberaba.
- Ilustração 13 - Imagem computadorizada da formação do catira de Uberaba.
- Ilustração 14 - Praça do Grupo Escolar Brasil (década de 1940)
- Ilustração 15 - Praça do Rui Barbosa (década de 1940)
- Ilustração 16 - Rua do Capim, hoje Bernardo Guimarães (1938)
- Ilustração 17 - Av. Leopoldino de Oliveira (1938)
- Ilustração 18 - Reforma na Praça Rui Barbosa
- Ilustração 19 - Pessoas comuns na Praça Jorge Frange
- Ilustração 20 - Primeira sede da PRE-5 – ZYV-37 (1941)
- Ilustração 21 - No destaque, Mauro Borges e Orozimbo Fabiano
- Ilustração 22 - Catireiros que atuaram até a década de 1960
- Ilustração 23 - Grupo dos Borges
- Ilustração 24 - 1º Semana do Folclore em Uberaba (1962), na praça de mercado municipal
- Ilustração 25 - Encontro de catira de Pirajuba (1993) – o catireiro Decano dançando lundum
- Ilustração 26 - Cartaz da 1ª Semana do Folclore em Uberaba
- Ilustração 27 - Cartaz da 2ª Semana do Folclore em Uberaba
- Ilustração 28 - Recorte de Jornal referente à publicação de chamada para apresentações de catira
- Ilustração 29 - Encontro de catira com Paulinho Leiteiro ao centro
- Ilustração 30 - Catira na Casa do Folclore (década de 1980). No detalhe, o catira de Jaboticabal/SP

- Ilustração 31 - Grupo de Frutal numa das apresentações na casa do Folclore
- Ilustração 32 - Imagem computadorizada da formação do catira de Uberaba.
- Ilustração 33 - Manoel Teles
- Ilustração 34 - Zé Ninguém e Wagner Rédua

ABREVIATURAS

ABCZ	- Associação Brasileira dos Criadores de Zebu
APU	- Arquivo Público de Uberaba
BEMGE	Banco do Estado de Minas Gerais
CDFB	- Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro
CNF	- Comissão Nacional do Folclore
EMBRAFILME	- Empresa Brasileira de Filmes S.A.
EXPOZEBU	- Exposição Nacional do Gado Zebu
FAZU	- Faculdades Associadas de Uberaba
IBECC	- Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura
IBGE	- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IIF	- Instituto Ituiutabano de Folclore
IFBC	- Instituto de Folclore do Brasil Central
ONU	- Organização das Nações Unidas
SRTM	- Sociedade Rural do Triângulo Mineiro
UNESCO	- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

MAPAS

- Mapa 1 - Mapa de Minas Gerais - Triângulo Mineiro, com a localização de Uberaba.
- Mapa 2 - Abrangência do território do município entre 1920/30.
- Mapa 3 - Região de Uberaba no final da década de 1990.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
1 UBERABA NO TEMPO DO CATIRA RÚSTICO (1910 - 1940).....	27
1.1 A ruralidade uberabense.....	27
1.2 O outro lado da moeda: a mão-de-obra escrava, os homens livres e o caipira.....	36
1.3 Aspectos identitários e culturais do caipira: entre a descrição bibliográfica e a Uberaba de então.....	44
1.4 A diversidade do catira rústico em Uberaba.....	51
1.5 Coreografia, música e poesia do catira rústico.....	64
2 DESLOCAMENTO E TRANSFORMAÇÃO: CATIRA URBANO NA RURALIDADE UBERABENSE (1940 - 1960).....	80
2.1 Uberaba: arborização, modernização e os processos econômicos.....	80
2.2 As elites uberabenses nos anos de ouro do zebu e os estranhos novos habitantes: o crescimento populacional.....	94
2.3 As ondas longas e tropicais da ZYV-37.....	101
2.4 Deslocamentos e transformações: a migração das práticas culturais rurais.....	106
2.5 Novos grupos, novos temas e uma outra poesia.....	117
3 TRAMAS E DRAMAS: MEMÓRIAS E OUTRAS EXPERIÊNCIAS (1960-1990).....	126
3.1 Memória: lembrança e arrepio do catira de um outro tempo.....	126
3.2 Folclore X cultura popular: em busca da institucionalização do catira.....	134
3.3 Inovação e renovação: novos passos e nova gente.....	142
3.4 Exibição na Exposição e os bastidores da Sociedade Rural do Triângulo Mineiro.....	152
3.5 Novos rumos do catira e um “templo” à cultura popular.....	159
3.6 1990 – as transformações continuam: novas coreografias e novas poesias.....	171
A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
FONTES.....	185
1. História de vida.....	185
2. Acervos.....	187

3.	Revistas.....	188
4.	Filmes.....	188
5.	Gêneros musicais do catira.....	188
6.	Documentos Institucionais.....	190
7.	Literárias.....	190
8.	Literatura local.....	190
9.	Fotografias.....	190
REFERÊNCIAS.....		192
	Bibliográficas.....	192
	Eletrônicas.....	201

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O meu interesse pessoal e acadêmico em torno do tema do catira¹ tem a ver com o meu desejo de contribuir enquanto historiador com a história da minha região: Uberaba. O meu encantamento pela prática cultural é anterior ao meu curso feito na UNIUBE (Universidade de Uberaba). Sempre me encantaram os encontros, a sociabilidade, o ritmo, o sapateado e a criação improvisada das modas de viola que, juntos, como uma trama regada à música e comida, proporcionavam novas amizades e o reconhecimento da poesia e da criatividade da cultura popular brasileira. Todavia, no meu curso de graduação não havia exigência de monografia e, por conseguinte, de pesquisa. Assim, o meu caminho até aqui não foi fácil. Foi uma conquista passo a passo. Aproximar-me do programa de Pós-Graduação em História da UFU (Universidade Federal de Uberlândia), propor um projeto modificado várias vezes, ser aceito, primeiramente, como aluno especial, entrar em contato com colegas que “tiravam de letra”, questões teórico-metodológicas, rever suas trajetórias, passar novamente pela seleção, escrever artigos e, mais que tudo fazer um currículo. Todas essas novidades, somadas à falta de recursos financeiros que me obrigaram à muitas caronas, me fizeram crescer e pensar que o sonho é possível, se você se empenhar.

No que diz respeito ao tema, especificamente, alguns aspectos do catira me chamaram a atenção, pois ao chegar a Uberaba, em 1990, vindo de Belo Horizonte, eu não havia ouvido falar sobre essa manifestação cultural. A curiosidade e empatia foram os motivos principais para desejar conhecer melhor a dança. Assim, à medida que ia tomando mais contato com o catira, as indagações, que já haviam começado, também se ampliaram. Todavia, o projeto para a pesquisa sobre esse tema só ganhou a formatação acadêmica ao entrar em contato com a professora Dra. Maria Clara T. Machado, da UFU.

O catira está inserido no contexto da cultura popular brasileira associado ao mundo rural como representação do coletivo e suas sociabilidades comportam-se num gênero musical que se expressa num conjunto de práticas culturais, visto que nele encontramos três aspectos

¹ No século XIX, as referências ao catira são apresentadas como cateretê. A palavra catira parece tornar-se muito comum após a década de 1920. Aurélio afirma que “Catira é um substantivo masculino e feminino, parecendo ser usado muito mais no masculino” (AURÉLIO. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 297). Na região de Uberaba, usa-se falar tanto o catira como a catira. Um outro significado para palavra catira é: troca, barganha. Sinhô Borges, catireiro de Uberaba, justifica que catira é uma palavra indígena, pois, da mesma forma que os índios trocavam arcos e flechas, na mata, na dança, entre sapateados e palmas, os integrantes trocam de lugares. Essa afirmação, contudo, é controversa. Amadeu Amaral dá a entender que catira é uma abreviação de cateretê – catira-etê? Cf.: AMARAL, Amadeu. **Dialeto caipira**. Brasília: Domínio Público. Biblioteca digital desenvolvida em software livre. Governo Federal, p. 75. Disponível para *download* em: <www.dominiopublico.gov.br/>. Acesso em 15 de setembro de 2008.

distintos: a dança, a música e a poesia. A dança é praticada por um grupo de oito ou dez pessoas que, entre sapateado e palmas, apresentam suas coreografias. A formação básica do catira se faz com dois violeiros numa das extremidades das filas, seguidos pela dupla de palmeiros ou chaveias, depois duas duplas, nas quais os membros são chamados de parceiros ou cargueiros e a última dupla, geralmente, ocupada pelos ourelas. A música é executada por dois violeiros em dueto: enquanto um faz a melodia, o outro o acompanha em outro tom, em terça ou quinta, considerando os intervalos musicais. Poesias de catira são as letras, das modas de viola e do recortado, que expressam experiências vividas pelo compositor e poeta catireiro. Na prática do catira, na execução das canções e das coreografias, o vocabulário é bem específico para os catireiros, podendo ser desconhecido para quem não está familiarizado com o tema. Um pequeno vocabulário foi elaborado, para melhor compreensão e, até certo ponto, resguarda certa hierarquia:

- *Violeiros*: fixam-se numa extremidade das filas. São os que comandam a apresentação e escolhem as modas e os recortados a serem executados. Geralmente, eles são também os compositores das canções.
- *Palmeiro* ou *chaveia*: é a primeira dupla após os violeiros e comanda a coreografia. Palmeiro é extensivo à palavra palmas e chaveia é alusão à dupla de bois dianteiros dos carros-de-boi que guia os outros chamados por esse nome. Dos dois palmeiros ou chaveias, um, o mais experiente, comanda toda a coreografia e os outros devem segui-lo.
- *Parceiros* ou *cargueiros*: são as duas duplas após os palmeiros e seguem a coreografia comandada pela dupla anterior.
- *Ourela*: é a última dupla de catireiros, na extremidade das fileiras oposta aos violeiros. Geralmente, é composta por aprendizes.

No que diz respeito à música e coreografia:

- *Recortado*: dança de roda do tipo cateretê, ao som da viola. É um canto popular complementar da moda². Incluído na apresentação do catira, e também quando acontece o suspendimento, o recortado é executado, o ritmo se torna mais rápido e os sapateadores dançam no compasso da viola.
- *Suspendimento*: mudança de ritmo e tom e uma breve parada na dança, geralmente, no último verso da moda ou recortado. Em seguida, os dançarinos sapateiam, batem palmas e fazem a roda.

² Cf.: HOUAISS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001, p. 2.404.

- *Roda*: dizem que é para cumprimentarem a platéia. Essa definição remonta a um período após 1940, numa ressignificação das coreografias. No entanto, nas danças rurais, desde o tempo do Brasil Colônia, a roda era uma coreografia comum, da qual os antigos catireiros se apropriaram.
- *Trespasse*: movimento coreográfico que se dá, geralmente, na execução da moda, quando as filas dos catireiros trocam de lugar passando uma entre a outra.

Chamamos de catira rústico aquele praticado no início do século XX, quando era conhecido também como cateretê, e o estilo primitivo era percebido sem as interferências explícitas do mundo moderno. Não queremos com isso induzir à questão de origem, visto que a prática do catira em seu tempo rústico está ligada ao momento em que a dança era definida como manifestação cultural rural, pois, nesse período, o catira começa a se desvencilhar das confusões com a dança africana. Nesse sentido, houve momentos em que o catira era confundido com a umbigada, o batuque e também com a dança europeia, o fandango. A primeira citação do catira encontrada na região de Uberaba, possivelmente também do Triângulo Mineiro, vem de um jornal local, segundo a pesquisa realizada pelo Arquivo Público de Uberaba:

(...) O jornal *Lavoura e Comércio* publica um artigo “Catyra nas Tabocas”, em 31 de agosto de 1902, com descrição de uma festa em que está presente um violeiro que “empunhando a viola, dedilhava-a e soltava a voz numa toada choros”. A descrição do fato não corresponde à uma função de catira; embora tenha a viola, toada e sapateado, tem também a umbigada e desafios³.

Uma outra citação da mesma pesquisa também é reveladora:

(...) Outro artigo, de Henrique Silva, em 14 de setembro de 1905, do mesmo jornal, intitulado “folk-lore do Brasil Central”, ressalta os desafios, como gênero popular e o valor da viola mineira Queluz, “mágico instrumento musical” onde “reside o encanto inigualável, a denguiça indizível dos ponteados, dos batuques e cateretês de Minas, Goyas e Mato Grosso⁴”.

Nas duas citações encontra-se explícita a influência negra na formação do catira, que causou confusão para muitos que descreviam a dança. Isso nos leva a considerar que o catira é oriundo das culturas: indígena negra e branca. Sobre o fandango, Antônio Cândido, que sem muita pretensão de entrar no assunto, pois não era seu foco, faz uma citação importante que

³ ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba**: Uberaba: APU, 1993, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 17-18.

parecia corriqueira, por estar em nota de rodapé, mas é significativa para demonstrar o pensamento de alguns sobre o catira. Diz o autor: “O fandango, como se sabe, é o cateretê, ou bate-pé, a principal das danças caipiras, via de regra exclusivamente masculina”⁵. A descrição que Oneyda Alvarenga faz do fandango é bem semelhante ao catira, daí a confusão por parte de alguns em não conseguirem identificar, ou pelo fato de a dança ganhar conotações nítidas pelas transformações⁶. E do índio, o que restou? Acreditamos que o grande legado indígena no catira pode ser no canto que alguns autores definem como enfadonho e cansativo. Saint-Hilaire já havia tido essa mesma impressão ao participar de uma festa mista de batuque com dança indígena, por volta de 1820⁷. No entanto, esse legado musical indígena se mescla com o dos europeus, favorecendo o surgimento de uma outra produção que será característica do catira. Tal ideia poderá ser conceituada com estudos mais profundos sobre a estrutura musical indígena e das canções europeias nos tempos do Brasil Colônia, em contraposição às modas de viola e recortado de catira. A cultura indígena teve realmente influência na formação do catira, de forma mínima no conjunto da dança, mas expressiva no canto e, claro, também na nomenclatura.

Os protagonistas dessa cultura popular rural são os caipiras. Apesar de tratarmos sobre eles nos capítulos seguintes, é preciso antecipar alguns aspectos importantes. A origem do nome é confusa. Couto de Magalhães⁸ diz:

(...) Aqui em S. Paulo, então, os nomes *tupis*, enxertados no português, são por centenas, sinão por milhares. O nome camponês, já não é esse, e sim *caepira*, do tupi *caapira*, que quer dizer montador ou capinador de matto; *caapinar* vem também da palavra tupi *capin*, que, em português, significa herva; *passoca*, *jaguaraiva*, *jaguarapeva*, *sapecar*, *moquear*, *tenhenhen*, *piá*, por filho, e centenas de outros são termos tupis passados para a língua dos paulistas”⁹.

Essa afirmação de Couto de Magalhães deu origem à outra citação: “O termo *caipira* do tupi Ka’apir ou Kaa-pira, que significa “cortador de mato”, é o nome que os índios

⁵ 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, p. 184.

⁶ Cf.: ALVARENGA, Oneyda. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal**, LXXX. São Paulo, 1941, p. 222.

⁷ Cf.: SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p. 135.

⁸ José Vieira Couto de Magalhães o GENERAL COUTO DE MAGALHÃES, mineiro de Diamantina (1837-1898), foi, além de outros cargos públicos, presidente da província de Goiás, Mato Grosso, Pará e S. Paulo, provavelmente entre os anos 1863 a 1889. Nesse período, escreveu o livro *O selvagem*, a pedido de D. Pedro II para figurar na Exposição de Filadélfia, em 1876, tendo sua primeira edição lançado nesse mesmo ano. A informação biográfica de Couto de Magalhães descrita acima está contida no prefácio de *O Selvagem*, porém, os dados mais completos sobre sua vida podem ser encontrados em:

<<http://www.geocities.com/Athens/Olympus/3583/vieiracouto.htm>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

⁹ MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 316.

guaianás do interior do estado de São Paulo, no Brasil, deram aos colonizadores caboclos, brancos, mulatos e negros.”¹⁰ No entanto, alguns dicionários da língua tupi nos dão outras informações, entre elas a palavra *kaapora* significa aquilo ou quem vive no mato, (*caapora*, *caipora*, *caapuã*)¹¹. Os dicionários da língua tupi são unânimes em apresentar a palavra *caa* ou *kaa*, traduções de mato e *caapora* e *caapuã*, sinônimos de quem vive no mato. A possibilidade dessas últimas terem originado a palavra caipira é maior do que *caapira*, apresentada por Couto de Magalhães, pois, nesse caso, o sufixo *pira*, antecedido do prefixo *caa*, deveria significar cortador ou capinador, porém, no tupi, não foi encontrada a palavra *pira*, que, no dicionário guarani, significa pescado, bem diferente do que se pretende.

A palavra caipira tende a ter sido utilizada muito mais por brancos para designar os índios do que o contrário, pois eram esses nativos que viviam nas matas. Com o tempo e com a “extinção” dos índios, os habitantes das matas passaram a ser os descendentes destes, misturados com os brancos. Muitos caboclos ficaram em seus lugares de origem, criados pela mãe (índia), formando uma nova classe – os caipiras – possivelmente assim designados pela população urbana. O nome, certamente, sofrera modificação e há a possibilidade de ter sido atribuído aos habitantes do interior de São Paulo por causa da reginalização de certas palavras, todavia, o que se ressalta é a dose pejorativa notificada. O tratamento discriminado dispensado aos caipiras não foi criado por Monteiro Lobato. Ele apenas o reafirmou, sendo que tal tratamento deveria ser comum ainda no Brasil oitocentista tal como disseminado por Debret e Saint-Hilaire¹².

O caipira é uma identidade superposta das muitas que existem no Brasil. Ao tratarmos dos fazendeiros, não o fazemos de forma tendenciosa a dividir classes, como se o caipira fosse um seguimento racial desprivilegiado economicamente e os fazendeiros outra classe social. Muitos fazendeiros gostam de ser considerados caipiras. Ao lidarmos com os catireiros fazendeiros, é preciso considerá-los também como caipiras, mesmo que possuam acúmulo de bens materiais. Isso porque a cultura caipira, no catira, nosso foco central neste estudo, não é um objeto e a coisificação dela compromete a interpretação histórica. Os fazendeiros são partes da cultura caipira, cujas práticas, adquiridas no viver cotidiano, fizeram deles caipiras também.

¹⁰ Esta citação, apesar de se encontrar num *site* de enciclopédia livre não pode ser descartada. Ver em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caipira#Bibliografia>>. Acesso em 18 de agosto de 2009.

¹¹ Subtraído de <<http://www.areaindigena.hpg.ig.com.br/dicionario.htm>>. Acesso em 18 de agosto de 2009.

¹² Antônio faz referência ao tratamento pejorativo dos viajantes como Saint-Hilaire ao caipira. Cf.: 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, p. 82.

Em seu tempo rústico (1900-1940), o catira era praticado quase unicamente no setor rural. Entretanto, atualmente se desloca para os centros urbanos, tendo como motivo principal a migração do homem do campo, conhecida também como êxodo rural. Hoje, praticado em três estados brasileiros, neles também se difundiu, desde o final do século XIX: São Paulo, Minas Gerais e Goiás¹³.

Coletar e analisar canções de catira de catireiros antigos não é uma tarefa fácil, apesar do acervo de várias composições de catira existente em Uberaba. Primeiro, porque as composições não eram datadas, depois, porque também, no momento da composição, geralmente elas não eram transcritas. O que se tem das modas de viola e recortado desse período são letras repassadas pela oralidade. Identificar a época de uma canção, quando não há registro, significa cruzar informações, utilizando-se de vários mecanismos, cercando-se de cuidados para se ter uma idéia mais coerente com o momento da produção. No entanto, não se pode rejeitar um documento pelo fato de ele não ter uma data identificada.

Em Minas Gerais, a prática do catira se dá mais na região do Triângulo Mineiro. A região, em posição geográfica que separa os outros dois estados, provavelmente recebeu deles influências culturais, que, entre outras, se insere o catira.

Em Uberaba, ainda praticado, obviamente de forma diferente de tempos não muitos distantes, o catira é amplamente conhecido por seus habitantes e tal conhecimento advém, principalmente, de momentos históricos específicos. A prática do catira em Uberaba está ligada à cultura local, pois a cidade, que ainda mantém parte de sua produção voltada para as questões agrária, tem na sua história um envolvimento com o mundo rural, desde sua formação.

Uberaba tornou-se uma cidade híbrida em relação à dicotomia campo/cidade, pois, ao mesmo tempo em que as elites ansiavam pelas sofisticções e confortos advindos da modernidade do mundo urbano capitalista, procuravam também preservar certos costumes provenientes do mundo rural. Sendo assim, a própria produção voltada para o setor agrário acentuou essa concepção.

Nossa problemática, nesse contexto, pressupõe o catira enquanto prática cultural popular, entranhado no cotidiano rural de Uberaba, cidade que evidenciava, no século XX, o latifúndio e a criação de gado zebu e que, no processo das transformações sócio-econômicas regionais – agronegócios – se renova, se recria e persiste, mesmo considerando a sua apropriação politicamente estratégica.

¹³ ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 185.

Além disso, pressupõe-se também que é possível pensar que no processo das transformações sócio-econômicas de uma Uberaba ruralizada, o catira, enquanto prática cultural popular profana, marcada, a princípio, como tradição e sociabilidade, sofre mudanças profundas e deslocamentos numa trajetória de renovação. Considerando isso, algumas hipóteses sobre o catira puderam ser levantadas. Assim, esta prática cultural:

- nasceu no mundo rural, ao lado de uma produção latifundiária, cuja evidência principal é a pecuária.
- sofre deslocamento para o urbano – o que pode ser entendido como uma forma de ruralização desse espaço – após as transformações sócio-econômicas de mundo rural para o agronegócio, nas quais Uberaba é o centro produtor e distribuidor de matrizes do zebu para o Brasil e outros países.
- é apropriado politicamente e intencionalmente como manifestação folclórica regional e que outros sujeitos estavam por detrás disso.
- pode ser pensado como uma forma de resistência, crítica de uma realidade vivida.

O trabalho de pesquisa encontra respaldo teórico-metodológico na História Cultural, que se propõe – a partir de autores como: Ginzburg, Chartier, Burke, Darton, Revel, Vovelle, referências sobre o assunto, e de outros, tais como: Thompson, Williams, Hall, Bhabha, Bakhtin, Benjamin – que permite pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos socialmente para explicar as experiências vividas. Nesse viés, a cultura popular¹⁴ é também uma maneira de expressão e tradução da realidade que, por meio de linguagens diversificadas, representam de forma simbólica o real vivido. A simbologia pode veicular os sentidos impressos às palavras, às coisas, às ações, e estas podem tomar consistência nas práticas e representações culturais populares.

¹⁴ De acordo com Machado: “(...) Cultura popular é muito mais uma categoria intelectual do que um conceito científico, pois esta, a partir da sociedade burguesa, conheceu em épocas diferenciadas os mais diversos interesses” (MACHADO, Maria Clara Tomaz. Tesouros do interior das Gerais: cenários, percursos e reencontro com a cultura popular. IN: MACHADO, Maria Clara Tomaz, e ABDALA, Mônica Chaves (org.). **Caleidoscópio de saberes e práticas populares**. Uberlândia: EDUFU, 2007). Na perspectiva de Certeau: “Cultura de um lado é aquilo que ‘permanece’; do outro aquilo que se inventa. Há, por um lado, lentidões, as latências que se acumulam na espessura das mentalidades, certezas e ritualizações sociais, via opaca, inflexível, dissimulada nos gestos cotidianos, ao mesmo tempo os mais atuais e milenares. Por outro lado, as irrupções, os desvios, todas essas margens de uma inventividade, de onde as gerações futuras extrairão sucessivamente sua ‘cultura erudita’. A cultura é uma noite escura em que dormem as revoluções de há pouco, invisíveis, encerradas nas práticas, mas pirilampas, e por vezes grandes pássaros noturnos atravessam-na; aparecimentos e criações que delineiam a chance de um outro dia” (CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papirus, 1995). Outras bibliografias ajudaram também na compreensão de conceitos referente à cultura popular, cf.: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **No rancho fundo: espaços e tempos no mundo rural**. Uberlândia: EDUFUI, 2009; BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. São Paulo: Papirus, 1989; CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192; entre outros.

Aqui, os conceitos se multiplicam conforme o tema e o que se quer objetivar é a associação interdisciplinar com outras áreas que alargam nossas possibilidades de análises críticas. Assim, a antropologia, a análise do discurso, a sociologia, entre outras áreas do conhecimento são necessárias. Daí ser fundamental os estudos de autores como Bordieu, Halbwachs, White, Bosi, Elias Norbert, Sahlins e historiadores como Veyne, Certeau, Nora, Ricoeur¹⁵, que nos ensinaram a lidar com referenciais: como memória, tradição, sociabilidades, representações e folclore. Aprendemos que a verdade não é um alvo a ser alcançado, porque o passado se constrói a partir das múltiplas versões dos sujeitos sociais que ocupam posições econômicas diversas. O conflito, as recusas e resistências são partes das possíveis conjecturas sobre o vivido.

A memória¹⁶ é um desses campos que, apesar de complexo, pode contribuir para elucidar aspectos importantes e, nessa temática, Alberti afirma que, “é difícil saber o que é a memória, como ela se constitui e se processa no conjunto das atividades cognitivas do homem”¹⁷. Sem ser restritamente passado, a memória se perfaz ligando-o com o presente, conforme apontamento de Ecléa Bosi, que afirma:

(...) A memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo “atual” das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-os com as percepções imediatas, como também empurra, “desloca” estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora¹⁸.

¹⁵ Dos autores citados cf.:

- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo : Difel, 1989.
 - WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
 - ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.
 - SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
 - BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: **Obras escolhidas**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, pp. 168/169.

¹⁶ Sobre memória cf.:

- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
 - SEIXAS, Jacy Alves. **Halbwachs e a memória – reconstrução do passado**: memória coletiva e história. História. São Paulo: Editora da USP, 2001.
 - MONTORO, André Franco, e CAVALCANTI, Pedro Rodrigues de Albuquerque. **Memórias em linha reta**. São Paulo: Senac, 2000.
 - BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
 - ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
 - THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
 - MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História oral**. 4. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
 - HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vertice, 1990.

- NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Estudos Históricos**. São Paulo: PUC, 1984.

¹⁷ ALBERTI, Verena. **Ouvir contar**: textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 35.

¹⁸ BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 46-47.

Nesse sentido, as entrevistas orais aos antigos catireiros feitas pelo Arquivo Público, na década de 1990, como Amélio, de Campo Florido, Manoel Teles, de Santa Rosa, Narciso, da Capelinha do Barreiro, Rosemar, apelidado Dico e sua esposa Luzia, do distrito da Baixa, Santinho e Isaltina Melo, de Conquista, entre outros, foram importantes porque eles trouxeram, pela memória, experiências do passado. De igual modo, foi importante para a complementação da pesquisa o privilégio que nos foi dado por meio de tais entrevistas como Romeu Borges, Jair Seabra, Zé Ninguém, Zé Pomba, Paulinho Leiteiro, entre outros.

Encontra-se na prática cultural do catira em Uberaba questões teóricas relacionadas à sociabilidade, tradição e folclore. A sociabilidade no mundo rural, segundo Antônio Cândido, se deu pela natureza de suas necessidades e os recursos dos quais se dispunham para realizá-los¹⁹. Entende-se que a maneira de viver desses indivíduos se articula com o meio em que se inserem, considerando a natureza como portadora das possibilidades de exploração, aliada aos recursos disponíveis. Assim, o conjunto de “reações culturais” é compreendido juntamente com os meios de subsistência, desenvolvidos sob o estímulo das “necessidades básicas”²⁰.

Na experiência de vida, nas constantes repetições de certas atividades, tais práticas, quando têm importância e significado para o coletivo, podem ser pensadas como tradições. Daí a diferença que se estabeleceu: o folclore, por mais que seja valorizado como investigação primária é, no sentido político, uma obsessão para cristalizar uma prática cultural popular em constante transformação, pois é parte do processo histórico, e, como ensina Certeau, viva, móvel, que ora recusa, ora persiste, ora se conforma, mas sempre inventiva no seu fazer e saberes.

Os procedimentos técnicos utilizados na pesquisa bibliográfica foram de caráter qualitativo, exploratório descritivo, que dialoga com as fontes e com as pessoas que viveram de fato, o tema. A técnica foi a da análise documental, para a qual se recorreu a uma bibliografia temática e à documentação escrita, inclusive com base nos depoimentos orais. As variáveis que nortearão a presente pesquisa são: catira, campo, cidade, caipira, identidades, danças, festas, tradição e folclore.

A pesquisa qualitativa tem como objetivo conhecer de forma ampla o teor dos discursos referentes ao tema. Lakatos e Marconi²¹ apontam a análise para a interpretação de aspectos mais profundos, descrevendo a complexidade do comportamento humano. O

¹⁹ 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, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 28.

²¹ LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia Científica**. 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2004, p. 269.

procedimento de caráter exploratório tem o objetivo de compreensão do tema de forma geral. Cooper e Schindler apontam esse procedimento como importante porque visa “formular hipóteses e desenvolver o planejamento específico da pesquisa”²². É na exploração que se adquire conhecimento sobre o tema e a possibilidade de um limite de abordagem. Cooper e Schindler ainda dizem que “através da exploração, os pesquisadores desenvolvem conceitos de forma mais clara, estabelecem prioridades, desenvolvem definições operacionais e melhoram o planejamento final da pesquisa”²³.

O método descritivo é utilizado na fase de investigação, pois nela começa-se a delinear a pesquisa. O procedimento descritivo exige as anotações de questões fundamentais no desenvolvimento da pesquisa e, segundo Cooper e Schindler, nela “perguntamos ou declaramos algo”²⁴, relativamente às variações que nas hipóteses podem ocorrer. O método histórico permite a utilização de conceitos da historiografia, fazendo um contraponto com argumentos cristalizados. A viabilidade da utilização desse método é sempre pertinente por se tratar do passado e o cuidado em confrontar documentos elimina as possibilidades de erros.

As produções das literaturas locais foram importantes para a pesquisa porque trouxeram ao lume fatos do cotidiano dos catireiros uberabenses. De semelhante grau de importância estão as produções bibliográficas sobre Uberaba e região, que possibilitaram um diálogo no sentido de corroborar com os vários autores utilizados ou criticá-los. O recorte temporal da pesquisa (Século XX) advém de alguns fatores que, para nós, foram relevantes: os primeiros indícios do catira em Uberaba, por volta de 1910, e o falecimento de boa parte dos catireiros antigos, na década de 1990. Nessa década de final de século, também se percebe o cessar dos movimentos de cultura popular organizados por instituições.

A Casa do Folclore²⁵, construída inicialmente com a intenção de abrigar e fomentar a cultura popular uberabense passa a ter outras finalidades, como a ser explorado comercialmente para a realização de festas, formaturas, eventos e shows de artistas de todos os gêneros musicais. O catira, porém, não acaba e não “morre”, mas entra no século XXI sendo praticado, em Uberaba, numa outra perspectiva e com novos integrantes.

²² COOPER, Donald R., SCHINDLER, Pamela S. **Métodos de pesquisa em administração**. Porto Alegre: Bookman, 2003, p. 142.

²³ *Ibid.*, p. 131.

²⁴ *Ibid.*, p. 136.

²⁵ A Casa do Folclore foi criada por Gilberto Rezende no início da década de 1980 num de seus patrimônios à margem da rodovia MG 050, sentido para Uberlândia, para as manifestações populares como catira, folia de reis, congada, entre outros do gênero, portanto trata-se de uma instituição privada. Atualmente, parte de sua construção é de propriedade de outras pessoas que mantém o fim exclusivamente para festas, shows e formaturas.

Ademais, outras fontes foram utilizadas, entre elas: vídeos; jornais; *folders*; fotografias; documentos institucionais federais (censos) e municipais (relatório do interventor municipal Guilherme Ferreira); mapas; e documentos de acervos particulares. Vale ressaltar, que o contato com os catireiros, a participação nos seus eventos, o viver um pouquinho de suas experiências ao acompanhá-los, nos proporcionou um olhar mais atento sobre tal realidade.

A seguir, apresentamos os três capítulos que compõem o corpo do nosso trabalho. De forma resumida, no 1º capítulo começamos a abordagem antes de 1910 (período específico do recorte temporal) até chegar ao fim da década de 1930. É pertinente essa “volta” para entender como o catira de Uberaba foi se construindo em suas peculiaridades, considerando as condições de povoação da região, apontamos esse período como o tempo do catira rústico. Nesse período, a mulher ocupa um lugar bem distinto na estrutura familiar e a sociabilidade na zona rural encontrava-se num momento específico: o Brasil era mais rural que urbano e havia um leque de possibilidades para as práticas culturais do mundo rural. O catira, nesse sentido, apresenta-se como instrumento que fortalecia a sociabilidade no campo. Em torno dessas discussões, abordaremos a posição de Uberaba como polo do cerrado em relação à agropecuária extensiva que, perseguindo o progresso da industrialização através do agronegócio, entra em cena.

No 2º capítulo, o período em questão (1940-1960), apresenta-se como um tempo de transformações culturais refletidas pelas transformações nos contextos regionais, nacionais e mundiais. Deu-se ênfase nesse capítulo na transformação do catira no contexto urbano de Uberaba que resulta em outras produções. A fusão dos aspectos rurais e urbanos abre caminhos para novas práticas sociais. As transformações do catira nesse tempo, principalmente, são em razão dos vários resultados advindos das relações sociais, tendo como causa a modernização e a concentração populacional no setor urbano. O deslocamento, que não foi só de pessoas, mas, de costumes e cultura, e no período, provoca transformações que são facilmente percebidas no catira uberabense.

Finalmente, no 3º capítulo, a abordagem começa na questão da memória e, em seguida, passa para o tema folclorização do catira, iniciada na década de 1960. O discurso em torno da ação dos folcloristas se intensifica, provocando tensões no campo da cultura popular. As instituições ligadas ao folclore como o Instituto de Folclore do Brasil Central (IFBC), o departamento de festas da Associação Brasileira dos Criadores de Zebu (ABCZ) e, posteriormente, a Casa do Folclore, uma instituição particular que promovia encontros de culturas populares, deixam, nas entrelinhas de seus discursos e nas fissuras de suas ações,

transparecerem os interesses por trás desses movimentos. Nesse ínterim, as transformações continuam e adentram as décadas de 1970, 1980 e 1990.

CAPÍTULO I

UBERABA NO TEMPO DO CATIRA RÚSTICO (1910 - 1940)

“Eu danço cateretê
de espontânea vontade
embora pouco eu sabê
sempre trago novidade”.

Eu danço cateretê, Manezinho Rodrigues da Cunha.

1. 1 A ruralidade uberabense

Na vida social, histórias são escritas continuamente e cotidianamente, mas grande parte delas não se torna eventos. “A história é uma narrativa de eventos”¹, escreve Paul Veyne, e esses eventos históricos são acontecimentos individualizados, que existiram uma única vez, num determinado tempo espacial, todavia não isoladamente, mas por “ligações objetivas”². Tais episódios, que também são fatos, tornam-se conhecidos pelo historiador que por sua vez os prioriza. Nesse contexto, vale lembrar que “o passado é por definição um dado que nada mais modificará, mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e se aperfeiçoa”³.



Mapa 1 – Regional de Minas Gerais com a localização de Uberaba extraído de: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/34/MinasGerais_Municip_Uberaba.svg/773px-MinasGerais_Municip_Uberaba.svg.png>. Acesso em 09 de dezembro de 2009.

¹ VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 11.

² *Ibid*, p. 27.

³ BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da História, ou, o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 75.

As mudanças são constantes na história, mas algumas delas são eleitas, notificadas, construída pela imprensa que dosa com o seu grau de importância, de acordo com os grupos sociais que representa.



Ilustração 1 - Praça Rui Barbosa - Década de 1930. Fotografia cedida pelo Arquivo Público de Uberaba, do acervo particular de Demilton Dib, arquiteto, decorador, artista plástico e colecionador de fotografias, artigos materiais e peças do passado uberabense.

Uberaba, ainda nos primórdios, por volta de 1810, começou a construir aspectos caracteristicamente de um lugar, cujas bases econômicas se deram no setor rural. No início do século XIX, a escolha do Capitão Antônio Eustáquio da Silva e Oliveira (hoje conhecido como Major Eustáquio) para fixar no lugar onde hoje se encontra a cidade de Uberaba não foi por acaso. O Sertão da Farinha Podre⁴, nome antigo do Triângulo Mineiro, ficou notório pela descoberta de ouro na região do Desemboque, o arraial pioneiro mais populoso da região, cuja decadência, provocada pelo esgotamento das minas, coincidiu com a chegada do capitão Antônio Eustáquio.

⁴ Segundo Eliane Marquez, o nome dado à região advém “do fato de que as *provisões de boca* que haviam deixado sob uma árvore, para o abastecimento de volta, estavam apodrecidas, e que “essa explicação é aceita pela maioria dos estudiosos locais”. O historiador Gabriel Totti, entretanto, a contesta, justificando que esse nome “provém de uma região de Portugal, de onde era oriundo algum membro das entradas que penetraram neste sertão” (REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **Uberaba: Uma trajetória sócio-econômica (1811 - 1910)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1983, p. 24).

O lugar escolhido pelo Capitão teve alguns aspectos de prioridade que foram notados como: a população de índios domesticados, os bororós, fixados aqui por Pires de Campos trazidos do Mato Grosso para combater os kayapós que resistiam à ocupação do lugar pelos “brancos”; a estrada que Anhanguera abria para atingir Goiás e Mato Grosso, passagem constante de tropeiros e bandeirantes; a geografia do lugar que, com suas riquezas naturais conservadas, foi fundamental, especialmente, para a criação de gado vacum.

Com o nome de Arraial da Farinha Podre, o lugar foi se tornando conhecido, atraindo muitas pessoas, principalmente das regiões auríferas, que vinham à procura de trabalho e proteção. Já em finais do século XIX, como é afirmado em sua história, “os grandes proprietários rurais dominavam, também, o comércio existente no povoado”⁵. Essa “dominação” é um fator preponderante para a caracterização de Uberaba⁶ como cidade rural. Conforme afirma Nabut, em finais do século XIX, Uberaba era um centro econômico regional promissor com algumas indústrias manufatureiras destacadas, tais como cervejarias, colchoarias, fábricas de desfiação de fumo, cigarros, tecidos, carroças, bebidas, vinhos e fundição de sinos⁷.

Embora, desde essa época, Uberaba desse sinal de sua importância na área da agropecuária, o setor do comércio não deixou de ser movimentado, mas oscilante e se enfraqueceu frente a outras localidades regionais por diversos fatores, entre eles, Eduardo Nunes enuncia o prolongamento da linha férrea até Uberlândia, em 1895, e Araguari, em 1896, descentralizando essa atividade⁸. Assim, a pecuária tornou-se a principal fonte de renda do lugar até meados do século XX, quando outros investimentos como estradas e parques industriais⁹ concorreram a dividir espaço com a produção pastoril.

A ruralidade uberabense advém da dedicação inicial à atividade pecuária como primeira opção econômica. Há controvérsias nessa questão, mas, a base dessa afirmação é tomada das descrições de Saint-Hilaire¹⁰ quando afirma que, em 1819, “devido a existência

⁵ ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Uberaba, Matriz do Brasil Central**. Uberaba: APU, 1995, p. 08.

⁶ O antigo Arraial da Farinha Podre mudou de nome ao tornar-se freguesia de Santo Antônio e São Sebastião de Uberaba, posteriormente elevada à vila em 1836. Muda de nome novamente, tornando-se, em 1856, a Cidade de Uberaba. Cf.: <<http://www.uberaba.mg.gov.br>>. Acesso em 12 de março de 2009.

⁷ NABUT, Jorge. **Coisas que me contaram, crônicas que escrevi**. S/d, p. 83.

⁸ GUIMARÃES, Eduardo N. A transformação econômica do Sertão da Farinha Podre: o Triângulo Mineiro na divisão inter-regional do trabalho. **História e perspectivas**, Uberlândia: Edufu, n. 4, jan.jun. 1991.

⁹ Em meados do século XX, há muita discussão política em torno da criação do parque industrial de Uberaba que deu origem aos Distritos Industriais I, II e III. Sobre isso cf.: BANCO DE DADOS DE UBERABA - **Prefeitura Municipal de Uberaba**, 1981.

¹⁰ Augustin François César Prouvençal de Saint-Hilaire, naturalista francês (1779 - 1853), vindo ao Brasil pela influência do Conde de Luxemburgo, em 1816, permanecendo até 1822. Viajou durante seis anos pelas províncias do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Espírito Santo, Goiás, São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, descrevendo usos e costumes das diversas regiões brasileiras. Cf.: REZENDE, Eliane Mendonça Marquez

de bons pastos, vão dedicar-se à criação do gado lanífero, porcos e, principalmente, gado vacum, o que constitui sua principal ocupação e vários deles possuem 500 e até 1.000 cabeças”¹¹.



Ilustração 2 - Largo da Matriz 1908 (Atual Praça Rui Barbosa, centro da cidade). Fotografia do acervo do Arquivo Público de Uberaba.

Tal fato revela um Brasil do século XIX que, além da mineração, se ocupará de outras atividades produtivas; o nascimento de uma incipiente indústria manufatureira e, no sertão, da produção agropastoril. Uberaba, cujo movimento de penetração se faz pelas bandeiras, só se tornará um núcleo populacional com a decadência da mineração, especialmente do Desemboque, vivendo, nos inícios do século XIX, das fazendas de gado e de uma economia de subsistência. Todavia, como afirma Caio Prado Júnior, a crise da

de. Uberaba no olhar dos viajantes do século XIX. IN: BORTONE, Márcia Elizabeth (org.). **Linguagens e educação**. Uberaba: Universidade de Uberaba, 2000, p. 110.

¹¹ SAINT-HILAIRE, Augustin. **Viagens pela Província do Rio de Janeiro e Minas Gerais**: São Paulo, USP, 1975, p. 151.

mineração “possibilitou a progressiva ocupação do Centro-Sul”¹². Para esse autor, a zona pecuária de Minas Gerais, desde a época colonial já era privilegiada:

(...) em primeiro lugar pela abundância de água, uma área de terras férteis e bem aparelhadas pela natureza. (...) a vegetação também a favorece, particularmente para os fins de pecuária, (...) com vegetação herbosa que dá boa forragem. (...) O que chama a atenção, à mais leve análise preliminar, é a superioridade manifesta das suas condições técnicas¹³.

Assim, em outra obra, Prado Júnior completará essa observação:

(...) Este miolo de territórios desertos (...) começa a ser povoado na segunda metade do século passado [XIX] nas fazendas de gado. (...) Na sua marcha para o sudoeste os mineiros ocuparam primeiro o chamado Triângulo Mineiro (...) que em fins do império contará com um centro urbano já de certa importância: Uberaba¹⁴.



Ilustração 3 – Capa do catálogo da primeira exposição de gado realizado em Uberaba em 1911. Todavia, as exposições oficiais organizadas pela SRTM aconteceram somente a partir de 1935. Do acervo Museu do Zebu – ABCZ.

¹² PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1969, p. 202.

¹³ PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação econômica do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense / Publifolha, 2000, pp. 198-200.

¹⁴ PRADO JÚNIOR, Caio, *Op. Cit.*, p. 202.

Padre Leandro, um missionário português vindo de Lisboa, esteve no Sertão da Farinha Podre e relatou, em 1827, ao governador da Província de Minas Gerais, a promissora característica rural de Uberaba: “(...) Estes Gerealistas, e das melhores famílias, que não compreende gente ociosa ou de pouco porte, pois são todos fazendeiros”¹⁵. E antes mesmo do zebu, os gados provenientes de Goiás e Mato Grosso chegavam magros e, de acordo com a afirmação de Eliane Marquês Rezende, “(...) permaneciam nas invernadas uberabenses durante certo tempo (8 a 10 meses) a fim de recuperarem da viagem da região de origem “¹⁶.

Percebe-se que a pecuária enquanto atividade mercantil só atingiu um padrão elevado devido aos projetos políticos das elites locais, observação feita por Saint-Hilaire, quando afirma que: “de fato, que marchantes de Formiga, povoação não muito distante, vinham adquirir reses e enviam-nas em seguida para a capital do Brasil”¹⁷. Portanto, desde princípios do século XIX, o lugar já mantinha relações comerciais com outras regiões do Brasil, daí entendemos que o sucesso da pecuária uberabense não foi resultado de uma aventura, ainda que tenha havido, no princípio, dificuldades para a introdução do zebu na região. De modo geral, ela aparece como um grande feito. Mais que isso, uma ousadia para a época, como relata Hugo Prata:

(...) meus antepassados semi-analfabetos e simples, foram às índias com outros uberabenses e de lá trouxeram o zebu; foram à Itália, de onde trouxeram asininos; e à Península Ibérica, onde encontraram cavalos. Tais viagens eram verdadeiras epopéias, com meses em alto-mar e animais famintos, sobrevivendo à custa de capim seco. Eles relacionaram e aprimoraram esses animais, estabeleceram padrões e criaram registros genealógicos. Como verdadeiros mascates, levaram esses animais do Rio Grande do Sul à Amazônia; de Pernambuco ao Acre. Hoje, o Brasil possui mais de 80% do seu rebanho com sangue zebuino, oriundo daquelas poucas centenas de animais importados¹⁸.

O cruzamento das raças guzerá, gir e nelore resultou num gado de qualidade aprimorada e forte, cujo rebanho, especialmente o de corte, adaptou-se à região sem muitos custos para sua manutenção, gerando grandes lucros, daí se afirmar que, à época, com a venda de alguns reprodutores, podia-se comprar uma fazenda, pois o valor da terra era quase nulo. A

¹⁵ Carta de Padre Leandro ao Dr. José Teixeira de Vasconcelos - Presidente da Província de Minas (1827) *apud* REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **Uberaba: Uma trajetória sócio-econômica (1811 - 1910)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1983, p. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 82

¹⁷ SAINT-HILAIRE, Augustin. **Viagens pela Província do Rio de Janeiro e Minas Gerais**: São Paulo: USP, 1975, p. 151.

¹⁸ PRATA, Hugo. **Das Minas às Gerais: história, cultura e costumes de um povo brasileiro**. Uberaba: Ed. RR Donnelley, 2008, p. 73.

pecuária praticada em larga escala centralizou o poder político-econômico nas mãos dos fazendeiros latifundiários que monopolizavam o comércio do gado. O zebu atinge o seu auge entre 1935-1945, quando atrai compradores de todo o país e mesmo do exterior.

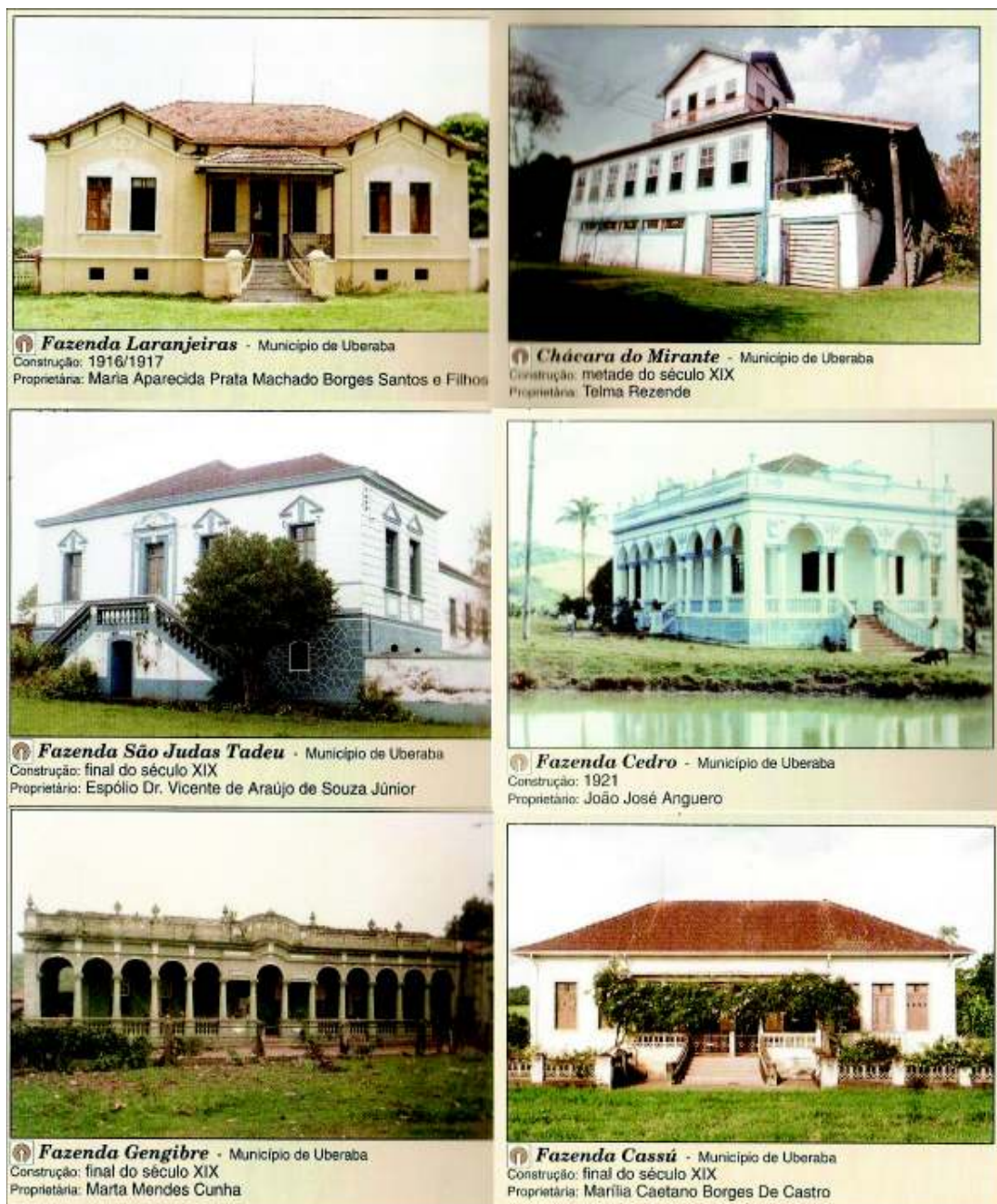


Ilustração 4 – Algumas arquiteturas rurais da região de Uberaba. As imagens foram retiradas de um catálogo elaborado pela Fundação Museu do Zebu. Tal obra, sem data e autor, também não imputa designação das fontes, salvo as informações descritas conforme observação. A ordem apresentada não corresponde à edição referida.¹⁹

¹⁹ Cf. Fundação Museu do Zebu. XVI Mostra: Aspectos da Arquitetura Rural no Interior Mineiro, século XIX e XX. Uberaba, s/d.

A ideia da feira de gado precede às exposições do gado zebu. É possível situá-la na afirmação de Eliane Marquez, quando diz que “em 1889 abriu-se um edital para a abertura de uma feira de gado em Uberaba, mas não se apresentou qualquer pessoa para arrematação da mesma”²⁰ porém, a mesma autora assinala “desde 1888 alguns fazendeiros se preocuparam em melhorar o gado *criolo* e *caracu* existente no município”²¹. Em 1928, foi criada, em Uberaba, a Sociedade Rural do Triângulo Mineiro – SRTM, com objetivo de centralizar os interesses dos criadores do zebu. Só em 1935, acontece a primeira exposição promovida por essa sociedade realizada na “Rua São Sebastião em terreno nos fundos do Palácio Episcopal, popularmente conhecido *quintal do Bispo*”²². Atualmente, essa entidade, conhecida internacionalmente, recebe o nome de Associação Brasileira de Criadores de Zebu – ABCZ, cuja exposição anual, em maio atrai Presidentes da República, ministros, produtores regionais, nacionais e estrangeiros, e é palco e cenário não só para grandes negócios, como para colocar Uberaba na cena midiática internacional.

A riqueza gerada pelo zebu se revela em esplêndidas fazendas, construídas a partir de meados do século XIX, cuja arquitetura eclética exhibe o poder rural da época, algumas delas assentadas em mais de 1.000 alqueires de terra. Os móveis, as mesas, os lustres, as louças ficam escondidos nas varandas circundantes e jardins bem cuidados. Essas sedes espaçosas, com grande número de cômodos e quartos denunciam que eram um espaço social que abrigava não só a família, mas também hóspedes frequentes. Ao centro urbano só se ia a negócios, ou para participar de acontecimentos políticos, sociais e religiosos importantes²³. Sobretudo, essas suntuosas fazendas ao redor da cidade, em sua maioria, eram auto-suficientes no seu abastecimento, por isso devem ser consideradas partes integrantes da propriedade: os regos d’água, as senzalas, os currais, os cocheiros, o quintal para verdura e o pomar, o paiol com varandas para carros-de-boi, casas de arreios, queijeira, moinho, engenho de cana, de serra, usina e roda d’água (geração de energia), chiqueiro e residência para todos empregados, considerando que, em algumas delas, havia capelas substituídas por oratórios na parte interna. O processo de urbanização do século XX, a industrialização, que afetou o

²⁰ REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **Uberaba**: Uma trajetória sócio-econômica (1811 - 1910). Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1983, p. 84.

²¹ *Ibid.*, p. 89.

²² LOPES, Maria Antonieta Borges, e REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **ABCZ**: história e histórias. São Paulo: Comdesenho Estúdio e Editora, 2001, p. 78.

²³ *Ibid.*

trabalho rural mecanizando-o, e a eletrificação rural modificaram esse panorama, guardado em imagens e em algumas casas rurais ainda intocadas²⁴.

²⁴ Cf.: LOPES, Maria Antonieta Borges, e REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **ABCZ: história e histórias**. São Paulo: Comdesenho Estúdio e Editora, 2001.

força motriz do progresso, do enriquecimento dos fazendeiros, os responsáveis pelos cuidados com o gado e as plantações, de fato eram esses os trabalhadores. As classes dominantes carregam a alcinha de grandes empreendedores, mas se esquecem que com frequência desfrutaram da abundância dos que outros produziram.

A vida rural Uberabense, em aspectos distintos, não era diferente das outras regiões do Brasil. A relação entre fazendeiros e meeiros ou sitiantes se assemelhava. Um tipo de relação que se estendia desde os tempos da monarquia. Maria Sylvia resume que:

(...) o destino do homem pobre definiu-se num mundo regido por dois princípios divergentes de ordenação das relações sociais – associações morais e ligações de interesses – que se articulam e tiveram efeitos deletérios recíprocos²⁶.

A autora define um dos pontos desse tipo de relação social como uma violência institucionalizada, quando as diferenças sociais se veem separadas por um abismo crescente. Essa violência tem dois sentidos básicos: a sôfrega busca por bens materiais e o desejo de dominação pelo poder. E, como sabemos, as grandes decisões políticas em Uberaba, à época, passavam pela vontade e pelos projetos dos senhores latifundiários.

Quanto à mão-de-obra escrava, é Hugo Prata quem nos dá as primeiras pistas, quando lembra das conversas com seu tio-avô, Joaquim de Oliveira Prata. Esse senhor contava as histórias de seu pai, comerciante de escravos em Uberaba. Revela Prata que ele: “(...) nunca pronunciava a palavra “escravo”. Os negros eram “cativos”. Esse meu bisavô criava e comprava suínos e os levava tangidos para o Rio de Janeiro, onde eram trocados por escravos”²⁷. E Lopes, ao descrever as fazendas do século XIX, afirma que estas:

(...) necessariamente possuíam grandes números de escravos, primeiramente escravos (as grandes propriedades chegavam a ter cerca de 20/30), e mais tarde trabalhadores livres, peões, vaqueiros e agregados, divididos entre todas as atividades, desde a lida do gado, ao plantio das “roças”. Movimentação de engenhos e produção de todos os alimentos: doces, queijos, banha, farinha, polvilho, açúcar, rapadura, preparo de cereais; e mais o fabrico de sabão, fiação e tecelagem²⁸.

²⁶ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 110.

²⁷ PRATA, Hugo. **Das Minas às Gerais: história, cultura e costumes de um povo brasileiro**. Uberaba: Ed. RR Donnelley, 2008, p. 70.

²⁸ LOPES, Maria Antonieta Borges (org). **Fazendas de criação do Triângulo Mineiro**. Uberaba: Museu do Zebu, ABCZ, 1987, p. 24.

Conforme afirma Ribeiro Júnior, corroborando as informações acima, a presença numérica dos escravos na região do Triângulo Mineiro, e em especial em Uberaba, não pode ser considerada irrelevante. Dos 160 quilombos descobertos e destruídos em Minas Gerais, durante o século XIX, o do Ambrósio – cuja reputação é o de ter sido o maior deles – situa-se no Triângulo Mineiro²⁹. Todavia, supõem-se que tais negros não foram completamente exterminados, posto que mais outros quilombos menores se constituíram ou se reagruparam, inclusive entre os rios Grande e o Paranaíba, o primeiro deles margeando o município de Uberaba³⁰. A resistência negra, por meio dos quilombos, é, ao mesmo tempo, ausência, mas também, confirmação de sua presença. Já no século XIX, observa-se um percentual de 38% de escravos na região do Triângulo Mineiro e, especialmente em Uberaba, por volta de 1868, 20% de cativos. Já no censo nacional, de 1872, a população negra decresce para 32%, na região, bem como em Uberaba para 16%, porém demonstrando que até fins de do século XIX, quando a cidade era, então, um centro econômico e polo regional importante, a escravidão era também companheira na produção de sua riqueza agrária³¹.

Para além dessa realidade, esse contexto social construído na base da exclusão, evidencia a presença do caipira que, de um modo geral, movia-se na aspiração por uma vida melhor. A análise de Maria Sylvia é pertinente quanto a isso, quando afirma que:

(...) As condições de sua sujeição advieram justamente por ser quase nada na sociedade e exatamente esse vazio não poderia fornecer-lhe uma referência a partir da qual se organizasse para romper as travas que o prendiam e para constituir um mundo seu³².

A situação do caipira no Brasil formou um tipo específico de grupo com característica peculiar. Cândido ressalta que “a vida social do caipira assimilou e conservou os elementos condicionados pelas origens nômades”³³. O nomadismo dos caipiras provocou um clima efervescente nas relações sociais. A presteza de muitos deles era de grande interesse para os fazendeiros sob vários aspectos. A desorganização de outros, porém, era motivo de exclusão.

Diferente de outras regiões, grande parte dos caipiras de Uberaba trabalhava exclusivamente como meeiros ou parceiros, mas havia uns poucos sitiantes, resultado das

²⁹ RIBEIRO JÚNIOR, Florisvaldo Paulo. **Os batuques e trabalhos**: resistência negra e experiência do cativo em Uberaba (1856 – 1901). São Paulo: PUC/SP, 2001 (mestrado), pp. 15-21.

³⁰ *Ibid.*, pp 30-31.

³¹ *Ibid.*, pp. 35-45.

³² FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 112.

³³ 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, p.37.

divisões de terras e até grilagem. A escassez do pequeno sitiante, nesta região, diferenciava-o, por exemplo, dos caipiras de Rio Bonito³⁴. A quase inexistência de pequenos proprietários é resultado da história de Uberaba, quando toda essa região dividia-se em sesmarias³⁵ e bem sabemos que as sesmarias deram origens aos latifúndios, no Brasil. O resultado dessa prática criou “grande número de miseráveis moradores isolados, ou de agregados vivendo à sombra dos sítiantes prósperos, quando não inteiramente na sua dependência, sem despendar esforço produtivo, definindo o tipo clássico do mumbava^{36,37}. No caso de Uberaba, alguns pequenos sítiantes existentes utilizavam-se mais das práticas comerciais, ao longo das estradas que cortavam a região, do que das práticas de agricultura, exploração exclusiva desse grupo. Esse acontecimento, desde o século XIX, se dava pela importância de Uberaba que, como entreposto comercial, ligava as regiões litorâneas ao interior, a Oeste do Brasil³⁸.

Mas, noutro aspecto, os caipiras da região de Uberaba assemelham-se aos caipiras de outros lugares, como os do interior de São Paulo, por exemplo, principalmente no que tange à vida sócio-econômica. A moradia do caipira³⁹ no início dos 1900, por exemplo, muito rústica, ainda era construída de uma forma simples: “As casa era de pau-a-pique. Eles faziam aquelas casas, cortavam a madeira no mato, não tinha tijolo, não existia nesse tempo tijolo. A casa era feita de pau-a-pique, barreada com barro, entendeu?”⁴⁰ disse um velho catireiro de Uberaba. Outro catireiro relatou que, certa vez, construiu um ranchinho fincando, primeiramente, “uma

³⁴ Cândido pesquisa sobre os caipiras em Bofete (SP), no final da primeira metade do século XX. Focaliza seu trabalho na sociabilidade e nos aspectos relativos à subsistência de pequenos sítiantes do local. Conferir em: CÂNDIDO, Antonio, *Op. Cit.*

³⁵ A cidade de Uberaba e região localizam-se na antiga sesmaria denominada Santo Antônio das Lages.

³⁶ Mumbava, s.m. ou f. – indivíduo que vive em casa alheia; agregado, parasita. Do tupi ‘mimbava’ (AMARAL, Amadeu. **Dialeto caipira**. Brasília: Domínio Público. Biblioteca digital desenvolvida em software livre. Governo Federal, p. 135).

³⁷ 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, p. 215.

³⁸ Um estudo específico sobre esse assunto pode ser encontrado em LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante. **A Oeste das Minas**: Escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista do Triângulo Mineiro (1750-1861). Uberlândia: Edufu, 2005.

³⁹ Há indicação de que o modelo do rancho de palha foi trazido pelos portugueses copiado do modelo asiático, diferente das habitações dos autóctones da *Terra Brasilis*. Um texto informa que: “**O rancho de palhas** asiático, importado pelo português para a colonização do Brasil tem planta quadrática, e ao contrário do rancho ameríndio, redondo, com a fornalha ao centro, tem seu fogão na parte mais baixa da casa. **O fogão**, no meio rural ou na moradia pobre, não costuma ter chaminé, pois a própria casa é a chaminé, criando um micro-clima interno saturado de vapor quente, que, conforme as disposições climáticas externas acondicionam o ambiente da casa a manter secos os pisos de terra batida da moradia. Essa, a lógica ambiental da mais rústica e disseminada vivenda brasileira. O rancho de palha, ou a sua versão de paredes barreadas. Onde morava um sábio alienado, meio ocidental, meio índio, o Jeca-Tatu”. Extraída de: <<http://www.altiplano.com.br/ArqPauloBertran.htm>>. Acesso em 12 de março de 2009.

⁴⁰ Entrevista com Manoel Teles, em 11 de junho de 1993, concedida aos pesquisadores Heladir Saraiva e Luiz Celulari, do Arquivo Público de Uberaba e transcrita por funcionários do setor sonoro da instituição. Fita nº. 119, folha de transcrição nº. 06.

furquia dali, um esteio”. Continuando sua descrição, dizia utilizar-se de “fôia de indaiá, fôia de murici, capim de araruá e palha de arroz”. Segundo esse caipira, o rancho

(...) é a mesma coisa de casa de índio. Dava barbeiro demais. Entravam debaixo daquilo ali... O povo de antigamente era chaguento, né? Ó, era aquele calorão. O dia que fazia calor tinha que sair lá pra fora, a gente chegava até suá debaixo, assim. Às vezes, um vizinho precisava de casa lá pra morar, fazia um rancho. Era de folha, de pau-a-pique, não tinha tijolo, não tinha nada. Era raro achá uma casa de teia. No mais, era tampado com fôia, capim. A vida era difícil⁴¹.

Esse relato corrobora as imagens da ilustração abaixo, uma representação da vida caipira, em um filme de Mazzaropi, cujo roteiro implica no “épico” da literatura de Monteiro Lobato.



Ilustração 5 - Mazzaropi e Geni Prado no filme *O Jeca Tatu*, de 1959. Essa fotografia retrata com bastante originalidade a casa do caipira (MAZZAROPPI, Amácio. **O Jeca Tatu** (Filme). Produção de PAM Film, Direção de Milton Amaral, Taubaté (SP), 1959. Fotografia extraída de: <<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/jeca-tatu/jeca-tatu02.jpg>>. Acesso em 09 de março de 2009.

⁴¹ Entrevista com o senhor Narciso, do bairro Capelinha do Barreiro, concedida a pesquisadores do Arquivo Público de Uberaba, em 21 de junho de 1993.

Essas afirmações conferem com a descrição de Monteiro Lobato, quando a *Velha Praga*⁴² encontra um sapezeiro e fixa sua morada: “Em três dias uma choça, que por eufemismo chamam casa, brota da terra como um urupê. Tiram tudo do lugar, os esteios, os caibros, as ripas, os barrotes, os cipós que os liga, o barro das paredes e a palha do teto”⁴³.

O tom muito depreciativo de Monteiro Lobato advém de outras concepções do caipira. Cândido entende que a atitude do caipira em relação ao seu viver social é resultado de uma concepção que ele mesmo teria, quando diz:

(...) Tendo conseguido elaborar formas de equilíbrio ecológico e social, o caipira se apegou a elas como expressão de sua própria razão de ser, enquanto tipo de cultura e sociabilidade. Daí o atraso que feriu a atenção de Saint-Hilaire e criou tantos estereótipos, fixados sinteticamente de maneira injusta, brilhante e caricatural, já neste século, no Jeca Tatu de Monteiro Lobato⁴⁴.

As descrições de Monteiro Lobato, no entanto, se vincularam com a questão da identidade nacional, apresentada na literatura do século XIX. As discussões em torno desse tema entram no século XX, tomando proporções bem maiores.

A identidade nacional brasileira tem seu início na ambivalência, como parte de uma divisão que se amplia nas inúmeras identidades superposta do povo brasileiro. Essa ambivalência, por outro lado, está enraizada na formação do povo brasileiro em razão do hibridismo cultural e étnico, construído a partir de um tripé racial: índio, branco e negro. As ambivalências, em se tratando de identidade nacional brasileira, têm quase sempre uma base dicotômica distinta: campo/cidade; litoral/interior; rural/urbano; moderno/rústico; etc. Vale salientar que ambivalência é um termo multifacetário e não duplo, superpõe, distorce o significado ou designa os sentidos conforme necessário, ora de caráter positivo, ora de caráter negativo.

Até meados de 1940 podemos observar pela publicidade do Almanaque Fontoura que se objetivava a transformação do caipira ou do trabalhador livre em um sujeito sadio, disponível para a construção de um Brasil moderno, mão-de-obra assalariada para gerar a “riqueza nacional”. Tal assertiva do discurso burguês, intencionalmente gerou a concentração de renda nas mãos de poucos. Esse trabalhador almejado era um fenômeno nacional em

⁴² *Velha Praga* é um dos vários contos do livro *Urupês*. LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1947, pp. 233-240.

⁴³ LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1947, p. 236.

⁴⁴ 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, p. 82.

constituição. Senão, vejamos como da forma negativa se propõe, pelo *marketing*, a positividade do trabalho nas ilustrações 6 e 7.



EIS O TRABALHADOR
que já sem forças e muito triste
volta do trabalho!

SEU intestino, elle não vê, é um inferno, está cheio de vermes, e por isso tem a pelle amarelada, sente cansaço, palpitações, queimação na bocca do estomago. Elle passará seu mal á sua familia e aos seus vizinhos se não lhe ensinarem que sofre de amarelão ou opilação, molestia promptamente curavel com

ANKILOSTOMINA
FONTOURA
REMEDIO CONSAGRADO PELOS MEDICOS



Ilustração 6 - Publicidade de um vermífero, em 1939, utilizando a imagem de um caipira. Essa publicidade, em duas versões no texto, foi utilizada entre as décadas de 1920 e de 1940, veiculada nos principais jornais da cidade e por todo Brasil. Imagem extraída do jornal **Gazeta de Uberaba**, de 23 de julho de 1930.



Ô INFERNO EM VIDA!

ESTE homem é um fraco, um vencido! Cada vez mais doente, sente escaparem-lhe as forças ao mesmo tempo que uma pallidez cada vez maior lhe descora a pelle. Sente-se cansado, sem animo, arde-lhe o estomago. É uma victima do amarelão ou opilação, o terrível flagello do campo. Entretanto, sua cura é facil e simples. Para isso, basta seguir o conselho das medicas que indicam

ANKILOSTOMINA
FONTOURA
REMEDIO DE USO FACIL E DE EFFETO SEGURO



Ilustração 7 - Outra versão da publicidade referida. Imagem extraída do jornal **Gazeta de Uberaba**, de 30 de julho de 1930.

Sabe-se, portanto, que em alguns lugares a questão do trabalho, tratado de forma singular, é relativamente vinculada à cultura local. No sistema de parceria ou na condição de meeiro, o caipira precisava mostrar trabalho, levantando-se mais cedo e trabalhando de sol a sol. Muitos caipiras foram condicionados a essa forma de vida devido à criação que tiveram, outros, aprenderam pela necessidade. Esse tipo de trabalhador caipira era bem comum na primeira metade do século, em Uberaba e região.

Diferente, pois, do caipira trabalhador, fiscalizado pelo “patrão de homens livres”⁴⁵, que sob suas vistas conservava o matuto, está o sitiante ou o invasor, muito comum no final do século XIX, no interior paulista. Esses já não se preocupavam tanto com o acúmulo de bens, pois criar a condição de subsistência era algo quase sobre-humano.

Nessa visão, sem uma análise mais abrangente, é que os viajantes, como Saint-Hilaire e Debret, por exemplo, criaram o tipo parasita, logo, identificado ao caipira. É importante ressaltar que esses viajantes não analisaram outras questões concernentes ao cultivo da terra. Percebe-se que a dificuldade do caipira em cultivar a terra não estava precipuamente, no quesito preguiça, pois a inexistência das condições econômicas para o cultivo era uma realidade e um grande entrave. Assim, acostumou-se a viver de uma forma bem rústica, condição passada de geração a geração, vivendo do que a natureza lhe oferecesse, sem despender-lhes muito esforço, uma cultura construída e limitada pelas dificuldades sócio-econômicas. A caça, a pesca e a coleta, presentes nas comunidades primitivas, eram ainda as bases da sobrevivência de muitos caipiras, no final do século XIX e início do século XX.

⁴⁵ Termo usado por Maria Sylvia. Cf. FRANCO FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 197.

1. 3 Aspectos identitários e culturais do caipira: entre a descrição bibliográfica e a Uberaba de então

A imagem do caipira sem iniciativa, doente e inculto foi generalizada como discurso político, disseminando a ideia da falta de criatividade e da preguiça, como portadores de moléstias e verminoses. A afirmação de Maria Sylvia sobre os homens livres é importante para a compreensão de suas experiências concretas de vida, apesar de seus estudos estarem focalizados em meados do século XIX:

(...) Na verdade, as condições de existência das camadas inferiores da população rural livre, no Brasil, não favoreceram essa forma de cristalização das relações de trabalho. Deve-se considerar que o povoamento do interior fez-se pela disseminação de pequenos grupos esparsos em um amplo território e que a grande disponibilidade de terras férteis e a riqueza das fontes naturais de suprimento, aliadas à pobreza das técnicas de produção, definiram um modo de vida semi-nômade, baseado numa agricultura itinerante cujos produtos eram suplementados pela caça, pesca e coleta⁴⁶.

O caipira uberabense, ou boa parte deles, no início do século XIX, já haviam se fixado no campo, na lida rural, muitas vezes como meeiros, pequenos proprietários rurais que viviam de uma economia de subsistência e, quase sempre, prestavam muitas outras tarefas em terras dos latifundiários para complementar a renda: lidavam com o gado, construíam cercas e mata-burros, colhiam, plantavam, entre outras atividades. Mesmo assim, a pretensão era de forjar a figura do trabalhador livre, disposto a se assalariar, integrado ao mundo burguês, racionalizado, contabilizado.

A devoção do caipira está intrinsecamente ligada ao seu viver cotidiano, pois suas práticas quase sempre convergem para o lado religioso, especificamente o cristianismo da Igreja Católica. A religião para o caipira é parte da tradição, muito mais que racionalização consciente. A participação em missas, procissões, novenas, são costumes de muitos. Quando a Igreja faltava com a obrigação de suprir seus fiéis, a substituição por uma religião popular se dava sem muitas delongas. A comunidade se organizava e cumpria o ritual cristão de sua fé. A devoção é aspecto vital na sociabilidade do caipira e tal sociabilidade envolve a universalidade do mundo rural e se estrutura no “agrupamento de algumas ou muitas famílias,

⁴⁶ FRANCO FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 31-32.

mais ou menos vinculadas pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas”⁴⁷.

Os aspectos de sociabilidade do caipira retratados pela questão do trabalho e da devoção se completam com a diversão. É no campo do entretenimento que o caipira, de uma forma ou de outra, convergia sua emoção, é também quando o sagrado e o profano se cruzam.

“Nos grupos caipiras, os divertimentos giravam em torno das oportunidades oferecidas pela convivência”, ressalta Maria Sylvia, afirmando ainda que:

(...) Na roça, contudo, eram mais escassas as oportunidades de diversão independente; apenas a caça e a pesca podiam ser enumeradas nessa classe de atividade. Era assim inevitável que as pessoas se entretivessem fundamentalmente uma com as outras. Era nos centros de reuniões, como vendas e armazéns, que transcorriam, quase exclusivamente, as atividades lúdicas regulares dessas populações⁴⁸.

A diversão era o equilíbrio da base tripla formada ainda pelo trabalho e devoção. A diversão se unia à devoção nos encontros religiosos, nas quermesses, nas barraquinhas, nas jogatinas e até nos pagodes. Quando as festividades não se realizavam nas roças, os caipiras vinham para a cidade. Em Uberaba, essa opção era bem praticada.

A cidade, para o caipira, era um lugar diferente, onde as coisas aconteciam. Um espaço de fuga, curiosidade, passeio, de devoção e diversão. A relação entre campo e cidade, rural e urbano, dicotomias criadas no sentido de dividir e competir entram também no campo da ambivalência, pois o rural, ora bom, ora ruim, carrega o estigma do atraso numa sociedade “modernizada”. As comparações e confronto entre esses polos, quase sempre estão no sentido de apresentar, nos moldes da civilização, o que é moderno e o que é rústico, o progresso e o atraso, dicotomias que tendem apenas a se firmarem numa disputa no campo das relações de poder, ou seja, o engajamento de que a modernização e progresso estão acima da ultrapassada vida rural.

Na medida em que a concentração de terras se fazia nas mãos dos latifundiários, a única alternativa do caipira seria recolocar-se na cidade. Enquanto essa realidade vai aos poucos se enredando na zona rural, o trabalho, especialmente o de uma economia de subsistência, muitas vezes se travestia de solidariedade e sociabilidades. Assim, eram os momentos do mutirão. Cândido aponta essa manifestação como a mais importante na

⁴⁷ 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, p. 62.

⁴⁸ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, pp. 41-42.

sociedade caipira⁴⁹ porque fortalece os laços fraternais. Maria Sylvia vê o mutirão como um bom local também para a violência, quando diz que “essas reuniões, se de um lado realmente promovem o estreitamento dos laços de solidariedade, de outro ensejam o reavivamento das porfias”.⁵⁰ Completando seu raciocínio, ela ressalta que “a passagem do gracejo para a agressão é rápida e contínua”⁵¹, fazendo do mutirão um campo minado.

Em 1818, um viajante faz a seguinte citação: “Numa casa, em que, nesta ocasião havia grande número de pessoas, d’ambos os sexos; por ser costume juntaram-se para o trabalho, a que chamam muchiron”⁵². O mutirão é uma prática notada ainda no Brasil Império, conforme descrição acima. Hildebrando Pontes, memorialista uberabense, sobre o mutirão, afirma:

(...) Uma das coisas que o roceiro mais aprecia é o mutirão. O mutirão é um auxílio que toda vizinhança presta àquele que o promove, sem outra paga pelo serviço no dia (ordinariamente sábado o escolhido) senão a certeza de comer e dançar, fartamente, enquanto durar a noite. Mutirões há que ficam mais caros que se fossem pagos a dinheiro pelo serviço prestado⁵³.

Todavia, não devemos pensar o mutirão apenas como uma prática de sociabilidades que ressalta ou acentua as relações de solidariedade pelos interesses pessoais nas participações destes, pois antes de qualquer coisa, como afirma Machado:

(...) Tanto trabalho de tipo familiar, quanto o do roceiro só era possível pela solidariedade de outras relações sociais que se entranhavam no cotidiano. Essas relações, denominadas no jargão sociológico de trabalho vicinal, mas para os roceiros conhecidas como mutirão, tração ou “treição” e troca de jornada. Nesta ajuda recíproca a recompensa de no dia de trabalho poder festejar, incluindo aí o direito à janta e ao pagode. Para além disso, a certeza de que a sua participação lhes garantia, quando houvesse necessidade, o mesmo auxílio providencial. A economia de subsistência sobreviveu quando apoiada nessas relações sociais específicas do mundo rural caipira⁵⁴.

É o que Sérgio Buarque de Holanda descaracteriza como genuína cooperação, mas muito mais como uma “prestância”. Este autor não dá tanta importância à festa em si quanto

⁴⁹ 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, p. 67.

⁵⁰ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 39.

⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

⁵² ALINCOURT, Luís D’. **Memória Sobre a Viagem do Porto de Santos à Cidade de Cuiabá, etc.** AMP, XIV, 1950, p. 281.

⁵³ PONTES, Hildebrando. **História de Uberaba e a Civilização no Brasil Central**. Uberaba: Academia de Letras do Triângulo, 1970, p. 26

⁵⁴ MACHADO, Maria Clara Tomaz. **Cultura popular e desenvolvimento em Minas Gerais**: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950 - 1985). Tese (doutorado em História Social) FFLCH – USP. São Paulo, 1998, p. 74-75.

dá ao trabalho solidário pago de diversas outras formas: emprestando o carro-de-boi, beneficiando produtos nos moinhos, pagando em espécie, entretanto, sob pena da solidariedade se encerrava, caso se rompesse o acordo social preestabelecido e silencioso⁵⁵. Portanto, ressalta este tipo de relação de trabalho muito mais determinado e era uma caracterização da economia de subsistência.



Ilustração 8 - Mutirão em Santa Rosa – setor rural de Uberaba, de como os trabalhadores desbastavam o eito. Acervo particular Wagner Rédua, fotografado em abril de 2007.

O mutirão também, enquanto prática cultural na região de Uberaba, não passou despercebido por articulistas dos jornais da região, no tempo da República Velha. O artigo do jornal *Lavoura e Comércio* nos dá uma definição, na região de Uberaba:

(...) Um caipira, indigente ou assoberbado, pela extensão do roçado que pretende realizar, pede o adjutório de amigos e vizinhos. Ninguém recusa. É o mutirão, como é conhecido. A rapaziada chega armada de foices, enxadas e machados, começa a labuta. Extraordinariamente exemplo de cooperação mútua que a gente citadina ignora. Eles derrubam a mata, queimam, fazem o encoivramento e o plantio. Lançado o grão à última cova, lançam-se todos no ribeiro próximo, mudam as roupas e dirigem-se à casa do festeiro para a folgança geral.

⁵⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1975, pp. 30-1.

Rumando à casa, erguem a cantoria do termo do trabalho, rithimando-a ao entrechoque dos cabos da foice. Lá chegadas, largam as armas e, então, sob murchas folhagens, é terrível o avanço nas corredeiras. Todas as violas são encordoadas e principia o baile ou dança dos camaradas, no lanço principal⁵⁶.

O mutirão adquiria outras definições quando as práticas assumiam variações. A traição, por exemplo, era uma espécie de mutirão com a particularidade de o fazendeiro que pretendia auxiliar, o vizinho chegar à casa deste alta noite, de surpresa, em companhia dos trabalhadores, acordando-o, em geral, ao som de canto. Assim, uma:

(...) espécie de mutirão em que pessoas amigas vão alta noite, de surpresa, à casa dum fazendeiro necessitado de qualquer serviço urgente, e cantando se dirigem ao trabalho, donde retornam à noitinha a cantar, entoando, após o jantar, uma reza seguida de danças e cantigas⁵⁷.

A traição adquiria também um sentido dúbio, ambivalente. Quando se pensava que a traição estava sendo feita por um grupo, ao sitiante ou fazendeiro, na verdade o grupo é que estava sendo vítima da traição. O relato de um caipira confirma as astúcias de sobrevivência:

(...) Eu mesmo, uma vez, meu pai tava com uma roçada de pasto pra roçá, né? Aí eu combinei com ele, eu mesmo dá nele uma traição. Ele tava sabendo. Nós arrumou tudo escondido e eu fiz aquilo. Chamei o povo, nós foi lá e acabou tudo num dia, né. Ele tava sabendo, mas, pro povo ele ainda não sabia de nada, né? Mas cá, no oculto, nós combinou tudo. Foi uma beleza!⁵⁸

Essa situação pode ser analisada sob a ótica de Certeau que, em seus estudos, aponta para uma direção em que o cotidiano não é vazio de invenção, mas nele existem as mil maneiras de fazer, de recriar. Afirma que “uma prática da ordem construída por outros redistribui-lhes o espaço”⁵⁹. As práticas cotidianas acabam por se transformar num jogo de astúcias em que as estratégias do poder são minadas por meio de táticas e trampolinagens, movimentando dialeticamente tal jogo que, inconsciente da disputa pugnativa, entra no campo da “combinação do manipular e do gozar”. Ressalva ainda as questões do ato da palavra, procedimentos, operações e provérbios tal como semiótica que expressa

⁵⁶CARVALHO RAMOS. Artigo, *Lavoura e Comércio*, 25/12/1919.

⁵⁷AURÉLIO. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p.1343.

⁵⁸Entrevista de Sr Narciso, da Capelinha do Barreiro concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 21 de junho de 1993. Transcrito, fita K7, nº 117.

⁵⁹CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: *A invenção do cotidiano, v. 1: Artes de fazer*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 79.

“comportamentos, visando constituir um corpus próprio da cultura popular e aí analisar os termos variáveis de funções invariáveis em sistemas finitos”.⁶⁰

A invenção se constitui numa poética do cotidiano, onde se “inventa com mil maneiras de caça não autorizada”⁶¹. Certeau descortina as invenções, os múltiplos espaços, apresentando aspectos relevantes como a politização do cotidiano no qual se desdobra a história cultural. Para o autor, as invenções do cotidiano supõem as estratégias como,

(...) lugares e instituições, que produzem objetos, normas, modelos, acumulam e capitalizam; as táticas, desprovidas de lugar próprio, sem controle sobre o tempo, são “maneiras de fazer”, ou melhor, maneira “de fazer apesar de”⁶².

Mesmo considerando todos esses senões teóricos, no imaginário popular, o mutirão no Triângulo Mineiro, tinha como motivo maior a diversão. Durante o dia, os trabalhadores empenhavam-se em cumprir as tarefas pré-determinadas com vistas ao anoitecer, quando então, a recompensa pelo dia de labuta era oferecido: a festa.

(...) Na hora da festa, uma mesa farta de alimentos era preparada e todos ficavam na expectativa de muita dança. Animais eram sacrificados especialmente para esse dia. Carnes de vários tipos, verduras, legumes, ensopados. A bebida especialmente servida aos trabalhadores era cachaça, mas tinha cerveja⁶³ e vários tipos de aguardente. Na Baixa⁶⁴, quando o anfitrião não tinha uma condição financeira que pudesse bancar a festa cada um trazia um pouco de alimento, outros doavam animais para o abate e assim a festa era feita com muita fartura. No lajeado dos Teles e Santa Rosa, na traição, costumavam a ajudar o dono da fazenda, pois a traição era feita geralmente a quem não tinha boa condição financeira⁶⁵.

Na região de Uberaba, o tempo dos mutirões foram momentos que ficaram na memória dos participantes. Num depoimento, um desses participantes escreveu, certa vez:

⁶⁰ CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: **A invenção do cotidiano, v. 1: Artes de fazer**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 80

⁶¹ *Ibid.*, p. 38.

⁶² CHARTIER, Roger. **Formas e sentido, cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003, pp. 153-154.

⁶³ Como não havia *freezer*, nem geladeira, a cerveja era servida em temperatura ambiente e, por isso mesmo, pouco consumida.

⁶⁴ Referindo-se a um lugar: Distrito da Baixa, popularmente conhecido como Baixa.

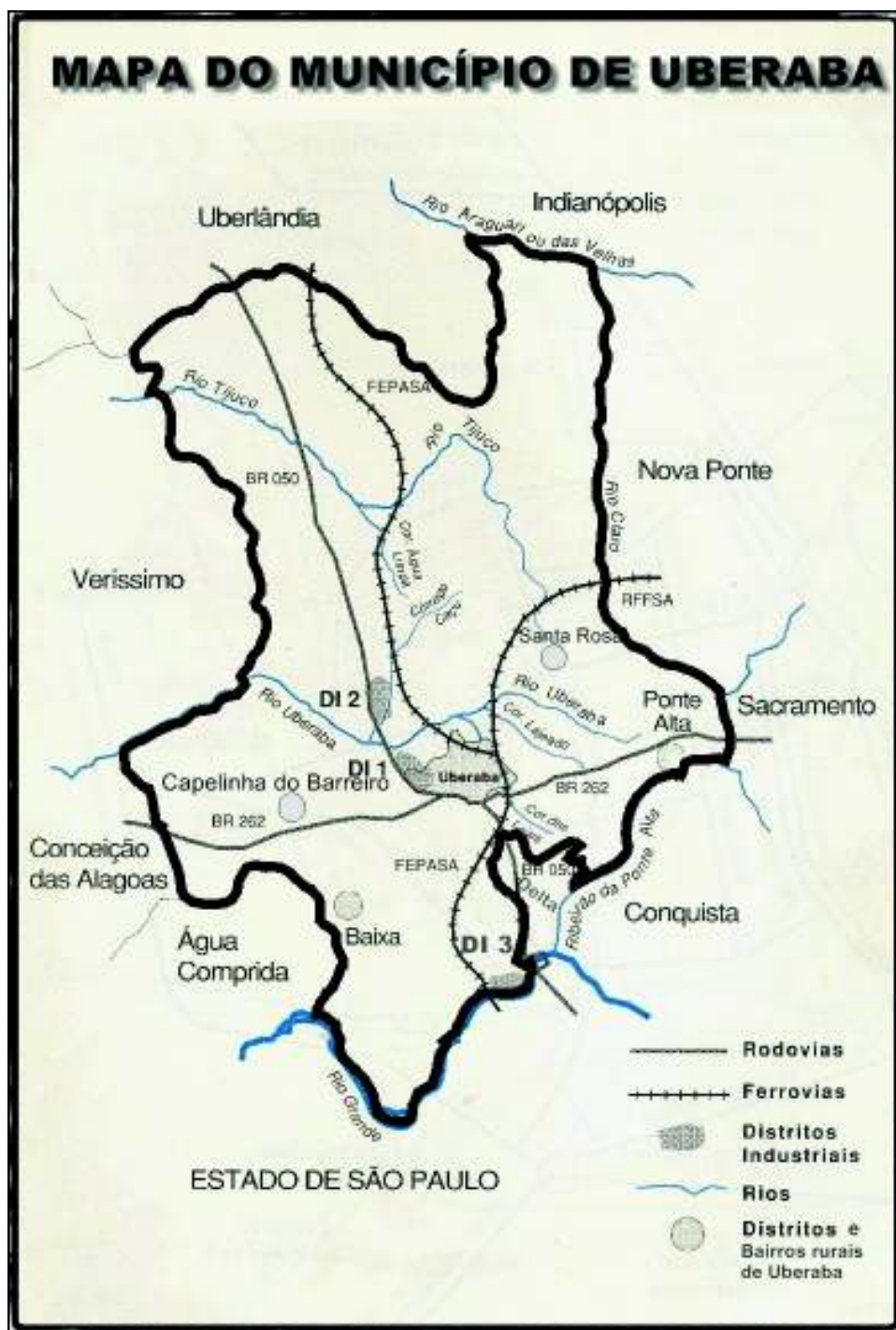
⁶⁵ O texto citado é resultado de uma pesquisa sobre o mutirão em Uberaba e região que, tornado em artigo, foi publicado pelo Instituto de História. Conferir em: RÉDUA, Wagner C. Mutirão do Triângulo Mineiro: Trabalho, música, alegria e festa no mundo rural. Uberlândia: **Caderno de pesquisa do CDHIS**, nº. 36/37, ano 20, p. 133-142, 2007, p. 141. Também disponível para *download* em:

<<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/viewFile/1209/1076>>. Acesso em 22 de junho de 2009.

(...) à noite, realizava-se o “pagode” onde se inseria também a “catira”, tudo isso em salões separados, para os variados gostos (...) prosseguia a noite toda até ao amanhecer numa perfeita harmonia. E na hora da despedida era preciso fazer coração duro, o salão todo repleto de moças, senhoras e rapazes, os violeiros repicavam a viola, do bordão até as primas, todas as cordas choravam, falando de amor e saudade. As moças jogavam flores no salão e os catireiros dançavam em cadência, batiam palmas e sapateavam. E o pessoal que assistia dava viva a toda essa gente, aplaudia dizendo mais uma noite de emoção e alegria, muitos corações suspiravam e deliravam. Na hora da partida, pra quem fica é só saudade e pra quem vai é só recordação e lembrança dos momentos que passaram⁶⁶.

⁶⁶ Parte de um texto memorial com o título *Lembranças do Passado* escrito por Jair Gomes Seabra, em 22 de setembro de 2006.

1.4 A diversidade do catira rústico em Uberaba



Mapa 3 – Região de Uberaba, no final da década de 1990. Imagem retirada de LOPES, Maria Antonieta Borges e BORGES, Soledade Gomes Borges. **Uberaba, uma cidade entre sete colinas**: Estudo do município de Uberaba – 2ª Série. Uberaba: Pinti, 1993, p. 145. Atualizado por Wagner Rédua.

No contexto rural de Uberaba na primeira metade do século XX, o catira floresceu, expandiu-se e também se modificou. O catira ou cateretê⁶⁷, como outras práticas culturais populares, é alvo de pesquisas e observações. Nas descrições, encontramos definições que se assemelham. Câmara Cascudo diz que é

(...) 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.⁶⁸

Para Oneyda Alvarenga, o catira é uma dança que:

(...) se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres do outro, ou por homens apenas. O acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas. Os violeiros os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia.⁶⁹

O Aurélio, em referência ao cateretê, diz ser “dança rural em fileiras oposta e cantada, e cujo nome indica origem tupi, mas que coreograficamente se mostra muito influenciada pelos processos africanos de dançar”⁷⁰.

A origem do catira é incerta e alusões a essa cultura popular são encontradas ainda no século XIX. Inglês de Souza⁷¹ no romance *O missionário*, de 1891, faz referência ao cateretê⁷². Outra referência no final do século XIX é de Couto de Magalhães falando de dança

⁶⁷ Há apontamentos sobre a diferença entre catira e cateretê, no entanto, a semelhança é relevante, as informações mais antigas do cateretê parece identificar como outra dança, que viria a ser chamada também de catira. Cf.: 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, p. 184, e em ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 224,

⁶⁸ CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Ouro, 1972. p. 205.

⁶⁹ Desde a década de 1930, Oneyda já pesquisava sobre a cultura popular e algumas de suas considerações como a do catira, por exemplo, já eram mencionadas em artigos publicados nessa época. ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 182, 184.

⁷⁰ AURÉLIO. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 296.

⁷¹ Inglês de Souza (Herculano Marcos I. de S.), advogado, professor, jornalista, contista e romancista, nasceu em Óbidos, PA, em 28 de dezembro de 1853, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 6 de setembro de 1918. Informação obtida em <<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/ingles-de-souza/ingles-de-souza.php>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2009.

⁷² Texto no qual Inglês de Souza refere-se ao cateretê:

“Mas agora, depois da volta dos castanhais, o capitão Mendes da Fonseca, sentado na sua cadeira de braços, fumando gravemente no seu cachimbo de taquari, notava a falta dos amigos, e não podia deixar de a relacionar com as notícias trazidas pelo *Belém*, e que ameaçavam claramente o seu prestígio e a sua posição na sociedade de Silves.

O coletor, isolado, cismava, olhando vagamente para o largo tranqüilo, em que vinham boiando, quase sem esforço de remo, duas ou três montarias de pesca que se recolhiam ao porto. A vista do lago recordava-lhe o tempo passado sob os castanheiros frondosos, à margem dos rios sertanejos, na delícia do viver alegre e

tipicamente brasileira, ele diz que a “essencialmente paulista, mineira e fluminense, é o *cateretê* tão profundamente honesta”⁷³.

No contexto rural uberabense, o catira é percebido em outras manifestações de cultura popular, como o mutirão. Desde a década de 1910, em Uberaba, o catira era parte integrante das festas de mutirão e a principal diversão do caipira. Essas festas eram realizadas nas fazendas, sob a lona estendida da carroceria de um caminhão, em lugar improvisado e o catira inseria-se como atração imprescindível.

O catira, assim dizia Manoel Teles: “Envém desde o princípio do mundo, quase”⁷⁴. Essa crença sobre a origem do catira permeava boa parte dos catireiros de sua época. Para outros, no entanto: “Foi o padre Anchieta que trouxe e ensinou para os índios”⁷⁵. Essa citação

despreocupado, passando os dias na colheita, a regalar-se de castanhas e de peixe fresco, de ovos de tartaruga desenterrados da areia com alvoroço de criança, as noites nas *festas ruidosas dos lundus e dos cateretês que iam até ao amanhecer, ao som dos instrumentos primitivos dos tapuios*, ao perfume irritante da aguardente de mandioca e da catinga das mulatas, enquanto a família dormia em alvas redes de linho, nas barracas improvisadas, cansada de vagabundear na extensão das praias em busca de ovos de garças e de maguaries” (grifos meus - SOUZA, Inglês de. **O Missionário**. 3ªEd. São Paulo: Ática, 1992, p. 108).

⁷³ MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 317.

⁷⁴ Manoel Teles, catireiro de Uberaba, em 11/06/1993. Entrevista e transcrição pelo Arquivo Público de Uberaba.

⁷⁵ A ideia de que foi o padre Anchieta que ensinou aos índios é constantemente reproduzida de forma invertida pelos catireiros de Uberaba. Tal ideia surgiu em Couto de Magalhães, mas este afirmava que Anchieta se apropriou da dança dos índios, o *cateretê*, para catequizá-los e não que ele ensinou a dança aos autóctones. Por outro lado, devemos considerar alguns pontos importantes. O Padre José de Anchieta chegou ao Brasil por volta de 1554, pela Companhia de Jesus, no qual havia ingressado. Atuou aplicando as concepções jesuíticas em relação à salvação da alma dos “pagãos”, os índios brasileiros. Segundo afirmação em uma biografia do padre, a realização dos trabalhos de Anchieta para a evangelização concentrava-se, além de trabalho de campo, em composições de peças teatrais, poesias líricas, épicas, dramáticas, retórica sacra, escritos catequéticos, obra de gramática na língua autóctone e ensino do latim. Na extensa biografia citada por Barbosa, não há nenhuma referência da ligação de Anchieta com o *cateretê*. Em determinado momento de sua vida, Anchieta tornou-se prisioneiro dos nativos, fato relatado por Barbosa, que depois de liberto, ele foi transferido de cargo e localidade. Percebe-se, então, que não era tão bem quisto quanto possa parecer, apesar de sua prisão ter outras conotações, além da questão religiosa. Assumindo um cargo de liderança na Ordem dos Jesuítas a partir de 1567 até 1587, ele passa bom tempo visitando os trabalhos religiosos no litoral, desde Pernambuco até São Paulo. Em 1588, fixa-se no Espírito Santo. Após deixar o cargo de liderança dos jesuítas, as visitas a aldeias limitam-se às do Espírito Santo, Rio de Janeiro e São Paulo. Faleceu em 1597, na cidade conhecida atualmente como Anchieta, no Espírito Santo. Parece estranho uma obra do porte de Barbosa não fazer referência ao *cateretê*, e muito menos ao fato de que Anchieta era violeiro, como alguns catireiros teimam em afirmar, a menos que isso não seja mesmo verdade. Mas, há alguns pontos a serem questionados. 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, ele 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

advém de informações obtidas muito disseminadas entre os catireiros. Na primeira metade do século XX, os catireiros uberabenses, quase que na totalidade, sabiam apenas escrever o nome. Isso também não era algo extraordinário no Brasil dos 1900. O censo de 1908, por exemplo, apontava um grande número de analfabetos, cerca de 80%⁷⁶.

No tempo da República Velha, o catira, aqui considerado em seu modo rústico, era praticado de uma maneira diferente que nas épocas posteriores. Tais diferenças, que serão assinaladas no decorrer deste estudo, obedecem ao tempo histórico, principalmente, porque as análises apontam, a partir de uma época, para uma ação incisiva das elites rurais que tendem a mudar certos valores das chamadas classes subalternas, conformando-as à sua ideologia.

O catira rústico de Uberaba e região, localizado temporalmente na primeira metade do século XX, era praticado basicamente pelos caipiras, pessoas comuns que viviam no setor rural. Esse argumento pode ser validado pelos depoimentos de catireiros antigos, tendo como relevância as similaridades dos discursos. Entre o período de 1910 a 1940, um antigo catireiro da Capelinha do Barreiro⁷⁷ diz nunca ter visto fazendeiro fazer parte de catira, em sua época. Outro catireiro do Lajeado dos Teles⁷⁸, dizia que sua família toda dançava catira, e possuía terras nessa região. Pelas características do catira rústico, a dança era mesmo praticada pelo caipira, habitante simples do setor rural, primeiramente, e depois assimilada pelo fazendeiro. Um catireiro de Campo Florido lembra que caipira e fazendeiro dançavam juntos. “Num tinha discriminação não!”⁷⁹ afirmou. Mas, a presença do fazendeiro na dança restringia-se a alguns

levado em conta nessa questão é que o catira é uma mistura de danças europeias, africanas e indígenas dos autóctones brasileiros. Sobre essa reflexão, uma lista extensa de bibliografias pode ser consultada para que seja feita análise e cruzamento de informações. Por ora sugerimos conferir em: Sobre Anchieta: BARBOSA, Maria de Fátima Medeiros. **As letras e a cruz: pedagogia da fé e estética religiosa na experiência missionária de José de Anchieta, S.I. (1534-1597)**. Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006; MOREAU, Filipe Eduardo. **Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta**. São Paulo: Annablume, 2003. Sobre dança de São Gonçalo: TINHORÃO, José Ramos. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Editora 34; LANGE, Francisco Curt. As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças das Corporações de Ofício em Minas Gerais. In: **Barroco** nº. 1, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Sobre danças e cantos indígenas: SAINT-HILAIRE. Auguste de. **Viagem à Província de Goiás**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

⁷⁶ No recenseamento de 1890 em Uberaba, conforme documento cedido pelo Arquivo Público de Uberaba, o analfabetismo atingia o número de 10.415 habitantes contra os 1816 habitantes que sabiam ler e escrever, conforme dados oficiais. É praticamente esse o número discrepante entre analfabetos e não analfabetos que entra no século XX (OFICINA DA ESTATÍSTICA. **População recenseada em 31 de dezembro de 1890**. Rio de Janeiro: Diretoria Geral de Estatística, Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, República dos Estados Unidos do Brasil, 1898, p. 413.).

⁷⁷ Capelinha do Barreiro é um bairro rural de Uberaba. A informação em questão foi fornecida pelo S. Narciso, mediante entrevista concedida a pesquisadores do Arquivo Público de Uberaba, em 21 de junho de 1993, transcrita por funcionários da instituição. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

⁷⁸ O lugar, pertencente a Uberaba, fica próximo a Santa Rosa, outro bairro rural. A informação é de Manoel Teles, mediante entrevista concedida a Heladir Serafina e Luiz Celulari, do Arquivo Público de Uberaba, em 11 de junho de 1993, transcrita por funcionários da instituição. Departamento Sonoro, fita nº. 119.

⁷⁹ Entrevista de Rosemar Rodrigo Monteiro, apelidado Dico, do distrito da Baixa, concedida ao APU em 10 de junho de 1993. Departamento Sonoro, fita nº. 134.

lugares. Noutros, os antigos catireiros diziam não ter notícias de fazendeiro catireiro, como nos casos da Capelinha do Barreiro e da Baixa⁸⁰.

No discurso, o que marcava o catira nas primeiras décadas do século XX era a abertura praticada pelos caipiras, pois, todos tinham a oportunidade de participar. Um catireiro deixou registrado que “uma dança caipira não tem luxo pra dança”⁸¹. As danças também não exigiam lugar exclusivo para serem praticadas. Conta um catireiro, sobre os tempos de outrora, que “nessa ocasião, o catira era no chão, não era em assoalho. Nesse tempo, era tudo no chão... Eles dançava no chão assim ó! Dentro da sala, dançava a noite toda, até o dia clareá”⁸². Da Capelinha do Barreiro se dizia que “tinha vez que era no chão. Em casa de assoaio era mió”⁸³. Quanto às botas, afirmou que “as vez algum tava de bota, mas num era todo mundo, num era obrigado não. Do jeito que tava no baile, juntava lá e dançava”⁸⁴.

Quando o catira era promovido pelos fazendeiros e praticado nas fazendas, não era raro providenciarem-se caminhões para transportar os catireiros. Um catireiro afirmava: “Eles faziam uma festinha, nós vai lá e toca um catira... Quando nós num quiria ir, ia mesmo assim. Vinha de caminhão e assim nós ia mesmo”⁸⁵.

Nas fazendas, dançavam-se em toldos armados para a ocasião ou na sala da casa do fazendeiro. Nas casas dos caipiras, a diversão era na sala ou no terreiro. As salas feitas de tábua eram o local preferido para dançar o catira. Essa prática é que pode ter incluído o tablado no catira, pois no sapateado o barulho era maior e isso agradava o catireiro. Assim, já não era só a dança em si, mas o barulho no assoalho passou a ser marca do catira.

Por essas e outras incidências de envolvimento, é certo que o fazendeiro foi se apropriando da dança e a ela se afeiçoou pela convivência que proporcionava. “O catira que os Borges⁸⁶, sabem, foi criado pelos pobres, Orozimbo⁸⁷, que era peão de meu pai”, disse um filho de fazendeiro que também se tornou catireiro. Ele também comentou que: “Otaviano⁸⁸

⁸⁰ Entrevistas com os catireiros desses lugares confirmam esse fato. Departamento Sonoro do APU, fitas 117 e 134.

⁸¹ Entrevista de Sinhô Borges concedida a Paulo Lemos, em 11 de maio de 1993, transcrita por funcionários da instituição. Departamento Sonoro, fita nº. 108.

⁸² Informação de Manoel Teles, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 119.

⁸³ Informação de Sr. Narciso, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

⁸⁴ Informação de Sr. Narciso, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

⁸⁵ Entrevista de Sr. Amélio de Campo Florido, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em junho de 1993, transcrita por funcionário da instituição. Departamento Sonoro, fita nº. 134.

⁸⁶ Grupo de catira formado essencialmente por fazendeiros.

⁸⁷ Antigo catireiro de Uberaba, reconhecido, num consenso entre os catireiros de sua época por meio de afirmações em entrevistas, como o melhor palmeiro da região.

⁸⁸ Fazendeiro e catireiro de Uberaba, no tempo de Manezinho.

conheceu o catira na fazenda de seu pai e através da tradição dos empregados”⁸⁹. Dentro desse quadro, especificamente, percebe-se que o catira, em Uberaba, assim como em outros lugares, era praticado pelo caipira como uma das únicas formas de diversão. Exercitavam-na nas salas dos ranchos ou no quintal, mas sempre no chão batido, descalços, e aberto a quem interessasse em participar, inclusive mulheres. Aos poucos, passou a ser assimilado pelo fazendeiro, que gostava das canções que retratavam o seu viver natural, seu cotidiano. Couto de Magalhães retrata bem essa assimilação das músicas caipiras pelos fazendeiros. Diz ele que:

(...) A música desses cantos indígenas, preservada até hoje pelos nossos *caepiras*, que a maior parte de nós, que nos creamos em fazendas, ouvimos em nossa infância, é de uma beleza e melancolia tão profunda que desperta na alma a mesma sensação que affecta quando percorremos as solidões silenciosas de nossas florestas, ou as campinas immensas do interior, cheias de cachoeiras alvas e semadas de capões de matta, cobertos de palmeiras⁹⁰.

O catira rústico passou então a ser praticado em vários lugares conforme descrição de um catireiro: “tinha veiz que era no chão. Casa de soaio era mió, fazia mais barui. Aí, adispois, arranjou esse tabuado.”⁹¹ Onde ele levava ele, né, chegava lá, estindia ele no chão e pulava em riba”⁹².

Outra característica dessa mistura era a armação do toldo. Nas festas de catira em fazendas, era comum armarem toldos demarcando o lugar da dança. Um catireiro explica o que era a toldo: “Faz uns pau, finca lá no chão, marra umas corda e bota a lona em cima. Pronto! E aí faiz uns banco lá na berada, em roda assim. Um pouco senta, o resto fica em pé isperano os ôto disocupá”⁹³. Essa simples descrição revela dois momentos distintos do catira rústico no Triângulo Mineiro: o primeiro é que no toldo podia ter ou não tablado; o segundo é a fila de espera para entrar na dança, pois o número de participantes é limitado. Nas primeiras décadas do século XX, a probabilidade de não haver o tablado é grande, pois essa peça móvel surge depois que os caipiras começam a dançar em assoalhos e, pela idade e época dos depoimentos, pode-se presumir que esse fato tenha ocorrido da década de 1920 à década de

⁸⁹ Sinhô Borges em entrevista concedida a pesquisadores do APU, transcrita por funcionários dessa instituição. Departamento Sonoro, fita n.º 108.

⁹⁰ MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935, p. 327.

⁹¹ Quer dizer tablado, que passou a ser móvel e dividido em partes, facilmente transportado para qualquer lugar.

⁹² Informação de Sr. Narciso em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita n.º 117.

⁹³ Entrevista de Sr. Amélio, de Campo Florido, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 10 de junho de 1993, transcrita por funcionários dessa instituição. Departamento Sonoro, fita n.º 134.

1940. Esse período compreende o momento de transição e de transformação do catira rústico para uma dança mais sofisticada.

Outra marca dessa época, em Uberaba, era a presença da mulher no catira. Nesse contexto rural do Brasil, na primeira metade do século XX, encontram-se algumas catireiras, que eram mães, filhas, esposas, donas-de-casa, etc. A vida no campo não é uma vida tão “pacata” como possa parecer, mas de luta, desde os primeiros raios do sol. A mulher desse tempo, de um modo geral, e num modelo de família ensinado pela igreja, era a responsável pelos cuidados da casa e criação dos filhos. Isso já lhes tomava bastante tempo, pois, apesar de não ser considerado por muitos como trabalho, o esforço exigido não passa despercebido para um observador: “Tais crenças de que as mulheres não trabalhavam, ou de que o trabalho pesado não era próprio do sexo feminino, foram próprias do período vitoriano, momento de supervalorização da esfera pública”⁹⁴. Essa concepção de “sexo frágil” não condiz com a prática da vida cotidiana da mulher do campo, especialmente aqui apontada. Criar filhos não é uma tarefa fácil, muitos problemas envolvem essa questão.

(...) Da mulher casada, esperava-se que tivesse um filho atrás do outro. Muitos nasciam mortos ou faleciam antes de completar um ano e essa sucessão de partos contribuía sobremaneira para a decadência física da mulher e o seu envelhecimento precoce⁹⁵.

Esse fato era comum no campo, pois obedecia à estrutura social construída em relação à família que determinava a posição da mulher na sociedade rural.

Oneyda Alvarenga assinala a presença da mulher nos catiras: “A dança se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres do outro, ou por homens apenas”⁹⁶. Essa afirmação é resultado de pesquisa, feita na década de 1930, e confere com os depoimentos dos catireiros de Uberaba.

Ao serem questionados sobre a participação da mulher no catira, alguns dos antigos catireiros da região de Uberaba forneceram respostas surpreendentes, dado a existência de muitas catireiras, na primeira metade do século XX. Disseram:

⁹⁴ SOIHET, Raquel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 285.

⁹⁵ SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família: São Paulo século XIX**. São Paulo: Marco Zero / SECSP, 1989, p. 49.

⁹⁶ ALVARENGA, Oneyda, **Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Editora Globo, 1960, p. 182.

(...) Tinha mulher que dançava, entendeu, mas, as mulher que dançava num era igual hoje não. Hoje num dança mulher, né?... Mas, alguma mulher que dança... O catira de hoje é só de homem. Mulher sempre é só pra apreciar... Antigamente as mulher dançava de saia, aqueles saião rastando no chão... A minha mãe contava... Dançava catira, batia parma, dançava a noite inteira. O meu pai também falava. A minha tia, a minha vó dançava também demais⁹⁷.

Os depoimentos a seguir ampliam o espaço das sociabilidades. Ao ser perguntado sobre a presença da mulher no catira, um catireiro da Capelinha do Barreiro⁹⁸ responde:

(...) Tinha umas que dançava... Tinha uma tal de Tionila, até ela era comadre minha, ela não perdia um catira e sabia dançá bem... Mas, não era todo mundo que gostava de catira. Às vezes, tinha um baile, se tinha um pessoal dançando catira, tinha outro dançando outra coisa... No catira, sempre menos gente, né? Porque o baile sempre era miozinho um pouco, né?...Porque tava mais acompanhado mio, né? (risos!) Tá com as moças, né? E no catira é muito homem! (...) ⁹⁹.

Ainda na Capelinha do Barreiro, outro catireiro disse que “tinha uma preta velha. Ela só num tocava, mas dançava e cantava. Ela chama Maria Abadia, conhecida como Loreta”¹⁰⁰.

Na região de Campo Florido¹⁰¹, dizia o catireiro que “tem um caso de povo aí que elas entra no meio... As muié num sabia bem, mais muitas dançava...”¹⁰². Um outro catireiro, da Baixa, disse que seu avô “tocava e dançava junto cas fia dele”¹⁰³.

Os depoimentos de mulheres se alinham com os dos homens:

(...) Ih! Meu avô tinha uma fazenda poco aí baxo aí. Então, a gente dançava. Eu era minina, num dançava muito não, mais minhas tia, meu avô, quando dava o catira, era assim uma casa de soalho antiga, aqueles salão grande, assim, e juntava meu avô com minhas tia e dançava, pulava a noite intera.. A gente na roça achava bão de mais, né? (...) ¹⁰⁴.

Ou então:

⁹⁷ Entrevista de Manoel Teles, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 11 de junho de 1993, transcrita por funcionários dessa instituição. Departamento Sonoro, fita n.º 119, p. 07.

⁹⁸ Bairro rural de Uberaba (MG).

⁹⁹ Entrevista de Sr Narciso, da Capelinha do Barreiro, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 21 de junho de 1993, transcrita por funcionários dessa instituição. Departamento Sonoro, fita n.º 117.

¹⁰⁰ Entrevista de Roberto de Araújo, da Capelinha do Barreiro, concedida ao APU, em 07 de junho de 1993.

¹⁰¹ Cidade que, antigamente, pertencia a Uberaba, situada a poucos quilômetros de distância.

¹⁰² Entrevista de Sr Amélio de Campo Florido, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 10 de junho de 1993, transcrita por funcionários da instituição. Departamento Sonoro, fita n.º. 134.

¹⁰³ Entrevista de Dico, já citado. Departamento Sonoro, fita n.º. 134.

¹⁰⁴ Entrevista de Luzia Silva Monteiro, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 1993, transcrita por funcionários da instituição. Departamento Sonoro, fita n.º. 134, p. 6.

(...) Nunca tive dom pra isso não... Eh! Na família minha mesmo, umas prima, né? Tinha umas prima que dançava, dessas mais velha, porque no tempo que elas dançavam, eu era muito criança, né? Gosto até hoje do catira¹⁰⁵.

No primeiro depoimento da região de Capelinha do Barreiro, percebe-se que houve uma diminuição da participação da mulher no catira e, na época, esses acontecimentos eram comuns em quase toda a região de Uberaba. Todavia, as catireiras do Triângulo Mineiro, especialmente na localidade estudada, não se renderam aos empecilhos emergentes. Na segunda entrevista citada acima, o interlocutor sabia de lugares onde as mulheres dançavam catira e, considerando a idade desse catireiro, sua memória se retém em um tempo em que elas participavam mais do catira. As mulheres do campo não eram tão passivas como muitas vezes se pensa, pois entre tantos motivos que derivavam as brigas, os ciúmes tinham um forte aliado – a pinga. Com álcool no cérebro, muitos homens “perdiam a cabeça”, aproveitavam o baile para criarem uma outra situação. Além disso, o abraço, o toque e a diversão presentes na dança motivavam o ciúme.

A aguardente era a bebida preferida dos caipiras do Triângulo Mineiro e o apreço por esse destilado era semelhante ao local estudado por Cândido, quando retrata que:

(...) Toda casa tem sua garrafa, para pequenos goles dos adultos, para fricção nas crianças, para cordiais de uns com os outros, em caso de resfriado, friagem e doença. Além desse consumo doméstico – pelo qual se equipara de certo modo ao café e aos tônicos – há, o consumo público nas festas e nas fazendas. Todos passam mais ou menos do limite aos sábados, quando vão a elas, ou à vila, fazer compras. Os ébrios costumazes abundam, e as mulheres nem sempre dão exemplo de sobriedade¹⁰⁶.

No mutirão a pinga estava sempre presente. Na Baixa, dizia-se que “Lá, trabalhadores não precisavam andar muito para tomar um gole da pinga. Tinha várias garrafas espalhadas e eles bebiam a vontade”¹⁰⁷. À medida que iam trabalhando, iam também bebendo e, como reitera um participante desse lugar: “e o trabalho rendendo, Nossa Senhora”¹⁰⁸. Pelo menos antes de caírem bêbados.

No catira, a aguardente, cachaça ou pinga era um estímulo à parte e o costume de bebê-la, para alguns, era adquirido ainda na infância. Mas, a bebida fazia com que os caipiras

¹⁰⁵ Entrevista de D. Isaltina de Ponte Alta, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 20 de julho de 1993, transcrita por funcionários da instituição. Departamento Sonoro, fita nº. 118.

¹⁰⁶ 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, pp. 136-137.

¹⁰⁷ REDUA, Wagner C. Mutirão do Triângulo Mineiro: Trabalho, música, alegria e festa no mundo rural. Uberlândia: **Caderno de pesquisa do CDHIS**, nº. 36/37, ano 20, 2007, p. 138.

¹⁰⁸ Afirmação de Zé Ninguém, em entrevista a Wagner Rédua, em 13/01/2007.

se desempenhassem mais acintosamente na dança, principalmente no lundu. Um catireiro afirmou que dançava catira “e ainda bebia uma pinguinha, ficava meio zoró, aí qualquer tipo tava bão. Cantava, pulava... dentro da casa. Tinha vez que quando nós saía de lá, debaixo da mesa assim, tava cheinho de garrafa e nós cerrano ali aquele catira.”¹⁰⁹ Havia aqueles que exageravam na bebida, e “alguns tinham mesmo que serem levados para casa,”¹¹⁰ observou um outro catireiro. Com um nível considerado de álcool no cérebro, os ânimos mudavam. Alguns ficavam mais quietos, outros “brigava, fazia bagunça feio”¹¹¹, considera um catireiro de Campo Florido. Outro catireiro afirma que as festas de catira eram muito divertidas, mas ocorriam brigas também. De acordo com seu relato: “brigava, era perigoso, sempre matava algum. Éh.... matava! Lá pra cima do rio Uberaba, lá na Santa Rosa de Lima, tinha um cruzeiro lá que tinha mais de cem cruzeiros. Eles matava e interrava lá.”¹¹² As brigas, que muitas vezes acabavam com a festa não era “privilégio” dos homens, num mundo dito masculinizado, ou seja, dominado por homens. As mulheres sempre têm suas maneiras de agir e reagir. Conforme relato de um catireiro, havia algumas que:

(...) acompanhava os homens quando ia pras festas, mas brigava também... As pinga, né? As muié tinha ciúme dos home, dançá. Aquele rolo, aquela briga feia. Nossa Senhora... As muié, tinha algumas que bebia também... Aquele tempo, aqui era lugar de muita pinga¹¹³.

Contudo, há que se considerar a existência da disciplinarização e do controle por parte da justiça que, tal como afirma Marcelo Souza Silva¹¹⁴, a exercia por meio dos julgamentos, dos processos criminais que se averiguava dentre os vários tipos de violência, as lesões corporais e os homicídios.

No período em que se nota uma transformação do catira rústico, compreendido entre as décadas de 1920 e 1940, é que parece surgir o lundu, por essas regiões. Essa dança, conforme descreve Alvarenga, em sua pesquisa sobre cantos e danças do Brasil, afirma que

¹⁰⁹ Informação de Sr. Narciso, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

¹¹⁰ A informação é de José dos Santos Batista de Paiva, mais conhecido como “Zé Pomba”, da região de Santa Rosa, em entrevista a Wagner Rédua, em 31/03/2007. Transcrição feita pelo autor.

¹¹¹ Entrevista de Sr. Amélio, já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 134.

¹¹² Entrevista de Manoel Teles, já citada. APU - Departamento Sonoro, fita K7 nº. 119.

¹¹³ Entrevista de Sr. Amélio, de Campo Florido concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em junho de 1993. Transcrito, fita K7 nº 134, p. 20.

¹¹⁴ SILVA, Marcelo de Souza. **Homicídios e Justiça na comarca de Uberaba, MG, 1872-1892**. Tese (doutorado em História Social) UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

“Cornélio Pires registra sua freqüência no Triângulo Mineiro e Oeste Paulista”¹¹⁵, e que essa prática, porém, era ligada ao cateretê.

O lundu, conforme estudo de vários autores, é de origem africana. Diz-se que a dança é uma evolução conjunta do batuque¹¹⁶ e da umbigada¹¹⁷, sendo que a primeira “geralmente considerado proveniente da Angola ou do Congo”¹¹⁸. Como parte da cultura africana, a ela foi designado o caráter de dança profana. Alvarenga revela que o lundu é uma “Dança cantada de origem africana, sobre a qual as primeiras informações conhecidas remontam à segunda metade do século XVIII, que do Brasil passou também para Portugal”¹¹⁹. Essa autora registra que o documento mais velhos referentes ao lundu, que ela conhece, datam de 1780¹²⁰. Tinhorão, porém, faz referência a essa dança em “fins de Seiscentos”¹²¹, pois, no século XVIII, já era bem praticada. Sobre isso afirma que:

(...) em 1735, ainda na Bahia, uma portaria de 16 de março ordenava ao capitão do Terço de Henrique Dias, Manuel Gonçalves Moura, a realização de uma batida policial a certa casa do bairro Cabula em que se dançavam lundus, porque me consta que se há muito tempo naquele sítio deste diabólico folguedo¹²².

O lundu, inicialmente, dança coreografada, torna-se canção, na segunda metade do século XVIII, por um mulato brasileiro – Domingos Caldas Barbosa. Ganha, em Portugal, espaço nos salões da nobreza. Pode-se pensar no lundu como uma originalidade das classes subalternas, da qual as elites se apropriaram, porém, o perigo dessa afirmação aponta para a compreensão de que as classes criam suas culturas. O conceito de circularidade cultural

¹¹⁵ ALVARENGA, Oneyda. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal**, LXXX. São Paulo, 1941, p.229.

¹¹⁶ O batuque, segundo Oneyda é uma “dança cantada, coletiva, violenta e sensual, acompanhada por forte instrumento de percussão” (ALVARENGA, Oneyda, *Op. Cit.*, p. 209).

¹¹⁷ Tinhorão, por exemplo, afirma a esse respeito que o lundu é o resultado da “intimidade de origens com o batuque” (TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 99), e “caracterizado, pois, pelo elemento coreográfico da umbigada” (*Ibid*, p. 101). Na mesma sintonia, Ricardo Albin também aponta para essa direção. Conferir: ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de ouro da MPB**. Ediouro. Rio de Janeiro. 2003, p. 19.

¹¹⁸ Essa afirmação de Oneyda é bem generalizada, pois, cerca de 80% dos escravos que vieram para o Brasil saíram da Angola e Congo. (Cf.: ALVARENGA, Oneyda, *Op. Cit.*, p. 210). No entanto, o consenso de ser uma cultura africana é total entre os escritores e pesquisadores e é isso que nos importa no momento.

¹¹⁹ ALVARENGA, Oneyda, *Op. Cit.*, p. 226.

¹²⁰ ALVARENGA, Oneyda. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal**, LXXX. São Paulo, 1941, p. 227.

¹²¹ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 100.

¹²² *Ibid*.

estabelecido por Ginzburg¹²³ refere-se à compreensão de que aspectos culturais distintos das culturas eruditas e subalternas circulam entre si, recriando esses aspectos de forma híbrida. Balizando com outros autores, percebe-se que detectar cultura autêntica em uma classe não é uma tarefa fácil, para não dizer impossível visto que autenticidade leva à compreensão de origem, o que é quase impossível, numa sociedade e numa época pós-colonial. Dentre os autores que fazem uma análise que pode ser confrontada com a circularidade cultural de Ginzburg, destacamos Williams¹²⁴ e a noção de mediação, posteriormente, também abordada por Martin-Barbero¹²⁵.

No entanto, o lundu canção, do qual a nobreza portuguesa se apropriou, não se apresenta tão original assim, como cultura da classe dominada e iletrada. A viola, utilizada por Caldas Barbosa, não era exclusividade da classe subalterna, assim como a arte de compor. Existem, nesse contexto, fragmentos da cultura letrada. A circularidade cultural pode ser pensada não como um ponto original de uma cultura que circula entre as camadas, mas um complexo de fragmentos que interpenetram de tal forma a perder de vista a autoria, a originalidade. Pensa-se, então, numa co-autoria, engendrada pelas relações sociais ou até mesmo numa inexistência autoral de uma determinada cultura.

Em Uberaba, o lundu era praticado nos intervalos do catira. O motivo da particularidade dessa prática, por essa região, é desconhecido, assim como sua origem. Sabe-se, portanto, que em Uberaba havia muitos escravos, o que sugere o início dessa prática na região.

A dança lundu descrita por Tinhorão, se dava no momento em

(...) que o bailarino tirava o par para o centro da roda, e da marcação por palmas do ritmo de estribilho sempre repetido, o lundu reunia os dois elementos que, acrescidos do castanholar dos dedos com as mão erguidas sobre a cabeça – imitados do fandango –, lhe iam conferir sua maior originalidade¹²⁶.

¹²³ GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹²⁴ Williams critica a reflexão que se assemelha com circularidade cultural, sem, obviamente, citar essa última, mas sua consideração sobre a mediação aponta para um campo de força, um campo de tensão, sem a linha divisória que delimita o erudito e o popular. Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹²⁵ MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

¹²⁶ TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 102.

Essa originalidade era o motivo da dança que entrava no campo da pugna. As disputas que elegiam o melhor no lundu eram uma característica dessa dança, na região de Uberaba. O catireiro da Capelinha do Barreiro confirmou esse fato quando disse que “aquilo ali, um dançava, as veis dois, né? Dançava lá, depois insurtava o outro, fazia estralar os dedos. Aquele que sentava, vinha o outro, aí via qualé que era mió, né?”¹²⁷. Segundo esse mesmo catireiro, o lundu “é mais apropriado pra baiano, né? Baiano é que fala que dança lundum, que é esperto, é isso, é aquilo. O que dançava aqui, quase que era igual a uns baiano que parecia por aí”¹²⁸. A dança, como ele mesmo descreve, “é pulada, cruza as perna e vai... Na hora que a gente tava meio bêbado, a gente fazia o lundum”¹²⁹.

De acordo com uma das descrições do lundu, o catireiro de Campo Florido diz que a dança é “pula, fazê passage... de dois a dois, bate a viola e ês pula lá... passage e pulá. Faiz uma dança bunita, né? Mexe o corpo e pula bunito... É sapatiado, pulado, sapatiado, uns pula, ôtos sapateia, bate parma”¹³⁰.

No tempo do catira rústico, a indumentária era a mesma da simplicidade do dia a dia. O vestuário do caipira, no início do século XX, não era tão diferente da observação feita anteriormente por Saint-Hilaire, isto é, “camisa e calça de tecido grosseiro de algodão”¹³¹. A preocupação, de certo, não estava nas apresentações em si, mas na diversão. Antes de ser algo para os outros apreciarem, era, sobretudo, uma satisfação pessoal, um dos poucos entretenimentos disponíveis, no longínquo mundo rural.

O catira, nas duas primeiras décadas do século XX, era muito praticado nas fazendas, enquanto que, na cidade, pouco se falava desse tipo de dança e, conseqüentemente, pouco se praticava. Os jornais de Uberaba, entre 1900 e 1920, pouco noticiavam sobre o catira. Sabe-se, porém que, entre as décadas de 1930 e 1940, havia catireiros que moravam na cidade.

¹²⁷ Informação de Sr. Narciso, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

¹²⁸ Informação de Sr. Narciso, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

¹²⁹ Informação de Sr. Narciso, em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita nº. 117.

¹³⁰ Entrevista de Sr. Amélio em entrevista já citada. Departamento Sonoro, fita K7 nº 134.

¹³¹ SAINT-HILAIRE, Augustin. **Segunda viagem a São Paulo e quadros históricos da Província de São Paulo**. Biblioteca Histórica Brasileira. São Paulo: Martins, 1954, p. 123.

1.5 Coreografia, música e poesia do catira rústico

A formação do catira, em seu período rústico era simples, mas obedecia a uma estrutura que adentrou décadas à frente. A viola¹³², imprescindível para execução das modas e recortado¹³³, era também o único instrumento admitido. A formação básica do catira são duas fileiras, uma de frente para outra. A dança é feita em dupla, mas sempre obedecendo à execução do grupo como um todo, de forma que o ritmo do sapateado deve se ater ao ritmo do batido das violas.



Ilustração 9 – Imagem computadorizada criada por Wagner Rêdua em 02/09/2009 para apresentar a formação do catira de Uberaba.

¹³² A viola é um instrumento de origem portuguesa e se disseminou entre as classes populares por dois quesitos básicos: a facilidade de aprendizagem e de transporte. Uma retrospectiva sobre esse instrumento no Brasil e em Portugal pode ser encontrada em: CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira**. Brasília: Viola Corrêa, 1989 e CORRÊA, Roberto Nunes. **A arte de pontear viola**. Brasília, Curitiba: Viola Ed. Autor, 2000.

¹³³ Ver significado na introdução.

Cada lugar da região de Uberaba cria sua própria maneira de dançar o catira. No centro urbano, no tempo do catira rústico, não havia uma prática expressiva como nas fazendas. Comum, para a maioria dos catireiros violeiros, era fazer uma homenagem de improviso, conhecida pelo nome de *cabeçalho*. É bem provável que o aparecimento do cabeçalho esteja vinculado às disputas de desafio, semelhante aos repentistas nordestinos e a outros gêneros musicais. Violeiros como Manezinho, Manoel Teles e João Emerenciano, entre outros, tinham facilidade em compor repentes e, no afã de agradar o anfitrião da festa, resolviam homenageá-lo com uns versos. Em Ponte Alta, no distrito da Baixa e em Campo Florido, era comum fazerem o cabeçalho. Na Capelinha do Barreiro, a homenagem era feita de improviso, no ritmo do recortado, como acontece nos repentes. A semelhança, porém, é que, nessa localidade, o recortado é cantado primeiro, e, em seguida, a moda. Nos outros lugares citados, após o cabeçalho, que geralmente é recitado, primeiramente executa-se a moda e só depois o recortado. A sincronia entre música, dança e poesia no catira se dá mais especificamente no recortado. É nesse momento que outras coreografias acontecem, como a roda¹³⁴ e o trespasse. As coreografias no catira rústico de Uberaba se limitam a poucos movimentos.

A diferença da execução da moda em relação ao recortado é que, enquanto no recortado os catireiros se entrecruzam, sapateando e batendo palma no ritmo dos repiques da viola, na moda os integrantes ficam parados, em silêncio, à exceção do trespasse. Os violeiros prezam muito o momento da execução da moda, exigem silêncio para a reflexão da poesia cantada, que aborda assuntos do cotidiano caipira.

Na pesquisa realizada pelo Arquivo Público de Uberaba com antigos catireiros, na década de 1990, detectam-se algumas performances da dança, em alguns bairros rurais, revelados pelos entrevistados que viveram o período do catira rústico. No catira de Ponte Alta¹³⁵, após a primeira batida da viola, acontecem sapateados e palmas que eles chamam *palmerana*. Depois, canta-se a moda. As variações no sapateado, nessa parte inicial, limitam-se à troca de lugar entre as duplas e a roda. No recortado, cada verso sincroniza com os integrantes, fazendo o recorte pela passagem dos violeiros entre as duplas, em ida e volta até a posição inicial.

¹³⁴ Há informações de que as rodas servem de cumprimento à plateia. Essa definição remonta a um período após 1940, numa ressignificação das coreografias. Nas danças rurais, desde o tempo de Brasil Colônia, a roda era uma coreografia comum, da qual os antigos catireiros se apropriaram.

¹³⁵ A informação dessa prática vem de Santinho Souto Melo, entrevistado pelo APU.

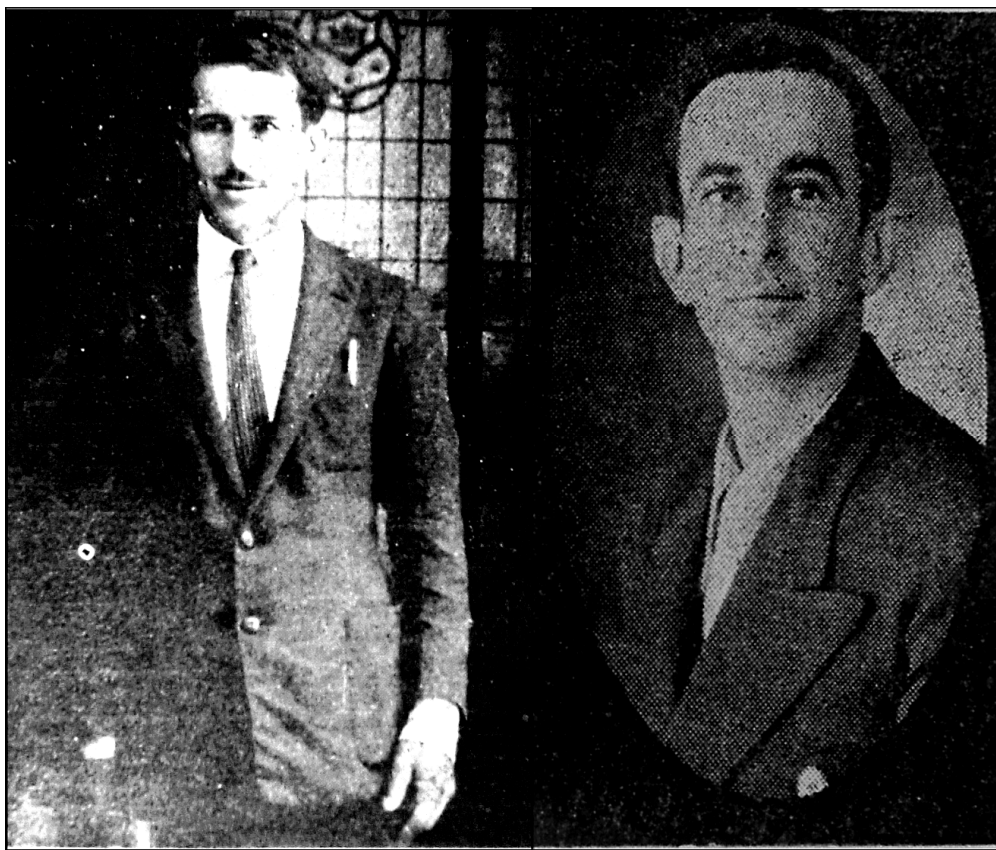


Ilustração 10 – Da esquerda para a direita Manuel Rodrigues da Cunha¹³⁶, o Manezinho, e Natal Borges – catireiro fazendeiro. Imagem retirada de REZENDE, Gilberto. Manoel Rodrigues da Cunha poeta do sertão. Jornal da Manhã, Suplemento Especial, Uberaba, 1 de outubro de 1978.

O recortado pode ser entendido de duas formas: no repique da viola, concernente à música, e na dança. Na música, a característica marcante do recortado é sua mudança de ritmo em relação à moda, que é mais rápida. Os recortes são caracterizados pelos intervalos concedidos à atuação dos outros integrantes que, entre palmas e sapateado, complementam a canção. Em relação à dança, a característica do recortado está na coreografia. É nesse momento que os violeiros vão passando entre as duplas de ida e volta, fazendo também um recorte.

Na capelinha do Barreiro¹³⁷, a variação se dá com sapateados e palmas, após a primeira batida da viola. Logo em seguida, vem o recortado com as coreografias do trespasse.

¹³⁶ Manezinho é da família dos Rodrigues da Cunha, de Jubai e Conquista (MG), esta que devido à acumulação de capital tem fortes influências na economia e política uberabense nos dias atuais. Mas, esse catireiro era de origem humilde, menos favorecida economicamente, e por ser parentes de grandes fazendeiros da região é provável que sua vida foi marcada por essa sina, devido às inconformidades relatadas em suas modas e recortados de catira. Sua amizade com catireiros fazendeiros pode ter origem desse parentesco, todavia, na árvore genealógica dos Rodrigues da Cunha, não consegui encontrar o seu nome, que deve ter sido por esquecimento, ou intencional.

¹³⁷ A informação é de Narciso Antônio de Oliveira, já citado.

Depois, canta-se a moda com a troca de posição das duplas. No último verso, há o *suspendimento*¹³⁸, quando também acontece a roda.

Como pode ser observado, há pouquíssimas diferenças na execução do catira em Uberaba, lembrando que, nas duas primeiras décadas do século XX, principalmente, a preocupação no catira rústico era mais a diversão do que a exibição, apesar de existirem indícios exibicionistas. A partir da década de 1930, começam a existir grupos específicos, formados com integrantes fixos, como o do Manuel Rodrigues da Cunha e do João Emerenciano, entre outros. De tanto praticarem juntos, conseguiam um melhor entrosamento na apresentação. Nessa percepção, atentam para a exibição, sobrepondo a diversão. Inicia-se, então, um outro ciclo do catira, destinado à exibição e à diversão. Nessa época, por meio desses grupos, e nas décadas seguintes, a prática do catira, na região, começa a se transformar. A transformação do catira é contínua como toda cultura popular, obedecendo sempre aspectos da contemporaneidade. Em Uberaba, nota-se o início dessa mudança ainda no tempo em que era praticado o catira rústico.

No entanto, é necessário levar em consideração, neste estudo, o importante personagem que caracteriza muito bem a fase de transição do catira rústico para o catira urbanizado – Manuel Rodrigues da Cunha, pois sua atuação provocou transformações que serão analisadas posteriormente.

Entre 1910 e 1940, existiam muitos catireiros em Uberaba e região, mas todos foram sobrepujados pela determinação e ousadia de Manuel Rodrigues da Cunha, chamado simplesmente pelos amigos de catira, de Manezinho. Assediado por fazendeiros, sitiantes, gente da roça, gente da cidade, por todos os amantes da música caracteristicamente rural, Manezinho era assim cortejado por expressar uma cultura que a maioria dos uberabenses entendia. Ele havia frequentado a escola por apenas três meses – tempo de aprender uma leitura rudimentar e assinar o nome – ganhou fama de “rei do catira” e tornou-se referência entre os catireiros. Quando o assunto era mutirão, acontecia que o “fazendeiro que conseguisse levar o Manezinho e seus companheiros para a dança do catira, estava com a melhor festa”¹³⁹ e, nesse caso, também com maior quantidade de trabalhadores. Compôs mais de trezentas modas de viola e recortado, muitas esquecidas por um fator básico: Manezinho quase não sabia escrever e, dessa forma, faltou registro de suas canções. Muitas das suas composições eram feitas de improviso e, depois de apuradas e decoradas, eram repetidas em

¹³⁸ Mudança de ritmo e tom, geralmente no último verso da moda. Nesse momento, os dançarinos sapateiam, batem palmas e fazem a roda.

¹³⁹ REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004 p. 36.

outros catiras. Ninguém sabe onde aprendeu a tocar viola. Ainda jovem, aos 15 anos, fugiu de casa. Quando voltou, já era violeiro¹⁴⁰. Conforme descrição de sua personalidade por aqueles que relataram um pouco de sua biografia¹⁴¹, era obcecado para ser considerado o melhor catireiro da região e, pelo jeito, parecia determinado a não descansar, enquanto não obtivesse esse reconhecimento. Motivado por isso, passou a se dedicar “quase integralmente à viola”. Sua paixão pelo catira o levava a desaparecer em época de Exposição: “se quisessem encontrá-lo, bastava procurar nas funções de catira”¹⁴². Em seu caminho, porém, estavam grandes catireiros como Manoel Germano que, nas primeiras décadas do século XX, era considerado também o “rei do catira”. Segundo o memorialista Rezende¹⁴³, Manezinho conseguiu a fama de “rei do catira”, em Uberaba, em 1921, tirando-a de Manoel Germano. No entanto, ao que parecia, sua gana era manter esse “título” e para que isso acontecesse teria que enfrentar outros catireiros.

João Emerenciano, fazendeiro fixado entre Santa Rosa e Ponte Alta, chamado de João Merêncio, era considerado um homem apaixonado pelo catira. Por meio do relato de sua filha, é possível entender essa consideração: “Em 1930, minha mãe deu a luz de uma menina, né? E ela passava mal. Ele saiu. Foi buscá remédio. Só depois de três dias, ele regressou pra casa... Ele tava dançando”¹⁴⁴. Dizem, então, que, quando saiu de casa, sua esposa não havia dado à luz, mas, quando retornou, a caçula da família já havia nascido. Ressalta-se a “paixão” desse catireiro pelo catira, que transparece numa forma cômica, mas, se relevarmos a situação e considerarmos o fato que a diversão era sempre regada a pinga e talvez até com a presença de algumas mulheres, poderemos ter outra definição sobre essa atitude, ou de como, nesse período, as posições machistas eram incrustadas na sociedade.

Manezinho e João Merêncio encontraram-se na fazenda Sapé. O desafio estava posto. Desse fato, diz-se que “(...) poucos anos após, Emerenciano, em uma de suas modas, chama Manezinho de *baluarte do catira, campeão do mundo e recorde mundial*”¹⁴⁵. Há informação

¹⁴⁰ As informações sobre esse fato foram extraídas da entrevista concedida por seu filho Juarez Rodrigues da Cunha, ao APU, em 03 de julho de 1993, na cidade de São Paulo. Departamento Sonoro, fita nº. 120.

¹⁴¹ Sobre a biografia de Manuel Rodrigues da Cunha, Gilberto Rezende foi o que mais se empenhou em registrá-la, mas o Arquivo Público de Uberaba também dispensou páginas a respeito da vida desse catireiro. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004; ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba**. Uberaba: APU, 1993.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁴ Onorina Ribeiro de Carvalho, em entrevista concedida a pesquisadores do APU, em 1993. Departamento Sonoro, fita 79. Esse fato é contado por muitos dos antigos catireiros.

¹⁴⁵ REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 39. Em retribuição à moda que o elogiava, Manezinho compôs a moda *16 de Maio*, relembrando o encontro. Na moda Manezinho diz: “Mês de maio foi o mês / Que gozei de regalia / Foi no dia dezesseis / Tarde de boa alegria / Que

de que, em retribuição à moda que o elogiava, Manezinho compôs a moda 16 de Maio, relembrando o encontro.

Na fazenda de Natal Borges, em 1936, foi a vez de João Gregório. A vitória de Manezinho aconteceu pela sua perspicácia em composição de improviso, ou repente. Seu filho, na descrição desse fato, conta que “(...) quando chegou lá, na hora de cantá, ele cantou uma das moda descrevendo a viagem que eles fizeram de caminhão, de Uberaba até essa fazenda. Aí ficou comprovado que ele cantava só atrovo¹⁴⁶,¹⁴⁷”.

Numa outra função de catira, na fazenda de Joaquim Borges de Moraes, o Quinca Moraes, estavam presentes Manezinho e Chico Quintino. Este era considerado a “segunda viola de Uberaba e terrível improvisador”. Manezinho, com fortes dores de dentes, não estava animado para a função. Quintino, aproveitando-se da ocasião, numa moda de improviso, “o chamou de *pedaço de meu umbigo e coisa que se joga fora*”. Manezinho não levaria esse desaforo para casa. Após uma bochecha de aguardente, abraçou a viola e, de improviso, compôs a moda *Eu Sei Dar Lição*, que, no segundo verso, diz assim:

Não preciso de professor / Seja de qualquer iguala
Que ninguém devo favor / De cantar em qualquer sala
Posso encontrar o terror / Meu coração não abala
Vejo certos cantador / Que não sabe o que fala
Quer rebaixar meu valor / Em tão triste e baixa escala
Isso é que acho um horror.

A moda segue nesse contra-ataque e finaliza dizendo que:

(...) Com meu jeito de cantar / Ponho muitos quase loucos
Levo o caso devagar / Não quero escachar d’um soco
Se vier me desafiar / Espere que dou o trôco
P’ra todos apreciar.

Depois disso, dizem, Quintino e outros catireiros não ousaram desafiá-lo mais¹⁴⁸.

O catira, como já dito, é um composto de manifestação cultural que inclui música, dança e poesia. As modas de catira geralmente são memórias dos catireiros compositores, reconhecidas também como poesia. Os versos cantados, enquanto representações, retratam as experiências, as práticas do cotidiano, o real vivido. No período do catira rústico, as letras e os

João Merêncio me fez / Sua visita neste dia / Cantou para mim tão cortês / Com elegância e simpatia / Eu por minha vez / fiz minhas cortesias”

¹⁴⁶ Atrovo (trova), segundo Juarez, é o mesmo que repente, ou seja, composições de improviso.

¹⁴⁷ Entrevista de Juarez Rodrigues da Cunha, concedida ao APU. Departamento Sonoro, fita nº. 120.

¹⁴⁸ As informações sobre esse parágrafo estão contidas em REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p 36-41.

assuntos retratados nas modas eram específicos da época, mas também se referiam a fatos do cotidiano. Um catireiro disse que, na moda, eles “(...) narrava o que tava acontecendo... Tem todo assunto, se fez alguma coisa que trapaiô... É isso aí”¹⁴⁹. A música de catira era uma linguagem específica, código perfeitamente compreensível para aqueles que viviam no mundo rural.

Raymond Williams afirma que a linguagem não é o reflexo da sociedade, ela é a sociedade, de maneira que não se separa a linguagem do ser. 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, porém como uma prática vivida e não uma simples ritualização simbólica. Nesse viés, Williams afirma que “a linguagem deve ser vista então como um tipo persistente de criação e recriação: uma presença dinâmica e um processo regenerativo constante”¹⁵⁰. Língua e linguagem, para Williams, são a mesma coisa, entendendo também que a linguagem não é só falar, é cantar, dançar, etc.

Nesse sentido, as letras das modas de viola e recortado do catira, nesse primeiro período do movimento em Uberaba e região, apresentavam uma característica singular: a linguagem. Era rústica, simples, denotava um sentimento ingênuo, mas, ao mesmo tempo sagaz, uma ambivalência. Nas letras, que eram poesias, os catireiros falavam de amor, paixão, elogiavam as mulheres e os amigos, reclamavam da situação humilhante em que viviam, denunciavam a exploração, opinavam sobre a política e estavam informados quanto aos acontecimentos da localidade e do mundo. Dos catireiros, violeiros, compositores e poetas da primeira metade do século XX, Manezinho foi o que mais compôs. Suas modas e recortados foram os mais cantados e algumas canções ainda são executadas pelos catireiros de Uberaba. Talvez por isso, do período do catira rústico, as letras de moda e recortado de Manezinho são as que foram mais preservadas.

As modas e recortados analisados a seguir nos dão uma ideia de como as poesias são utilizadas para exprimir o pensamento caipira. O tema política não passou indiferente aos olhos e à compreensão dos catireiros. Por exemplo, a moda de viola *Não Voto Mais*, de Manezinho Rodrigues da Cunha, é também um protesto contra os políticos mal intencionados:

Eu não sou mais eleitor / Só porque não me convém
Não dou voto por favor / Nem por dinheiro também
Que todo governador / Tanta promessa eles têm

¹⁴⁹ Entrevista de Sr. Amélio, já citada. Departamento Sonoro, fita K7 nº 134.

¹⁵⁰ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 37.

Quando do posto é senhor / Não conhece mais ninguém¹⁵¹.

O protesto prossegue e o período provável dessa composição data no decorrer da década de 1920 ou do início da de 1930, pela sua especificidade, pois no período da ditadura imposta por Getúlio Vargas quase não houve eleição e, quando elas se intensificam, a partir de 1945, Manezinho já não estava mais em Uberaba. Mas, isso não basta para detectar o período de composição da moda. Outro fator era que, após a partida de Manezinho de Uberaba, em 1940, suas modas já não são as mesmas. O saudosismo entra em cena e as lamúrias vêm com um outro tom. Não dar voto a favor, nem por dinheiro é mais uma indicação de uma época. Na década de 1920, ainda na República Velha, os devaneios da política encontravam-se entrelaçados à malha eleitoral da política dos favores e das manipulações e opressões dos coronéis. A importância dessa moda, além de instrumento de diversão, era o soar da insatisfação com a política, pela voz de um caipira.

Ligado nos acontecimentos políticos do Brasil, o catireiro se utiliza disso para compor. A chamada “Revolução Constitucionalista”, a princípio, era uma manifestação da elite paulista, em oposição ao governo provisório do Brasil, proveniente de um movimento denominado “Revolução de 1930”, no qual alguns militares, juntamente com uma parcela das elites brasileiras, mais precisamente de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, liderados por Getúlio Vargas, impedem a posse de Júlio Prestes, depondo o então presidente Washington Luiz. Vargas foi o candidato derrotado nas eleições de 1930, perdendo para Júlio Prestes, numa eleição marcada por fraudes de ambos os lados.

A intensificação do movimento de oposição que, nesse caso, teríamos que analisar por outros aspectos, deu-se basicamente pelas “promessas” de Vargas e pela insatisfação gerada, motivada na nomeação de um interventor para o estado de São Paulo, sem maiores vínculos com a burguesia cafeeira paulista. Inicia-se então “Revolução Constitucionalista”, em 1932, numa guerra em que os paulistas entram em combate contra as tropas do governo federal. Os paulistas foram derrotados, todavia, em 1934, promulga-se a nova Constituição Brasileira e outro interventor é nomeado, acalmando os ânimos paulistanos. A moda *Revolução de 32* revela os acontecimentos de uma época:

O governo provisório / Alegou sua razão
 Prolongou o peditório / Para a constituição
 Com seu ideal finório¹⁵² (falando de Vargas) / Não quis dar a decisão
 Bertoldo e Izidoro¹⁵³ / Declarou revolução

¹⁵¹ *Não Voto Mais*, moda de autoria de Manezinho Rodrigues da Cunha. A letra dessa canção foi cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

Esgotaram o repertório / Desgraçou toda nação.

A segunda estrofe fala da atitude da elite paulista que pôs “São Paulo em má vista / com essa grande desavença”. Na terceira, faz alusão aos revoltosos do sul mato-grossense que “(...) tendo o mesmo ideal / aderiu dando reforço / as tropas constitucional / tanto velhos como os moço / com pensar tudo igual / marchavam com alvoroço / p’ra tomar a capital / ficaram no desembolso / com a derrota final.

Na quarta estrofe, bem menor, fala da desistência de Bertoldo e da rendição da tropa revoltosa. Bertoldo não sabia que, dois dias antes, o chefe da Força Pública Constitucionalista, Herculano de Carvalho, a pedido de Góes Monteiro (comandante ligado a Getúlio Vargas), havia assinado a rendição de sua tropa. Como os constitucionalistas da frente de batalha não sabiam, a situação agravou-se bastante. A última estrofe diz sobre a perseguição decretada aos revoltosos.

Em São Paulo houve evasão / desde o sul até o norte
Prenderam os rebelião / abriram todo transporte
Encerraram na prisão / depois de combate forte
Todos que foram a razão / perdição de tanta morte
Por falta de união / tiveram tão triste sorte¹⁵⁴.

Gilberto Rezende diz: “Essa (...) moda lhe valeu uma prisão por vinte e quatro horas”¹⁵⁵. Porém, por falta de mais detalhes não se pode afirmar a veracidade disso.

Grande parte da composição de moda e recortado no tempo do catira rústico, em Uberaba, tem em sua temática o amor e a paixão. A mulher é o desejo, o querer, o objetivo da conquista. Tais composições são de um período que retrata a mulher como centro das atenções nas poesias caipiras. O recortado *Gostei de Você* enche de elogios aquela que lhe arrebatou o coração:

Te vi te achei bonita / Gostei muito de você
Mas você não acredita / Como é triste meu sofrer
Só porque você evita / A ocasião d’eu te ver
A sua beleza infinita / Que não posso esquecer

¹⁵² A palavra finório significa o indivíduo esperto, sagaz, muito fino, manhoso, ladino. Cf.: AURÉLIO. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 630. Várias interpretações podem ser dadas a Vargas, mas sagaz, talvez fosse a mais apropriada.

¹⁵³ Comandantes do exército constitucionalista.

¹⁵⁴ A moda *Revolução de 32* é composição de Manezinho. A letra foi cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

¹⁵⁵ REZENDE, Gilberto. **Manoel Rodrigues da Cunha poeta do sertão**. *Jornal da Manhã*, Suplemento Especial, Uberaba, 1 de outubro de 1978, p. 4.

Oh! Que saudade maldita¹⁵⁶.

No texto completo desse recortado, explicita-se adjetivos de galanteios, como elegante e mimosa no verso a seguir: “te acho tão elegante... te acho tão mimosa...” etc. Mas, por não ser correspondido, provoca a amada com algumas “alfinetadas”, quando diz: “Te acho é desamorosa/ por me dar pouca importância...”. No final, faz um desfecho direto: “Se pretende ser minha / não me faça mais vingança / dê um jeito e me carinha”.

A moda *Te Acho Bonita*, por exemplo, revela a atração pela afeição:

Te acho bonitinha / Delicada e tão chibante
Grande prazer eu tinha / Se eu fosse seu amante
Se você disser que é minha / Te amo firme constante
Vós me mata moreninha / Com seu lindo semblante¹⁵⁷.

Em muitas canções, Manezinho utilizava a palavra amante. Outros catireiros de seu tempo também a utilizavam, porém o significado pode levar ao entendimento da intenção de um caso extraconjugal, pois se sabe que Manezinho nunca escondeu os galanteios à mulher por quem se afeioasse. No entanto, a palavra amante designa alguém que ama e há a possibilidade de ter sido usada nesse sentido, no período do catira rústico de Uberaba.

A saudade, a ilusão, os enganos do coração, amor fingido, olhar sedutor e até a vida de casado eram assuntos abordados por Manezinho. Outros temas entravam em pauta sempre. A bebida, tão comum ao caipira, era retratada pelo catireiro. O recortado *Gosto de Beber* expressa o gosto pela cachaça:

Gosto muito de cachaça / Por ser forte, ter bom cheiro
Eu só bebo ela é de graça / Paga pelos companheiro
Em qualquer lugar se acha / Para beber o ano inteiro
Enquanto isso o tempo passa / Eu não gasto meu dinheiro¹⁵⁸.

A roça era um tema pertinente entre os repertórios de Manezinho, porque retrata o *habitat* natural do caipira. Por isso, ele compôs modas e recortados como *Gosto da Roça* e *Vida da Roça*. Esta última, retrata o cotidiano caipira:

No meu rancho de sapé / conforço com minha sorte
De manhã tomo café / Fumo um cigarro bem forte

¹⁵⁶ Recortado *Gostei de Você*, autor: Manezinho. Letra cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

¹⁵⁷ *Te acho Bonita* também da autoria de Manezinho. Letra cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

¹⁵⁸ Composição de Manezinho, letra cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

Saio p'ro serviço a pé / não receio da morte
Trabalho com muita fé / tenho quem me conforte¹⁵⁹.

Nessa canção ainda é dito: “Eu moro numa floresta / num ranchinho de capim”, retratando a descrição do tipo de moradia do caipira.

A moda *Despedida de Serrador*, que entra no tema do inconformismo em relação à exploração trabalhista, o catireiro dá com a “língua nos dentes”. Os lamúrios têm um tom de revolta devido à condição do trabalhador rural e revela a exploração do trabalho e a não garantia de sobrevivência. A canção foi composta por volta de 1939, quando Manezinho trabalhava como serrador, na fazenda do pai de Sinhô Borges¹⁶⁰, catireiro conhecido da região.

Serra sobe, serra desce / Trinta golpe por minuto
Logo o suor aparece / Não posso parar enxuto
Com isso os braços amolece / Devido ao serviço bruto
O patrão é que enriquece / Eu é que tanto labuto¹⁶¹.

O quadro que o catireiro compõe é o da desigualdade social, especialmente quando diz: “Amanheço o dia enfezado / Com essa minha pobreza”, e “Fazendo minha empreitada / Pra ganhar pouco dinheiro / Não sobra quase nada”. A reclamação não é por trabalhar, nem por não trabalhar, mas pela condição difícil da vida sócio-econômica.

De semelhante modo, no recortado *Vida de Lavrador*¹⁶², provavelmente da década de 1930, Manezinho conta a dura vida de roceiro “Que trabalha o ano inteiro / E não tem nenhum valor”. Segundo ele, “O pobre é que mais trabalha / não descansa, não sossega / sofre por qualquer migalha”. Depois de se lembrar do trabalho à meia e da falta de liberdade por morar em propriedade dos outros, finaliza com um desafio: “A gente vê o boato / Tem muita gente que diz / Que todo homem do mato / Tem uma vida feliz / Quem quiser ver se é exato / É vir fazer”.

É importante relevar um fato curioso sobre as canções com a temática crítica ao trabalho exploratório do mundo capitalista: essas modas e recortados eram executados em locais públicos, onde a presença de exploradores e explorados eram constantes, o que dá margem para muitas indagações sobre a aceitação dessas letras e quem se divertia com isso.

¹⁵⁹ *Gosto da Roça e Vida da Roça*, são composições de Manezinho, também cedidas por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

¹⁶⁰ Em entrevista ao Arquivo Público de Uberaba, em 11 de maio de 1993.

¹⁶¹ *Despedida de Serrador*, de Manezinho, letra cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

¹⁶² Composição de Manezinho, letra cedida por Gilberto Rezende, de seu acervo particular.

Essas e muitas outras composições são preservadas como autoria de Manezinho. Descrevi as que provavelmente foram compostas até a década de 1940, pelas análises já mencionadas, mas um episódio levou Manezinho ao sofrimento, quando por ciúme, investiu sobre um outro cidadão, vindo esse a falecer¹⁶³. Não foi preso, porém nada ficou devendo à justiça, que o absolveu por legítima defesa, mas sua vida mudou muito a partir de então.

Juntamente com Manezinho, outros compositores, protagonista da história do catira em Uberaba, deixaram algumas canções que também foram repassadas pela oralidade, nesse mesmo período. A linguagem entre esses compositores é bem semelhante. Na moda *Cabelo Libra Esterlina*, o título faz parte dos elogios a uma paixão oculta. Um de seus versos, diz o seguinte:

Por aqui tem um rosto lindo / Desejo amar, mas tenho
Ocultamente é meu melindro / Em regozijo de segredo
Faço pouca declaração / Por ser causa de finanças
Enfeitiçado por sua feição / Não posso perder a esperança
E não dou demonstração / Pra não haver desconfiança¹⁶⁴.

No mesmo sentimento amoroso, um recortado datado de 1938, traz os seguintes versos:

Estou abandonado e triste / Sinto esta dor no peito
Eu penso que não existe / Para mim um amor perfeito
No cofre do pensamento / Tranquei minha paixão
A chave do meu sentimento / Se eu cair em tuas mãos¹⁶⁵.

Compunham-se modas e recortado a partir de outros temas também. Em 1930, compõe o catireiro, sobre a natureza:

Este mundo é um planeta / Que a natureza governa
Eu vejo tantas belezas / Na entrada da primavera
Dominado pelas estrelas / Tudo é criação da terra¹⁶⁶.

Entre saudade, despedida e exaltação à natureza, o catireiro compõe o seguinte recortado:

¹⁶³ Informação contida em REZENDE, Gilberto. **Manoel Rodrigues da Cunha poeta do sertão. Jornal da Manhã**, Suplemento Especial, Uberaba, 1 de outubro de 1978, p. 5.

¹⁶⁴ *Cabelo Libra Esterlina* é uma moda de João Gregório. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 190.

¹⁶⁵ *Cofre do Pensamento*, recortado, autoria de Domingos Gomes Seabra. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 264.

¹⁶⁶ A moda *Planeta* é de composição de Tertuliano Inácio Reis. Cf.: Gilberto de Andrade, *Op. Cit.*, p. 266.

Adeus primavera / Na entrada 23 de setembro
 Adeus minha terra / de saudades estou morrendo
 Adeus carro-de-boi / andando naquele estradão
 Adeus tempo que foi / só trago recordação¹⁶⁷.

A saudade dos tempos da mocidade era tema frequente entre os catireiros. Em 1941, o catireiro relembra seu tempo de “pouca idade”:

Só sinto a mocidade / Que depressa me deixou
 Nesta minha pouca idade / O bom tempo se acabou
 Me lembro tendo saudades / Dos tempos que passou
 As boas sociedades / Que muito me alegrou.

O catireiro que foi referência para Manezinho, também dá o tom da despedida:

Adeus estado de Minas / Vou embora pra Goiás
 Os olhos que me viram hoje / Amanhã não me vêem mais
 Vou embora aborrecido / dando suspiros e ais¹⁶⁸.

Muitas canções de catira retratam diretamente a vida no campo, todavia, outras apontam aspectos indiretos do cotidiano rural. Ao falar sobre a natureza, por exemplo, está implícita a observação vivenciada, assim como a política, os amores e as paixões que, em alguns casos, são experiências reais. Outras, porém, são concepções adquiridas nos afazeres do dia a dia, nas compreensões obtidas a partir daquilo que experimentaram.

As canções retratadas do catira rústico de Uberaba são consideradas não simplesmente pela data da composição que, em alguns casos, pode significar pouco. No entanto, os catireiros são desse tempo e as concepções de vida e a visão de mundo formadas nessa época não se desfazem com o passar dos anos. Ao contrário, tendem a se tornar mais arraigadas na memória, utilizando-se delas para reviver os tempos considerados bons. A prática do catira rústico em Uberaba é também singular assim como cada recorte temporal que se queira estudar, pois são construídos por homens de seu tempo. A singularidade também se dá na memória coletiva, na ideia de uma época, na cultura de um povo entrelaçado à diversidade contextual. A cada batida do pé, a cada palma soada, a cada repique da viola, a cada encontro de catira em seu tempo rústico, os discursos em versos retratam uma Uberaba de outrora, na

¹⁶⁷ O recortado *Adeus Primavera*, autoria de Domingos Gomes Seabra. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade, *Op. Cit.*, p. 265.

¹⁶⁸ *Adeus Estado de Minas*, composição de Manoel Germano. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade, *Op. Cit.*, p. 275.

qual o caipira, especialmente, o pobre, retratou sua vida, seus amores, suas críticas à realidade de um tempo que, se não fosse pela sua poética, seriam silenciadas.

Abaixo, ilustrações que visualizam as coreografias do catira de Uberaba no período.

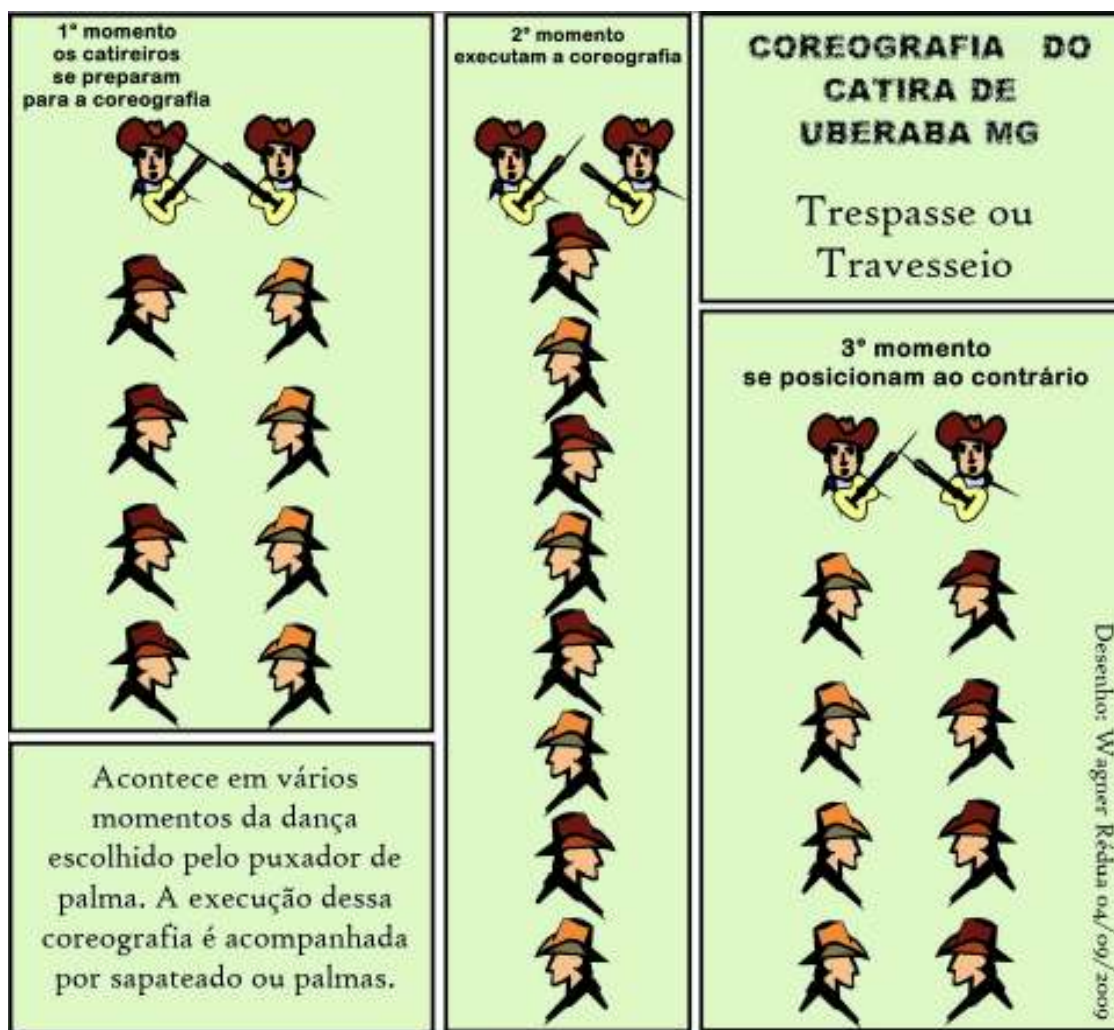


Ilustração 11 – Imagem computadorizada criada por Wagner Rédua em 04/09/2009 para apresentar a formação do catira de Uberaba.

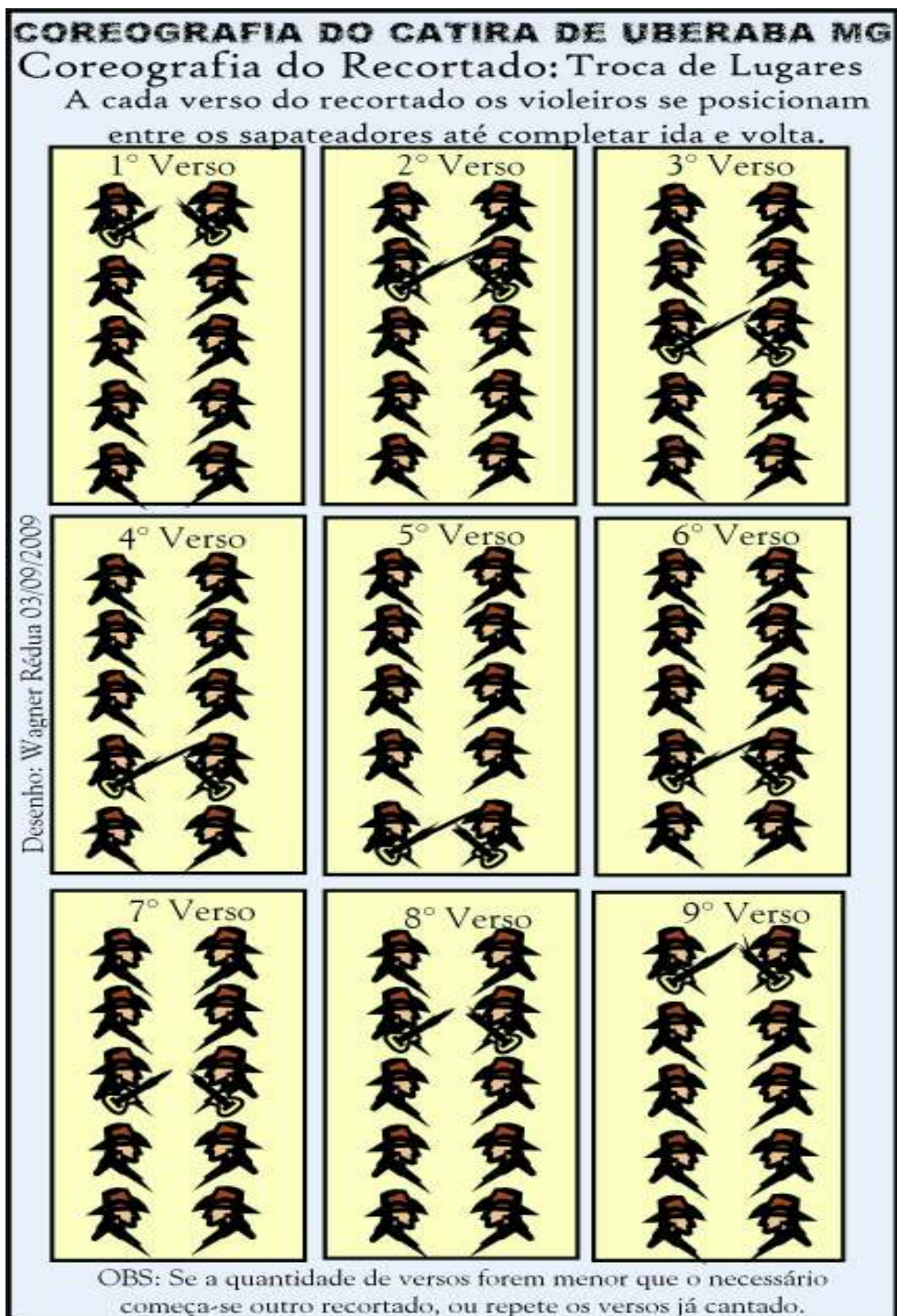


Ilustração 12 – Imagem computadorizada criada por Wagner Rédua em 03/09/2009 para apresentar a formação do catira de Uberaba.

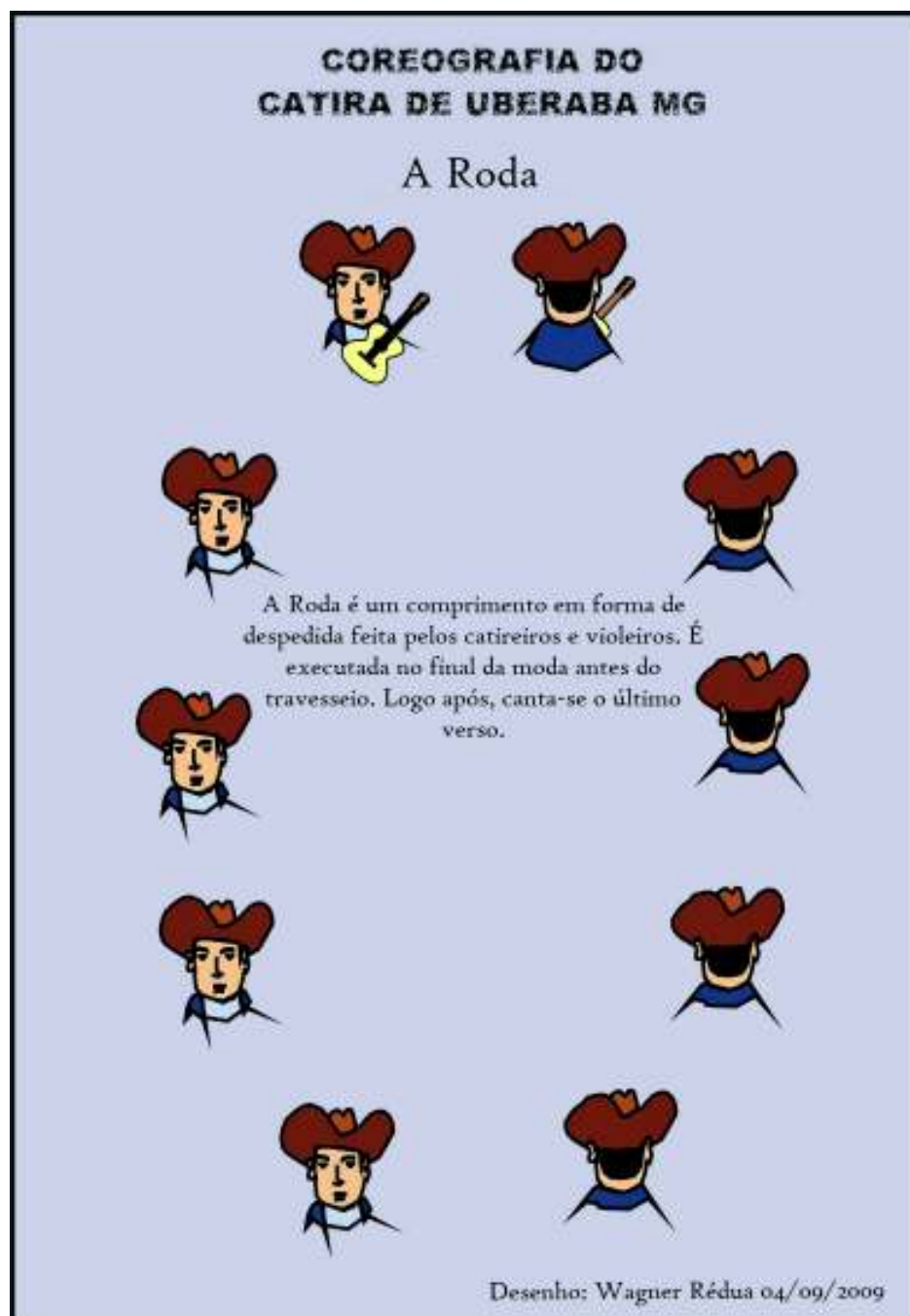


Ilustração 13 – Imagem computadorizada criada por Wagner Rédua em 04/09/2009 para apresentar a formação do catira de Uberaba.

CAPÍTULO II

DESLOCAMENTO E TRANSFORMAÇÃO: CATIRA URBANO NA RURALIDADE UBERABENSE (1940 - 1960)

“Hoje mudou para cidade
Ta custando a acostumar
Tem falta de liberdade
Depois que mudou pra cá
Quando lembra da roça
Às vezes começa a chorar
Tem saudade da palhoça
E das noites de luar”.

Caboclo Sertanejo, Zé Crioulo.

2.1 Uberaba: arborização, modernização e os processos econômicos

As cidades, com as múltiplas práticas sociais, tornam-se singulares, exclusivas, cada uma diferente da outra, um lugar codificado, repleto de signos que se formam à medida que a história desses lugares é construída, sob o olhar de um *flâneur*¹, deixa de ser um lugar qualquer para ser um lugar de observações curiosas, um lugar de descobertas, de segredos a serem desvendados e de decodificação de inúmeros códigos construídos. É, portanto, um objeto de fragmentos incógnitos, um campo fértil para a criação e recriação de práticas culturais, lugar de caminhos e descaminhos, de atração e, por vezes, retração, de devaneios, esquemas de vidas entrelaçadas. É também um lugar de representações, onde se vive o real, também representado e narrado em inúmeras expressões.

Nessa perspectiva, a cidade pode se fazer representar não só pela sua visualização concreta, mas pelas diversas imagens tecidas em discursos políticos, pela imprensa, pela fotografia, pelas suas práticas culturais profanas e religiosas, entre tantas outras formas. Todavia, a circularidade cultural estabelecida entre as culturas produzidas e os seus modos de vida diferenciados só poderão se dar a ler se o historiador, tal como afirma Ginzburg, perseguir seus indícios, rastros, como Sherlock Holmes ou um *flâneur*, à procura de códigos a serem decifrados². Esse olhar perscrutador permite ver como as apropriações ocorrem, transformando os anônimos, os excluídos sociais também em sujeitos sociais do seu próprio tempo. Não mais vítimas, mas, como afirma Certeau, aqueles que, por astúcias e táticas,

¹ *Flâneur* em francês significa perambular. Alguém que caminha pela cidade a observar.

² GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais - morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

realizam, fazem seus usos, no espaço do outro, inclusive, modificando sutilmente projetos, práticas, lugares antes conferidos apenas às elites sociais³.



Ilustração 14 - Praça do Grupo Escolar Brasil (década 1940). Essa imagem revela aspectos importantes da urbanização da cidade no período. Acervo do Museu do Zebu.

Construída sob representações, a cidade ganha força pela sensibilidade de seus habitantes, quando estes se fazem sentir o que são, mesmo quando não são. Todas os municípios de porte médio como Uberaba, ou mesmo algumas capitais do Brasil, se descrevem e se representam como metrópoles, quando não são, como afirma Pesavento⁴. Reforça essa observação, a ideia de que a cidade é feita por seus habitantes em plena prática cotidiana, experiência vivida a cada instante, que desemboca numa concepção social. São esses habitantes, os anônimos, os construtores abstratos, mesmo sem ter uma consciência prévia sobre isso. São eles os desconhecidos para alguns, conhecidos para outros, amigos, vizinhos, que “fazem a cidade”. Esse “fazer” pode ou não estar enquadrado no esquema daqueles que idealizam a cidade, chamados também de “profissionais da cidade”, ao qual se

³ CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: **A invenção do cotidiano, v. 1: Artes de fazer**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. O termo apropriação aparece também em Chartier, que o toma de empréstimo de Certeau. Conferir: CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre as práticas e representações**. Rio de Janeiro/Lisboa: DIFEL, 1990.

⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. IN: **Estudos Históricos**, vol. 8 n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p. 284.

inserem os arquitetos, engenheiros urbanistas, médicos sanitaristas, entre outros. Esses podem idealizar, inclusive, certos códigos sociais, mas que também podem ou não ser correspondidos⁵. Para Pesavento:

(...) Sem dúvida, estes “produtores do espaço” concebem uma maneira de construir e/ou transformar a cidade através das práticas definidas, mas também constroem uma maneira de pensá-la, vivê-la ou sonhá-la. Há a projeção de uma “cidade que se quer”, imaginada e desejada sobre a cidade que se tem, plano que pode vir a realizar-se ou não⁶.

A cidade moderna precisava ser pensada nos aspectos objetivos e subjetivos, com vistas ao bem estar social⁷ de seus habitantes. Carregada de símbolos concretos e abstratos, a cidade deveria trazer na sua materialidade as concepções subjetivas. Ela então deveria ser a “cidade do desejo” a partir do conjunto de signos subtraídos da elaboração simbólica de seus habitantes, construídos ao longo dos tempos. Dessa forma, deveria ainda ser a cidade do “cidadão comum” onde todos se sentissem normais, úteis, parte de um povo, caracteristicamente ligados a um modo de vida peculiar. No entanto, os resultados são outros. A cidade manifesta-se de forma ambivalente, cidades se constroem dentro das cidades. A superposição imaginária da cidade reitera a superposição identitária de seu povo. Surgem outras cidades dentro das cidades, outro povo dentro do seu povo, cidades visíveis e invisíveis, cidades palpáveis e impalpáveis, concretas pelo concreto, abstratas pelas distrações, cidades ambíguas, antagônicas, fragmentadas, dicotômicas, semelhantes, possuídas de campos igualitários tímidos, sobrepostos pelos abismos soberbos das diferenças sociais. Resumindo, “a cidade é um lugar que autoriza as diferenças e que encoraja a concentração dessas diferenças, construindo pertencimentos díspares e experiências cada vez mais complexas”⁸.

⁵ Pesavento faz a correlação entre os que constroem a cidade material, em virtude das práticas advindas dos habitantes, pelas representações e apropriações opostas ao sentido intencional da construção. Cf.: PESAVENTO, Sandra Jatahy Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. IN: **Estudos Históricos**, vol. 8 n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p. 285.

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. IN: **Estudos Históricos**, vol. 8 n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p. 285.

⁷ Essa citação aponta para sentido do Welfare State, ou Bem Estar Social, que é uma concepção ligada à industrialização e à reestruturação trabalhista, com vistas a um viver humano de melhor qualidade. Essa ideia, surgida após dois acontecimentos únicos – a queda da bolsa de Nova York, em 1929, e a Segunda Guerra Mundial – visava reformular o sistema produtivo focado no bem estar do trabalhador, subentendendo que vivendo melhor a produtividade seria maior, aliada à concepção política de qualidade de vida elevada.

⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy, *Op. Cit.*, p. 12.

Essa cidade multifacetada pelos campos que ela abarca é feita “das relações entre as medidas de seu tempo e os acontecimentos do passado”⁹. É múltipla em seus significados e muitas vezes “os olhos não vêem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas”¹⁰. Citando Spósito:

(...) Cidade é o lugar do trabalho, mas também do lazer; a cidade é o lugar da produção e do consumo; a cidade é o lugar do ir, vir e do estar; é o lugar da ordem e da contra-ordem; é o lugar de sistemas econômicos, e de lutas sociais; é o lugar das funções, mas também é o lugar da arte; a cidade é a natureza transformada, domada, destruída, mas também é natureza que se rebela; é objetiva e pragmática, mas também subjetiva e espiritual; é comunicação e encontro, mas também isolamento, desencontro e procura; enfim, a cidade é riqueza e é pobreza; beleza e feiúra; é evolução, transformação e revolução; é unidade e diversidade; é contradição¹¹.



Ilustração 15 - Praça do Rui Barbosa (década 1940). Uma outra perspectiva da urbanização da cidade no período. Acervo do Museu do Zebu.

Sob as perspectivas das semelhanças e diferenças cidades do Triângulo Mineiro, o ano de 1959 inicia-se com uma revolta popular que poderia ter conotações políticas, ou poderia ter

⁹ CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 14.

¹⁰ CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 17.

¹¹ SPÓSITO, M. E. B. A urbanização no Brasil. In: Secretaria de Estado da Educação. **SÉRIE ARGUMENTOS**. São Paulo: SEE, p. 61 –78, 1993, p. 63.

sido por melhores condições de vida, ou até um movimento contra a fome. Entre tantos motivos considerados “nobres”, ressalta-se na imprensa a futilidade da revolta que resultou em quebradeira, em Uberlândia, iniciada pelo aumento de preço dos ingressos de cinema¹². Mas, em Uberaba, os jornais, informados dos acontecimentos internacionais, traziam em suas manchetes o que era notícia pelo mundo, em 1959. Enquanto Cuba estabelecia *el paredón*¹³, para aniquilar os antirrevolucionários, os acontecimentos mais destacados se dão pela ordem da Guerra Fria, uma disputa pela hegemonia mundial entre as potências bipolares. A terra já não é somente o campo dessa disputa que se eleva aos céus, rumo ao espaço, com o lançamento do satélite solar¹⁴. No Brasil, entre outras coisas, havia a expectativa da eleição para presidente, na fase inicial. A escolha dos candidatos era o assunto vigente entre Jânio e Lott¹⁵, bem como a construção da nova capital federal.

A expectativa uberabense no início de 1959 ficava por conta da construção da rodovia Uberaba-Uberlândia. De expectativa em expectativa, a vida uberabense se constituía de acontecimentos políticos como, por exemplo, a vinda de Juscelino Kubitschek, então presidente do Brasil, para a exposição do zebu, no mês de maio¹⁶. E, no final desse ano, a novidade, que parecia ser um item básico que movia o uberabense, girava em torno da criação do “primeiro bairro modelo do Triângulo Mineiro”¹⁷.

Tais expectativas ampliaram-se para a década seguinte, contextualizada à modernidade que o mundo insistia em perseguir.

Se na Europa, a urbanização estava vinculada à industrialização, desde a Revolução Industrial, especialmente na Inglaterra, no Brasil esse vínculo se dá a partir de 1930, 1940, quando “as indústrias, enquanto unidades produtivas, ampliaram o papel das cidades

¹² NUNES, Leandro José. Cidade e Memória: a (re) construção das imagens dos quebras-quebras e saques em Uberlândia. IN: MACHADO, Maria Clara Tomaz, e PATRIOTA, Rosângela (org). **Histórias e historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2ª ed., 2006.

¹³ Notícias sobre os fuzilamentos em cuba foram veiculadas a partir de janeiro de 1959. Verificar em NÃO CESSAREMOS AS EXECUÇÕES. **Lavoura e Comércio** nº. 14.796, de 15 de janeiro de 1959, p. 1.

¹⁴ Sobre a notícia citada, verificar em LANÇADO O SATÉLITE SOLAR NORTE-AMERICANO. **Lavoura e Comércio** nº. 14.834, de 03 de março de 1959.

¹⁵ Notícia veiculada: É PROVÁVEL O PRÓXIMO LANÇAMENTO DAS CANDIDATURAS LOTT E JANGO. **Lavoura e Comércio** nº. 14.829, de 25 de fevereiro de 1959.

¹⁶ Cf.:

- TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5...** A fiesp e o desenvolvimento. Petrópolis: Vozes, 1986.

- PAES, Maira Helena Simões. **A década de 60**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

- GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

¹⁷ O primeiro anúncio sobre a criação do Parque das Américas como “modelo” está em: EM UBERABA O PRIMEIRO BAIRRO MODELO DO TRIÂNGULO MINEIRO. **Lavoura e Comércio** nº. 14.854 de 26 de março de 1959, p. 1, e a assinatura do contrato para a construção da rede de água e esgoto está noticiada: ASSINADO O CONTRATO PARA CONSTRUÇÃO DE REDES DE ÁGUA E ESGOTO NO “PARQUE DAS AMÉRICAS” **Lavoura e Comércio** nº. 15.669, de 11 de dezembro de 1959.

brasileiras na divisão territorial do trabalho”¹⁸. A necessidade de mão-de-obra nas indústrias instaladas no setor urbano crescia à medida que incluía nos planos do governo a ampliação do parque industrial brasileiro, “assim reorienta e estimula a urbanização, de um lado provocando taxas de crescimento urbano mais alto que as de crescimento industrial”¹⁹, ocasionando, entre os anos de 1940 e 1960, um período conhecido como êxodo rural, que se estendeu, em níveis mais amenos, a década de 1970.

Na década de 1940, Uberaba era uma das principais cidades de Minas Gerais com característica distinta, pois, o seu perfil não se definia, ou seja, nem totalmente rural e nem totalmente urbana. Com um comércio estruturado dentro da possibilidade de seus limites, carregava resquícios de uma ruralidade em sua história construída ao longo dos tempos. A indefinição matizada entre rural e urbano caracterizou também a exploração nesses dois polos. Assim, Uberaba, singularmente, adquiriu duas características específicas de atuação nas atividades comercial e agropastoril, ou melhor, do agronegócio. A segunda atividade estava ligada à primeira, sob os auspícios e ensejos dos capitalistas latifundiários, isto é, a comercialização de gado e plantações de produtos destinados à exportação²⁰.

As melhorias feitas por Antônio Eustáquio,²¹ no início do século XIX, onde escolheu para fixar-se, trouxeram resultados que rapidamente elevaria o local à condição de vila e depois de cidade. Com a decadência das minas do Desemboque, Uberaba tornou-se um entreposto comercial pelo ponto estratégico de sua localização, ligando o litoral ao sertão, mais especificamente, ao Rio de Janeiro, a São Paulo, a Goiás e a Mato Grosso. Dessa forma, “a vila de Uberaba ultrapassou a condição de mero centro regional de província para se transformar, a partir dos anos 1840, no *porto do sertão*”²².

¹⁸ SPÓSITO, M. E. B. A urbanização no Brasil. In: Secretaria de Estado da Educação. **SÉRIE ARGUMENTOS**. São Paulo: SEE, p. 61 –78, 1993, p. 67.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Uberaba era conhecida pela engorda do gado vacum ainda século XIX e, em meados desse século, com o advento da Guerra da Secessão, produziu algodão exclusivamente para exportação para os Estados Unidos, a fim de suprir a carência do produto. Cf.: REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **Uberaba: Uma trajetória sócio-econômica (1811 - 1910)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1983.

²¹ Antônio Eustáquio da Silva e Oliveira nasceu em Ouro Preto/MG, em 1770, vindo a falecer em Uberaba, em 6 de fevereiro de 1832. Conhecido como Major Eustáquio foi nomeado, pelo Marquês de São João da Palma, que então governava a província de Goiás ao qual pertencia o julgado do Desemboque, comandante regente dos Sertões da Farinha Podre, em 27 de outubro de 1809 (Informação retirada de: <<http://destaquein.sacrahome.net/node/47>> - acesso em 18 de junho de 2009. Autor: Guido Bilharinho). É creditada a ele a fundação de Uberaba. As melhorias citadas referem-se às estradas por ele abertas, que desviariam o antigo curso da estrada que Anhanguera abriu para atingir Goiás e Mato Grosso. Com os desvios, a passagem por Uberaba era obrigatória. Outra melhoria foi a construção do porto Ponte Alta (hoje cidade de Delta, às margens do rio Grande), que incrementou o comércio para a região, principalmente o de sal. Conferir: LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante. **A Oeste das Minas: Escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista Triângulo Mineiro (1750-1861)**. Uberlândia: Edufu, 2005, p 325 -326.

²² LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante, *Op. Cit.*, p. 324.

Essa fase de Uberaba foi um chamariz para diversos tipos de pessoas que, com a decadência das minas, procuravam outras ocupações. Assim, Uberaba foi se tornando populosa, não apenas pelas fazendas que se formaram das sesmarias, mas também de gente que procurava melhores oportunidades de trabalho. O surgimento de pequenos sitiantes foi inevitável, mas as atividades destes e dos fazendeiros se imbricavam. Se por um lado cuidavam da agricultura de subsistência, no caso do sitiante, ou de grande produção agrária, criação e engorda de gado, pelos fazendeiros, outra atividade movimentava o setor econômico da localidade – o comércio.

A exploração mercantil advinda das estradas que cortavam Uberaba deu origem a vários ranchos de pousos, à beira do caminho. “(...) Nos pousos – geralmente ranchos abertos dos lados cobertos de palha – a permanência dos tropeiros, arrieiros e camaradas eram gratuitas”²³. Nesses locais, os proprietários aproveitavam da guarida oferecida para venderem produtos que os passageiros em trânsito necessitavam, “mas esse comércio pouco beneficiava os grandes fazendeiros, pois bastava, para que funcionasse, uma estrutura elementar com pequenos sitiantes e vendeiros”²⁴. Sob o ponto de vista mercantil, “os ranchos e vendas eram os primeiros tipos de estabelecimentos de comércio sedentários que surgiam em regiões de fronteira, no período colonial e império”²⁵, reforçando a hipótese de o mesmo ter acontecido na região de Uberaba. “Para a elite fundiária, a principal vantagem de se ter um povoado transformado em passagem obrigatória de vários caminhos, drenando regiões agropastoris à montante, era a possibilidade de diversificar suas atividades econômicas”²⁶. Os fazendeiros não só se especializaram na atividade de invernada, como também “se tornaram comerciantes e, assim, aumentarem suas perspectivas de acumulação”²⁷.

Em meados do século XIX, forma-se o quadro econômico que caracterizaria Uberaba em sua particularidade, fundindo o comércio com as atividades agropastoris. Essa característica chega, na década de 1940, com reflexos bem nítidos na sociedade local que, aliada a fatores sócio-econômicos, posiciona Uberaba de forma comum a outras cidades brasileiras, mas também diferente em sua particularidade. É importante salientar que a urbanização de Uberaba, embora começada em tempo anterior, no governo do interventor municipal Guilherme Ferreira - período do governo provisório de Getúlio Vargas - conhece obras que tomam proporções maiores. Guilherme Ferreira havia aplicado recursos no projeto

²³ LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante. **A Oeste das Minas: Escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista Triângulo Mineiro (1750-1861)**. Uberlândia: Edufu, 2005, p. 330.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 331.

²⁶ *Ibid.*, p. 331-332.

²⁷ *Ibid.*, p. 332.

de urbanização como ajardinamento e arborização de praças²⁸, dizia: “(...) É de meu maior desejo no cumprimento exacto das pesadas atribuições do meu cargo, dotar Uberaba de inúmeros melhoramentos de que carece”²⁹.



Ilustração 16 - Rua do Capim, hoje Bernardo Guimarães, em 1938. O processo de urbanização e expansão da cidade, nessa imagem, é percebido principalmente na construção da rede de água e esgoto. Acervo do Arquivo Público de Uberaba.

No início da década de 1940, Uberaba estava em plena expansão motivada pelos surtos da modernidade. As elites uberabenses, no ideal da “cidade que se quer”, contrapondo-se com a “cidade que se tem”³⁰, procuravam aliar modernidade e rusticidade, ignorando, inconsciente ou não, a contraposição entre os polos rural e urbano. Nesse sentido, o melhor para a cidade, era ser moderna, mas com características rurais. De caso pensado ou não, o município foi construído, aos poucos, com essa característica, que se revelaria principalmente no período de sua industrialização e urbanização, notadamente entre as décadas de 1940 e

²⁸ RELATÓRIO DA PREFEITURA DE UBERABA no período de 06 de outubro a 31 de dezembro de 1930. Arquivo Público de Uberaba, GPR / RL-Ac, , p. 17.

²⁹ RELATÓRIO DA PREFEITURA DE UBERABA no período de 06 de outubro a 31 de dezembro de 1930. Arquivo Público de Uberaba, GPR / RL-Ac, p. 21.

³⁰ Termos utilizados por Sandra Pesavento. Conferir: PESAVENTO, Sandra Jatahy, Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. IN: **Estudos Históricos**, vol. 8 n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p. 279-290.

1960. Industrializar e urbanizar, ou vice-versa, não é uma particularidade de Uberaba, visto que esta se inseria nos projetos políticos do Brasil, que a partir de 1930 se delineavam. As elites uberabenses desejaram e buscaram o conforto e as novidades do mundo moderno e industrializado, mas não abriram mão de perder algumas características de sua ruralidade, sua rusticidade reinventada. Obviamente, que o desejo de manter a cidade com aspectos rurais não era uma posição coesa dessas classes. Por certo que havia uma parcela que queria uma mudança acentuada na economia municipal direcionada à industrialização, mas, nesse período, não tiveram força política para reverter a situação.

Uberaba, em 1940, era considerada a terceira cidade de Minas Gerais³¹, lugar advindo de sua estrutura social, política e econômica. Há quem aponte o início da industrialização, em Uberaba, a partir de 1850 com a instalação de uma fábrica de chapéus e a chegada da Companhia Mogiana de Estradas de Ferro e a instalação da luz elétrica em 1905, complementaram essa industrialização³². A extensão da estrada de ferro foi ocasionada por outro fator – o comércio³³. A luz elétrica correspondia aos anseios de modernidade – desejo das elites uberabenses. As poucas indústrias que se instalavam no interior do Brasil não obedeciam a um planejamento governamental e nem ao ensejo de industrialização que se iniciara apenas sob o comando de Vargas e se acentuara no governo de Juscelino. Decidido a executar um plano de industrialização, Vargas apela para o discurso trabalhista, cuja repercussão alcançou grandes cidades brasileiras, mas, no Brasil Central, pouco mudou o cotidiano de seus habitantes. Por isso, sabemos de antemão que as ditas indústrias eram apenas pequenas manufaturas, que, de qualquer forma, iam mudando o pequeno burgo.

Estradas de ferro, luz elétrica, fábricas isoladas, são símbolos da modernidade, mas não querem dizer modernização. Modernização exige um plano governamental, envolvendo política e economia, um movimento que mobiliza os setores produtivos importantes da sociedade, do ponto de vista das classes dominantes. Modernização exige investimento em vários aspectos da infraestrutura, perfazendo do social e do industrial semelhança com o que há de atual e contemporâneo, no mundo. Nesse sentido, apontar o início da industrialização a partir de 1850 é um equívoco.

³¹ Outros jornais noticiavam, na década de quarenta, manchetes iguais em relação a Uberaba. A informação citada foi extraída de: UBERABA, METRÓPOLE DO TRIÂNGULO É A TERCEIRA CIDADE DE MINAS. **O Triângulo**. Araguary, nº. 544, 05 de maio de 1940.

³² Apontamentos como esse pode ser verificado em monografia sobre a urbanização de Uberaba: PINHEIRO, Ana Paula Arruda Mendes, **A Origem do Saneamento e dos Princípios Urbanísticos na Cidade de Uberaba – MG**. Monografia, FAUPUCCAMP, março 1994.

³³ Esse fato é retratado por Eliane Mendonça, ao tratar do comércio na cidade, entre o final do século XIX e o início do século XX. Verificar: REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **Uberaba: Uma trajetória sócio-econômica (1811 - 1910)**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1983.



Ilustração 17 - Av. Leopoldino de Oliveira em 1938. O projeto que canalizou o córrego das Lages já havia sido iniciado. Nessa imagem pode-se perceber a necessidade da complementação do projeto, finalizado posteriormente. Acervo do Arquivo Público de Uberaba.

A partir da segunda década do século XX, as elites uberabenses, que também dominavam a política, perceberam a necessidade de um plano urbanístico para a cidade. Dentre outros fatores, a população crescente e o desenvolvimento econômico de Uberaba, em finais de 1920, exigiam uma mudança regulamentadora que, aliada ao estigma da urbanização e industrialização, apontava para uma “Uberaba do futuro”. A reforma do Código Municipal de 1927³⁴ é o primeiro passo para que Uberaba se tornasse uma “cidade que se quer ter”, ou que “viria a ser”. No entanto, as aparências nítidas das mudanças na infraestrutura municipal, foram percebidas, principalmente, na década de 1940, época tida como a *Era de Ouro do Zebu*³⁵. Dessa observação foi dito que:

(...) no início da década de 1940 surgiu uma grande fase de prosperidade, devido ao aumento no preço do gado, causando forte expansão urbana. Os vales que cortam o centro começam a ser canalizados e ocupados modificando completamente a paisagem urbana da época³⁶.

³⁴ A lei que autoriza a reforma do Código Municipal é a Lei nº. 544 de 08 de julho de 19279 (APU).

³⁵ O título citado está implícito em LOPES, Maria Antonieta Borges, e REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **ABCZ: história e histórias**. São Paulo: Comdesenho Estúdio e Editora, 2001.

³⁶ PINHEIRO, Ana Paula Arruda Mendes, **A Origem do Saneamento e dos Princípios Urbanísticos na Cidade de Uberaba – MG**. Monografia, FAUPUCCAMP, março 1994, p. 4.

Esse período, dura boa parte da década de 1940, pois, em 1950, Uberaba sofre um refluxo no ritmo de sua modernização, reflexo da crise instalada entre os agropecuaristas.

Pensar em industrialização significava pensar na infraestrutura do município. Por isso, desde 1898, as elites uberabenses se preocupavam com a questão da água e esgoto da cidade, porque isso as afetava diretamente. Nesse ano, foi contratado um engenheiro para fazer um orçamento sobre a possibilidade de melhorias no saneamento da cidade. Nesse orçamento incluía-se a realização de uma planta cadastral topográfica que apontaria a viabilização de investimento. Resultaram disso o início de obras e serviços de esgoto, em 1908, quando se construíram coletores, mas insuficientes. Nova planta foi organizada, em 1913, com modificações do projeto inicial e, em 1921, outro projeto.

O projeto de orçamento para os serviços de abastecimento de água e canalização do esgoto, feito em 1922, foi inovador, mas, somente vinte anos depois, tal projeto foi executado. Vale notar que, em 1922, em Uberaba existiam apenas quatro quilômetros de ruas calçadas com paralelepípedos e dois quilômetros à macadame. Em tempos pouco anteriores, os calçamentos eram feitos de pedra tapiocanga³⁷. A cidade, que foi se expandindo a partir das margens dos rios, na década de 1940, já era conhecida por seus habitantes como a cidade das sete colinas³⁸, por causa dos morros que convergiam para os rios, em sete cumes distintos, formando um quadro peculiar na região, por sua disposição topográfica.

Saturnino de Brito³⁹, solicitado a propor o projeto de orçamento de Uberaba, notificou aspectos curiosos de sua estrutura física, que classificava de erro, pois os quarteirões eram cortados pelos cursos das águas, provenientes de quatro cursos que nasciam nos seus arredores. Esse aspecto da cidade tinha uma utilidade em tempos anteriores, pois sem um abastecimento de água, os habitantes valiam-se desses cursos de águas. Porém, com o crescimento populacional, esses cursos foram se poluindo e “de maneira como a cidade foi encontrada por Saturnino de Brito via-se a servidão imunda desses córregos e sua grande influência na insalubridade local e na rápida propagação de doenças contagiosas”⁴⁰. Pela ótica desses estudos feitos, a maior parte das residências do município era inviável para habitação,

³⁷ Pedra avermelhada muito comum e típica da região.

³⁸ Memorialistas de Uberaba, como Hidelbrando Pontes e Borges Sampaio já utilizavam essa descrição para a cidade.

³⁹ Francisco Rodrigues Saturnino de Brito (Campos (RJ), 1864 — Pelotas (RS), 1929), foi o engenheiro sanitarista brasileiro que realizou alguns dos mais importantes estudos de saneamento básico e urbanismo em várias cidades do país, sendo considerado o “pioneiro da Engenharia Sanitária e Ambiental no Brasil”, ver: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Saturnino_de_Brito> - acesso em 25 de junho de 2009. Para Montoro e Cavalcanti (2000) ele era “considerado então o maior engenheiro sanitarista do país” (p. 103).

⁴⁰ PINHEIRO, Ana Paula Arruda Mendes, **A Origem do Saneamento e dos Princípios Urbanísticos na Cidade de Uberaba – MG**. Monografia, FAUPUCCAMP, março, 1994, p. 6.

do ponto de vista sanitário, mesmo quando algumas utilizavam-se de água de poço perfurado nos quintais para o abastecimento.

Esse projeto foi importante, porque as modificações nas paisagens urbanísticas de Uberaba, nas décadas de 1940 e 1950, originaram-se dele, pois a proposta de Saturnino incluía traçado das ruas que, até então, não apresentavam um plano pré-estabelecido. Pensando no seu ordenamento, sem levar em consideração o terreno acidentado, surgiram erros nesse projeto que prejudicariam as construções futuras. No projeto, que seria executado em anos posteriores, incluía-se a coleta dos esgotos sanitários que, antes da sua execução, contava apenas com o processo de fossas absorventes. A rede principal de coleta de esgoto deveria, então, ser feita em canais de tijolos ou concreto, ao longo das principais avenidas. Esses canais receberiam o esgoto que conduziria os dejetos para fora da cidade e seriam depositados em tanques de sedimentação, com a previsão de que, num projeto futuro, seria estabelecida a viabilidade do tratamento dessas águas poluídas.

Depois de alguns decretos que visavam regulamentar a questão da água e esgoto da cidade, em 1927, com a Lei 544 e com a reforma do Código Municipal, a questão urbanística da cidade foi tratada de forma incisiva. No entanto, as execuções das obras se deram, principalmente pela influência de Jesuíno Felicíssimo, um engenheiro que explorava a distribuição de água no município⁴¹. Sua intromissão visava melhorias no fornecimento de água, mas também os lucros extraídos dela. Utilizou-se dos projetos de Saturnino, modificando as partes que promoviam maiores rendimentos. A Câmara Municipal tinha a intenção de privatizar a distribuição de águas, porém, ninguém que preenchia os requisitos exigidos apareceu. Recorreu-se, então, ao financiamento do Estado, que explorou, até o final da dívida, os serviços de saneamento da cidade.

Somente em 1943, os projetos de serviços de água e esgoto do município começaram a ser executados, após a assinatura do contrato, em 1937. Esse plano incluía a canalização do córrego das Lages, ao longo da atual Avenida Leopoldino de Oliveira. Após essa obra, a Câmara aprovou uma complementação que compreendia a prolongação dessa avenida, após o desemboque do córrego Manteiga no córrego das Lages, a canalização do córrego Manteiga, ao longo da atual Avenida Santos Dumont, e do córrego da Estação, ao longo da atual Avenida Fidélis Reis. A paisagem urbanística de Uberaba transformou-se incisivamente. No projeto de construção dos canais, ao longo das principais avenidas da cidade, previa-se o

⁴¹ Antes da execução dos projetos de saneamento em Uberaba, a distribuição de águas era explorada por particulares. A maior parte da rede de distribuição pertencia ao engenheiro Jesuíno Felicíssimo. Cf.: PINHEIRO, Ana Paula Arruda Mendes, **A Origem do Saneamento e dos Princípios Urbanísticos na Cidade de Uberaba – MG**. Monografia, FAUPUCCAMP, março, 1994, p. 12.

calçamento das mesmas, construção de meios-fios e passeios. As obras se estenderam até 1949, com a pavimentação de várias ruas, pois a cidade crescia em população, economia e movimentação. Nessa época, a circulação de automóveis exigia melhorias no trânsito local⁴².



Ilustração 18 - Reforma na Praça Rui Barbosa para o centenário de Uberaba, por volta da década de 1950. Acervo do Arquivo Público de Uberaba.

Uberaba transformava-se urbanisticamente não somente pelas construções que mudavam o visual da cidade, mas por outros fatores. Crescia o número de automóveis que circulavam na cidade. Juntamente com *Ford “T”*, as ruas e praças uberabenses se enchem de *Chevrolet*, e não somente de carros, mas também de caminhões. O primeiro veículo que chegou a Uberaba, por volta de 1907, foi um “locomóvel movido a vapor”. Depois, o primeiro Ford, chegou em 1912. A partir daí e da multiplicação desses veículos, as ruas da cidade necessitavam de adaptações para a sua circulação. Aos poucos, foram chegando as jardineiras que diminuía o trajeto entre as vilas e arraiais da região. No início da década de 1940, já

⁴² As informações sobre o saneamento e transformações urbanísticas de Uberaba retratadas até aqui foram extraídas do trabalho de monografia já citado. Cf.: PINHEIRO, Ana Paula Arruda Mendes, **A Origem do Saneamento e dos Princípios Urbanísticos na Cidade de Uberaba – MG**. Monografia, FAUPUCCAMP, março, 1994.

havia necessidade de uma rodoviária, em Uberaba. Dessa forma, em 1944, foi assinado o contrato para essa nova empreitada e, nesse mesmo ano, o modelo foi aprovado. Paulatinamente, a cidade com ruas sem calçamento, com regos de águas nas ruas, povoada de cavalos, charretes e carros-de-boi, ia se transformando, apresentando aspectos de um município moderno. A população e a extensão territorial já não eram aquelas do início do século⁴³.

A modernização de uma cidade não é algo tão simples. Inclui nesse pleito colocá-la no circuito moderno ou, daquilo que se concebia como moderno, principalmente nos grandes centros. Assim, Uberaba, na década de 1930, entra na rota das aviações. No final de 1933, “a Viação Aérea de São Paulo (VASP), enviou um comunicado ao então prefeito, Dr. Guilherme Ferreira, confirmando a instalação da linha aérea São Paulo-Uberaba, três vezes por semana”⁴⁴. No entanto, o aeroporto de Uberaba só foi fundado, em 1935. Com aeroporto e rodoviária, o urbanismo voltava-se para a modernidade, Uberaba, na década de 1940, podia se considerar uma cidade moderna, segundo o contexto da época. Mas, havia ainda outros fatores que limitariam e restringiriam essa modernidade uberabense. As elites não abririam mão da sua ruralidade que, na conjuntura de suas atividades, políticas e econômicas, procuraram preservar os símbolos que a identificavam com a vida do campo.

⁴³ As informações desse parágrafo foram extraídas, além de jornais, da monografia que retrata a questão do transporte em Uberaba, trata-se de: OLIVEIRA, Ana Carolina de; NETO, Aristóteles Teobaldo; GRAÇAS, Patrícia Maria Mariano das; CONCEIÇÃO, Vitória Helena Stacciarini da. **A história dos meios de transporte de Uberaba**. Monografia, Faculdade de Educação de Uberaba, 2000.
OLIVEIRA, Ana Carolina de... *Op. Cit.*, p. 67.

2.2 As elites uberabenses nos anos de ouro do zebu e os “estranhos” novos habitantes

Toda elite cria seu círculo de relações sociais bem ao estilo de suas exigências. No limiar de seus anseios, no Rio de Janeiro, “o Jockey Club Brasileiro foi fundado em 16 de julho de 1868 por um grupo de cidadãos interessados em corridas de cavalos”⁴⁵. O *Jockey Club* tornou-se o principal lugar de encontro e diversão dessas elites e aqueles que desejassem participar desse círculo “*glamouroso*” deveriam ter em sua cidade uma entidade que, apesar de independente e autossuficiente, estivesse ligada ao *Jockey Club* Brasileiro. Os *Jockeys Clubs* espalhados pelo Brasil retratavam a maneira como os ricos criavam seus vínculos de sociabilidades. Fazer parte dessa entidade recreativa, segundo sua própria concepção, incluía pertencer a uma classe dita especial e ser um deles significaria fazer parte da alta sociedade, ser moderno, civilizado, enfim, ser a classe dominante.

As elites de Uberaba, como já foi dito, no início do século XX, voltaram-se para a criação e a comercialização do gado zebu e, conforme a representação que faziam deles mesmos, afirmavam: “Na virada do século 19 para o século 20, Uberaba já exibia seu potencial. A criação de clubes sociais representava o desenvolvimento e a civilidade”⁴⁶. Essa linguagem reafirma a valorização das questões materiais como forma de demarcar as diferenças sociais e a aparência de sua opulência, é claro, se vincula ao poder político nacional e, por isso mesmo, a imagem projetada é a de um grupo que “dá as cartas”. Nesse pressuposto é que afirma:

(...) Em 1918, foi fundado o Jockey Club de Uberaba. Um clube completo, para uma sociedade exigente, que convivia, periodicamente, com presidentes da república e governadores de estados. A fama do zebu fazia o município conhecido nacionalmente. O Jockey Club se firmou como referência social da cidade⁴⁷.

Nesse viés, essas elites, encabeçadas pelos criadores de zebu, nas décadas de 1940 e 1950, tinham força local e nacional. Um dos fatos que comprova isso foi quando o estado do Paraná resolveu também importar zebu da Índia e, como tal, seria uma concorrência forte com

⁴⁵ Frase retirada do site da entidade: <<http://www.jcb.com.br/Ojcb/ojcb.asp>>. Acesso em 18 de abril de 2009.

⁴⁶ Frase retirada do site da entidade: <<http://www.jockeyuberaba.com.br/historico.php>>. Acesso em 18 de abril de 2009.

⁴⁷ Frase retirada do site da entidade: <<http://www.jockeyuberaba.com.br/historico.php>>. Acesso em 18 de abril de 2009. Há duas ressalvas que se deve fazer em relação a essas afirmações do *Jockey Club* de Uberaba: primeiro, que a qualificação expressa sobre a cidade e sua gente foi produzida muito depois do momento a que elas se referem, ou seja, são homens no futuro, dando significado ao passado. Segundo, que as visitas sistemáticas de presidentes na época das exposições começaram em tempos posteriores a 1918, por força e reciprocidade política da Sociedade Rural do Triângulo Mineiro (SRTM). Até 1918 e alguns anos depois disso, não se tem notícias de que presidentes visitassem Uberaba periodicamente.

os criadores “triangulinos” do zebu. A entidade SRTM (Sociedade Rural do Triângulo Mineiro) reagiu em prol de seus membros, por meio de manifestos em jornais locais, com grande possibilidade de terem sido publicados também em jornais de expressão nacional, contra a importação feita pelo governo do Paraná⁴⁸. Insatisfeita com essa atitude, a diretoria da SRTM encaminhou ao presidente da república um documento reivindicando a proibição de tal importação. Diziam que importar zebu não era tão simples assim e que a iminência de provocar uma epidemia na pecuária brasileira era um fato real, entre outras justificativas. O governo federal proibiu a importação do zebu para o Brasil, mas incluiu, nessa lei, obviamente, também a SRTM. No entanto, não só o Paraná era o único interessado na atividade de importação do zebu indiano. Os governos de Minas Gerais e São Paulo estavam no páreo, pois, dois anos mais tarde, aparece uma manchete num conceituado jornal uberabense: “Proibição da importação do zebu indiano”⁴⁹. Tal notícia informa que houve uma reunião no Rio de Janeiro com representantes dos governos de São Paulo, Minas Gerais e Paraná, no sentido de rever a posição do governo. Esses representantes concordavam com a possibilidade de epidemia, porém apresentaram soluções que viabilizariam a importação do gado indiano. Os representantes do governo federal mantiveram a proibição, mesmo diante das aprovações dos representantes estaduais. Nos bastidores, a SRTM assediava o Planalto, tanto que houve uma festa em Brasília e nela estavam presentes basicamente pecuaristas e criadores de gado de outros países e inúmeros representantes do setor rural brasileiro. A festa, no melhor estilo *cowboy*, não deixava de ser uma arma forte que provocaria a tendência do pleito em favor da SRTM. Há que se considerar, nesse caso, a estreita ligação da entidade uberabense com o governo federal e as constantes visitas de presidentes, governadores e políticos de toda espécie a Uberaba. Um assédio recíproco, principalmente no período da exposição de gado, no mês de maio. Esse episódio não acaba aqui. Adentra pela década de 1960.

Uberaba se revelava um lugar de muitas faces e, enquanto as elites uberabenses se ocupavam em tentar manter a cidade com certo “ar” rural, a população crescia em número de habitantes. A industrialização avançava, mas a passos lentos, pois os homens do agronegócio não queriam uma cidade voltada para o industrial. Isso significava dividir o poder local com outra entidade de diretrizes opostas e tal situação não estava nos planos dos membros da

⁴⁸RURAL PROTESTA: IMPORTAÇÃO DO ZEBU. **Correio Católico**, de 27 de agosto de 1960, n°. 3.354, p. 01.

⁴⁹PROIBIÇÃO DA IMPORTAÇÃO DO ZEBU INDIANO. **Lavoura e Comércio**, de 14 de fevereiro de 1962, n°. 15.475, p. 01 e 03.

SRTM⁵⁰. A Associação Comercial de Uberaba era unida à Associação Industrial, formando a Associação Comercial e Industrial de Uberaba, fato que não ocorria por acaso. Há muito que os fazendeiros do gado exploravam o comércio local e, coincidentemente, a maior parte deles eram também membros da SRTM. Com isso, os outros setores interessados em implantar indústrias não tinham força suficiente para se impor. Conforme se observa, haviam críticas a essa posição das elites especialmente aqueles interessados em investir no setor industrial e que intencionavam fixar-se na cidade. Estes acabaram por se debandarem para outros municípios.

Mesmo sem um avanço industrial que à época poderia ter ocorrido, a população de Uberaba continuava a aumentar. O censo de 1940 apontava uma população de 50.497 habitantes⁵¹. Esse mesmo documento apresenta um balanço da população rural com 45% dos habitantes, contra os 55% de habitantes da zona urbana⁵². Nota-se, nesse período, que a população urbana de Uberaba ultrapassou a rural, fato que se acentua nos censos posteriores. No censo de 1950,⁵³ Uberaba já contava com 69.434. Destes, 42.755 estariam habitando a zona urbana contra 26.679, na zona rural. Continuando a debandada para o setor urbano, o censo de 1960 indica, em Uberaba, uma população de 87.581⁵⁴. Nesse censo, Água Comprida (distrito) se emancipou, porém utilizaremos os dados de Uberaba e Água Comprida em conjunto para comparar com os períodos anteriores. No censo de 1960, a população de Uberaba e Água Comprida totalizavam 91.084 habitantes. A população urbana foi de 71.801 e a rural de 19.283⁵⁵. Verifica-se, então, um crescimento urbano acentuado e um decréscimo na população rural, contando nesse último censo com pouco mais de 20%. Esse período foi o

⁵⁰ Numa entrevista ao jornal *Lavoura e Comércio*, o presidente da SRTM deixava, nas entrelinhas, a intenção de não avançar muito na industrialização de Uberaba. Questionado sobre o tipo de indústria que deveria ser implantado na cidade, ele respondeu que Uberaba necessitava de uma indústria de plástico e outra de glicose. Optar pela industrialização do plástico, quando o país investia no aço, era um pouco estranho. Em relação à glicose, o argumento apresentado se referia ao aproveitamento da produção da região. Os setores industriais de plástico e glicose, por certo, não deveriam ser tão expressivos politicamente quanto aos setores da indústria do ferro e aço. A reportagem citada está em *REALIZAÇÃO IMPORTANTE SERIA UMA EASCOLA DE AGRONOMIA. Lavoura e Comércio*, de 14 de junho de 1960, p. 2.

⁵¹ Dados do IBGE – Recenseamento Geral do Brasil, 1940, p. 75. Disponível para *download* em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/colecao_digital_publicacoes_multiplo.php?link=CD1940&titulo=Censo%201940> Acesso em 12 de fevereiro de 2009.

⁵² *Ibid.*, p. 243.

⁵³ Dados do IBGE – Recenseamento Geral do Brasil, 1954, p. 71. Disponível para *download* em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/colecao_digital_publicacoes_multiplo.php?link=CD1950&titulo=Censo%20demo%20gr%C3%A1fico%201950>. Acesso em 19 de abril de 2009.

⁵⁴ Dados do IBGE – Recenseamento Geral do Brasil, 1960, p. 90. Disponível para *download* em: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1960/CD_1960_MG.pdf>. Acesso em 19 de abril de 2009.

⁵⁵ Nesse caso, considerando Água Comprida como parte do setor rural. Os números da população rural foram extraídos de NETO, Aristóteles Teobaldo e NISHIYAMA, Luiz. O tratamento dos resíduos sólidos urbanos em Uberaba: avaliando o sistema. *CAMINHOS DE GEOGRAFIA* - revista *on line*, Instituto de Geografia (UFU), 10(15) p.126-143, ano 6, Jun/2005, p. 129. Disponível para *download* em: <<http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html>>. Acesso em 20 de junho de 2009.

auge da fuga do campo, que se iniciara ainda na década de 1930, no governo Vargas, onde se observava “a constante reposição da mão-de-obra vinda do campo”⁵⁶.



Ilustração 19 – Os “estranhos” habitantes, pessoas comuns provenientes do mundo rural, passam a compor o cenário do cotidiano uberabense. Esses desconhecidos, na Praça Jorge Frange, dão a ideia do crescimento populacional da cidade, bem de seu comportamento num dia qualquer. Pelas roupas, modelo de caminho ao fundo e as condições da praça, que coincidem com outras descrições, percebe-se que o período da imagem, provavelmente, corresponde às décadas de 1950 ou 1960. Acervo do Museu do Zebu.

Quem eram esses novos habitantes que chegavam para fixar residência nos centros urbanos? Agricultores, lavradores, carreiros, sitiantes, toda a sorte de caipira, expelidos da vida rural. O que fariam na vida urbana? A maior parte engrossou o contingente do setor de engenharia civil como ajudantes, serventes, pedreiros, até alcançar o posto de mestre-de-obras ou adquirir algum outro tipo de subemprego. Uma outra parte trabalhava em fazendas ou roça, fazendo diariamente ou semanalmente o trajeto cidade/campo e vice-versa. E onde morariam? Acomodar-se-iam nas periferias da cidade, ou em outro local, possibilitado pelas condições financeiras.

O problema da debandada rural para a cidade é consequência do desenvolvimentismo, da industrialização e do capitalismo que se sedimentava. A tecnologia chega ao campo

⁵⁶ FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1977, p. 57-58.

provocando mudanças irreversíveis. A migração rural, no entanto, foi provocado por vários fatores, entre eles: os altos investimentos para o cultivo da terra e a sofisticação da reprodução da pecuária. Nesse ínterim, a produção de subsistência não sustentava mais o sitiante e a prática de parceria que originou os meeiros, não interessava mais aos grandes fazendeiros. Além desses fatores, a cidade, com sua modernidade, o conforto e a civilidade atraíam o caipira. As dificuldades iminentes com vistas ao agravo, faziam com que o caipira visse na cidade a solução para os seus problemas. Muitas vezes, arrendava seu pedacinho de terra ou o vendia, concentrando a propriedade rural.

Por um lado, havia o anseio de torna-se um proletário, um cidadão com salário garantido, por outro, expulsos de seu *habitat*, sobravam o medo e as incertezas como problemas eminentes.

À medida que o campo se esvaziava de habitantes e habitações, crescia a concentração fundiária, disso entende-se que:

(...) a subordinação da agropecuária ao capital industrial e financeiro deu-se por três vias – de um lado pelo aumento do consumo de produtos industriais para a efetivação do próprio processo produtivo; por outro, através da expansão de uma produção agrícola destinada ao beneficiamento industrial; e para fechar o círculo desta intensificação da relação cidade-campo, ao trabalhador rural (às vezes, um habitante da cidade) impõe-se o consumo da produção urbano-industrial.⁵⁷

Deixar a vida rural para o caipira significava deixar sua história, sua gente, sua cultura. Era um rompimento sem precedentes, um desenraizamento súbito que provocaria uma reviravolta na vida de qualquer “santo”. “Entre os fortes motivos desenraizadores está a separação entre a formação pessoal, biográfica mesmo, e a natureza da tarefa, entre a vida no trabalho e a vida familiar, de vizinhança, sociabilidades e cidadania”⁵⁸, aponta Ecléa Bosi. A radical mudança provocada pelo êxodo rural faz desvanecer o rosto alegre de outrora, uma transformação facial que só a imagem de um semblante caído pode traduzir. Muitos dos caipiras que vieram para a cidade trouxeram consigo o corar da vergonha, o desconsolo da derrota, pois no lugar do emprego jaz o desemprego, no lugar da tarefa diária, jaz a

⁵⁷ SPÓSITO, M. E. B. A urbanização no Brasil. In: Secretaria de Estado da Educação. **SÉRIE ARGUMENTOS**. São Paulo: SEE, p. 61 –78, 1993, p. 67.

⁵⁸ BOSI, E. Cultura e desenraizamento. Em BOSI, Alfredo, org. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo, Ática, 1987, p. 21.

ociosidade. “A palma de suas mãos pode afinar com meses de desemprego”⁵⁹ ressalta Ecléa. Um sinal estranho para o trabalhador rural.

Estranhamento é um sentimento que o caipira tem sem saber explicar. Ginzburg fala que “todos os nossos hábitos provêm da esfera do inconsciente e do automatismo”⁶⁰. A noção de estranhamento em Ginzburg aponta para o súbito do desconhecido, a surpresa pelo inesperado, a sensação e percepção do inimaginável concebido em *Kholstomer*⁶¹. O estranhamento se dá no momento em que se visualiza o que não era percebido, quando as peças não se engrenam, a intuição de que há algo estranho “no ar”. Houve um momento em que o caipira adquiriu compreensão da sua real situação. Na cidade, os acontecimentos eram bem estranhos à sua natureza. Ginzburg nos faz lembrar que “a vida urbana moderna é acompanhada de uma intensificação desmedida da nossa vida sensorial, fenômeno que está no centro dos experimentos das vanguardas literárias e figurativas dos Novecentos”⁶².

Com uma população maior, os problemas são maiores em toda ordem da vida social. A violência, parte real do cotidiano se expressava nos acertos de contas, na ganância que levava a tomar à força um bem de valor de outra pessoa, se preciso fosse. A vida social urbana, envolta pela selvageria do capitalismo, produz ações de desespero em determinados indivíduos e, uma vez praticados atos de contra-ordem social, abrem-se precedentes para outras ações, situando-os no submundo do crime. Muitos desses migrantes se perderam na vida urbana, embrenharam-se por caminhos tortuosos, sinal do desespero que os corroía, ainda que inconscientes, e da desestrutura familiar.

Nos primeiros anos e mesmo depois do auge do êxodo rural, o caipira na cidade era referência de indigente, maltrapilho e até de marginal. O caso de José Francisco é um

⁵⁹ BOSI, E. Cultura e desenraizamento. Em BOSI, Alfredo, org. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo, Ática, 1987, p. 19.

⁶⁰ GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 16.

⁶¹ *Kholstomer* é um poema de Tolstoi relatado por Ginzburg para retratar a noção de estranhamento. Resumido pelo autor italiano, o poema foi escrito assim: “Muitos dos homens que me definiam como “seu” cavalo não cavalgavam; era outra gente que me cavalgava. Tampouco me davam o feno; isso também eram outros que faziam. Não me fizeram bem os que me chamavam de “meu cavalo”, e sim cocheiros, veterinários ou outras pessoas estranhas. Quando, mais tarde, ampliei o horizonte das minhas observações, convenci-me de que o termo “meu” não se refere a nós, cavalos, mas, em geral, vem unicamente de um instinto baixo, animalesco, dos homens, instinto que eles chamam de sentimento de propriedade ou direito de propriedade. O homem diz “minha casa”, mesmo se nunca mora nela, mesmo se só cuida da sua construção e da sua manutenção. O comerciante diz “minha loja”, por exemplo, “minha loja de tecidos”, mas não confecciona suas roupas nem com as melhores fazendas que lá vende. [...] Agora estou convencido de que a diferença substancial entre nós e os homens está aí. Já por esse mesmo simples fato – e até mesmo descurando todas as outras vantagens que temos em relação a eles – temos o direito de afirmar que, na hierarquia dos seres vivos, estamos um degrau acima dos homens. A atividade dos homens, pelo menos de todos aqueles com os quais travei contato, é determinada pelas palavras, não pelos fatos”. (V. Chklovski, *Una teoria della prosa*, tr. De M. Olsoufieva, Bari, 1996, p. 18-19, *apud* GINZBURG, Carlo. *Op. Cit.*, p. 17).

⁶² GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 38.

exemplo disso. Acusado de roubo, o até então lavrador, foi interrogado na antiga cadeia da Rua Álfen Paixão. O acusado foi internado com várias escoriações no corpo e, no hospital, acusou um policial de torturá-lo. O incidente causou grande repercussão na cidade. O policial acusado que, segundo o delegado, estava de licença e não poderia atuar no caso, foi afastado do posto. Dias depois, José Francisco mudou seu depoimento, inocentando o policial e justificando que as escoriações foram causadas por um acidente, na cadeia. Um jornalista, inconformado, aponta duas direções para o caso: coação ou “indivíduo tarado”, no caso, o acusado. Expondo a vida do “lavrador”, as notícias passam a grafar a palavra entre aspas e apresentam o acusado como ex-policial, foragido da cadeia da cidade do Prata e envolvido em furtos. O caso termina sem julgamento, tanto do policial como do tal “lavrador” José Francisco que deve ter utilizado dessa “profissão” para safar-se das acusações. O ofício de lavrador está vinculado diretamente com a imagem do caipira⁶³.

Previendo o crescimento populacional com esses novos habitantes, a administração local, no aspecto da urbanização, procurava ampliar o território urbano, sedimentando estruturalmente a cidade por meio de uma infraestrutura capaz de absorver o aumento do contingente citadino. Entrava nesse esquema a repulsão desses imigrantes para a periferia, sempre de forma vantajosa, monetariamente, à classe detentora das glebas ao redor da cidade, pois

(...) a cidade produz-se territorialmente toda vez que um novo loteamento urbano é implantado, glebas que tinham uso de solo rural, ou às vezes já não tinham nenhum uso, pois estavam à espera de serem incorporadas pela cidade, são transformadas em lotes a partir dos interesses de seus proprietários, de incorporadoras (que projetam, aprovam e implantam o loteamento) e de imobiliárias que negociam estes terrenos⁶⁴.

⁶³ O caso veiculado em jornal teve seu desfecho depois de várias páginas, fato que também demonstrava a inconformidade do jornalista em relação à atitude do acusado. Conferir: JOSÉ FRANCISCO SE DIZ AUTOR DE SUA PRÓPRIA SEVICIA. **Lavoura e Comércio**, de 11 de março de 1959, nº. 14.841, p. 01.

⁶⁴ SPÓSITO, M. E. B. A urbanização no Brasil. In: Secretaria de Estado da Educação. **SÉRIE ARGUMENTOS**. São Paulo: SEE, p. 61 –78, 1993, p. 70.

2.3 As ondas longas e tropicais da ZYV-37

Símbolo da modernidade, o rádio, não só propicia a comunicação e o acesso à informação, mas também tenciona o desejo em adquiri-lo. Foi mais que um instrumento de ligação entre as localidades e um fator primordial para a mudança de comportamento, não só do homem urbano, mas também do rural. Esse sistema de comunicação, desde seu início, pareceu ser um instrumento democrático, mesmo considerando a dificuldade econômica na compra do aparelho e, óbvio, à princípio, a instalação de energia elétrica. Assim:

(...) O rádio invade a vida cotidiana para reproduzi-la segundo determinações e interesses dos grupos detentores da posse deste meio de comunicação, criando novas formas de produção e recepção cultural e organizando um mercado próprio de bens culturais, ao mesmo tempo, em contrapartida, as experiências urbanas imiscuem-se nas transmissões dos programas radiofônicos, interagindo na elaboração das linguagens e narrativas empregadas pelos radialistas⁶⁵.

O rádio logo se tornou um grande atrativo numa sociedade seduzida pela modernidade eminente. Igualmente aos habitantes das cidades, os moradores do setor rural se curvaram às ondas radiofônicas, motivo que, tão logo, incentivou a criação de programas exclusivamente de caráter rural. Esses programas, caracterizados por uma identidade única, multiplicavam o assunto dos membros desses grupos em torno dos temas que lhes eram oferecidos. O ouvinte não era passivo, mas ativo, reproduzindo aquilo que era reproduzido, fazendo disso outra

⁶⁵ PINTO, Maria Inez Machado Borges. **A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a radiodifusão e suas raízes urbanas**. Uberlândia: Artcultura, n° 09, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2004, p. 141. Sobre o assunto cf.:

- D'Ângelo, Newton. **Vozes da cidade: progresso, consumo e lazer ao som do rádio**. São Paulo: PUC/SP, 2001 (Doutorado / História).

- _____. **Escola sem professores: o rádio educativo nas décadas de 1920/40**. São Paulo: PUC/SP, 1994 (Mestrado / História).

- _____. **Ouvindo o Brasil: o ensino de história pelo rádio – décadas de 1930/40**. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH, v. 18, n° 36, 1998.

- _____. **Aquele povo feliz, que ainda sonhava com a invenção do rádio: cultura popular, lazeres e sociabilidade urbana**. UDI (1900-1940). Uberlândia: Edufu, 2005.

- CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

- ROMAIS, Célio. **Rádio em ondas curtas**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante: uma história do rádio e da MPB**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

- GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas do rádio nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

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

- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do rio. IN: **História da vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Cia das Letras, 1998, v. 3.

- TINHORÃO, José R. **Música popular: do gramofone ao rádio e a TV**. São Paulo: Ática, 1981.

- MATOS, Maria Izilda Santos, **Na trama urbana: do público ao privado e do íntimo. Projeto História**. São Paulo: PUC/SP, n° 13, 1996.

produção do que era apropriado. Para Maria Cristina da Matta, ser ouvinte “é algo mais que um dado quantitativo - base de medições - e parte de um *enorme conglomerado sociocultural*”⁶⁶. Entre outras coisas, entende-se que determinado programa era destinado a certo grupo social, quando os signos, a linguagem e a música utilizada eram muito bem entendidas pelos ouvintes de características culturais afins.

Signos envolvem linguagem que, segundo Marx, “é tão antiga quanto a consciência - a linguagem é a consciência real, prática”⁶⁷. Fiorim afirma que “o signo é a união de um significante e um significado”⁶⁸, conteúdos próprios da linguagem. Williams, por sua vez, e como já observado, afirma que “a linguagem deve ser vista como um tipo persistente de criação e recriação: uma presença dinâmica e um processo regenerativo constante”⁶⁹. Sendo a linguagem criação e recriação, entende-se que também é produção e reprodução e a reprodução é também uma produção, porque o primeiro estado não é cópia do segundo. Produção e reprodução, como efeitos da linguagem, apresentam-se de forma matizada entre o apropriado e o inédito. As constantes produções que resultam em recriações podem ser entendidas no contexto da circularidade cultural. E nesse círculo infinito, ou nesse espiral constante, a história vai sendo escrita em linhas que também se ramificam, expondo o homem em sua natureza intrínseca.

A rádio PRE-5, sem um dono definido, era uma sociedade entre alguns cidadãos das elites que, no começo só tocava músicas, mas, após cinco anos, já contava com diversos locutores. Na década de 1940, acontecem mudanças importantes para a emissora, quando um proprietário de um conceituado jornal arrenda a rádio por cinco anos, tornando-se, posteriormente, o seu proprietário. Com a aquisição de modernos equipamentos, a então Rádio Sociedade do Triângulo Mineiro Ltda, também construiu um auditório, dito em uma reportagem, “moderníssimo”. Nesse auditório, conforme mencionado por um jornalista, “desfilaram os mais famosos cantores da época, entre eles, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Emilinha Borba, Ângela Maria, Dalva de Oliveira e Marlene”⁷⁰. Foi também o local onde o público “pôde reverenciar o talento de gênios do teatro, cinema e televisão, tais como: Procópio Ferreira, Bibi Ferreira, Oscarito e Grande Otelo”⁷¹.

⁶⁶ MATTA, Maria Cristina. “Rádio: memórias da recepção: aproximação à identidade dos setores populares”., In: MEDITISCH, Eduardo. **Teorias do Rádio: textos e contextos**. Florianópolis: Insular, 2005, p. 376.

⁶⁷ MARX, K. e ENGELS, F. (1845) **A ideologia alemã**. 119 ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 43.

⁶⁸ FIORIM, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 7ª ed. 2000, p. 37

⁶⁹ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 37.

⁷⁰ CIDADE LIVRE, 15 de novembro de 2000, ano I, nº 1, p. 02.

⁷¹ *Ibid.*

A ideia de Cornélio Pires⁷² em programas direcionados ao homem do campo, ainda que nos setores urbanos fossem considerados como exóticos e engraçados, logo teve imitações em diversos lugares do país. A rádio uberabense PRE-5 foi instalada em 1932, em 1939 houve uma festa que comemorava⁷³ os sete anos de um funcionamento com programações variadas. A partir da década de 1940, entra “no ar” uma programação específica, voltada para o setor rural, sob o comando da dupla caipira – Geraldo e Paulinho. Para direção da PRE-5, o programa atinge um público satisfatório, pelo estilo imposto por seu idealizador, Geraldo Quirino de Souza, o primeiro da dupla. A dupla logo se desfez, outro componente foi sugerido e formou-se a dupla Toninho (Geraldo) e Inhoquinho. Esse último sonhava em ser “profissional” e partiu em busca disso. Outro parceiro, o Sertanejo, formou nova dupla com Toninho. Toninho e Sertanejo logo se separaram até que, numa viagem a São Paulo, em companhia de sua esposa Maria Bárbara de Souza, a Marieta, decidiram ser, além de marido e mulher, uma dupla de canções sertanejas e apresentadores de programas de rádio, no final da década de 1940.

A PRE-5 caminhava no mesmo compasso das outras emissoras do Brasil: músicas, entrevistas, radionovelas, etc. A semelhança e diferença com as rádios paulistas e do Rio de Janeiro se dava pela supervalorização regional, pois “a vida caipira, que séculos de aculturação índio-portuguesa, havia produzido, num hibridismo cultural, (...) caracterizava as práticas de uma vida de luta pela sobrevivência”⁷⁴. É nesse contexto que se encontram dois programas voltados diretamente para um público que se vê como caipira – *O Divertimento Caboclo e Hora do Fazendeiro*, de Toninho e Marieta.

⁷² Programa de rádio com características do mundo rural certamente foi criado por Cornélio Pires que, em 1934, “já estava na Rádio São Paulo com seus comentários bem humorados sobre fatos do cotidiano”. Informação extraída do site: <http://paginas.aol.com.br/netinhaericardo/index_int_5_ariowaldopires.html>. Acessado em 20 de junho de 2009.

⁷³ A primeira estação de rádio em Uberaba surgiu mediante a união das elites que formavam a Rádio Sociedade do Triângulo Mineiro. O rádio, como instrumento de informação, é também um formador de opinião pública, o que facilitaria a divulgação de uma ideologia dominante. Em 1939, a festa comemorativa de aniversário da PRE-5 imputava a criação desta ao ano de 1932. Há quem contraria essa data, porém, num período tão próximo, errar por dois ou três anos o ano de sua instalação seria, no mínimo, absurdo. O que pode ter havido? A instalação e inauguração podem ter sido feitas em 1932 e o registro, em ano posterior. A informação sobre a festa comemorativa do sétimo aniversário pode ser encontrada em: RADIO TRIÂNGULO MINEIRO: ANIVERSÁRIO DA PRE-5 – FESTA ARTÍSTICA. *Gazeta de Uberaba*, ano 60, n. 5.178, segunda-feira, 27 de março de 1939, p. 01.

⁷⁴ PINTO, Maria Inez Machado Borges. *A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a radiodifusão e suas raízes urbanas*. Uberlândia: Artcultura, n° 09, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2004, p. 145.



Ilustração 20 – Primeira sede da PRE-5 – ZYV-37 (1941). Leo Derenusson, filho do proprietário do local, presenteou alguns amigos com a fotografia da inauguração do prédio, entre eles, João Eurípedes Sabino que, por sua vez, ofertou a João Batista, proprietário atual da Rádio Sociedade, a antiga PRE-5. Acervo particular de João Batista da Cruz.

O programa, como dizia Toninho: “era a voz da cidade nesse gênero, porque todos os anúncios de futebol, a turma ia fazer comigo lá, na *Hora do Fazendeiro*”⁷⁵. Com muito “ibope”, afirmava, querendo dizer com muita audiência, muitos ouvintes. Não é difícil discernir o porquê do sucesso do programa. Resume-se numa identificação com o público. A *Hora do Fazendeiro* ia ao “ar” aos domingos, pela manhã. Assim, chegavam a todo setor rural de Uberaba as ondas da PRE-5, ondas longas e tropicais da ZYV-37. Nesse sentido, para da Matta “as identidades não são essenciais, mas de natureza histórica, porque se constituem, se desagregam e se reconstituem através de processos múltiplos que competem, se unem e rejeitam diferentes vias ou fontes de identificação”⁷⁶. Resultam dessa identificação a conformação e a interação, pois o ouvinte, ao mesmo tempo em que se apropria da estética da apresentação e a recria, também se vê retratado nela.

E se na década de 1930 eram poucos os aparelhos de rádio em Uberaba, nos finais dos anos de 1940, esse número subiu, juntamente com sua popularidade. O nível econômico das

⁷⁵ Geraldo Quirino de Souza, em entrevista ao APU, por Maria Aparecida Rodrigues Manzan, em 06 de abril de 1986.

⁷⁶ MATTÁ, Maria Cristina. “Rádio: memórias da recepção: aproximação à identidade dos setores populares”, In: MEDITISCH, Eduardo. **Teorias do Rádio: textos e contextos**. Florianópolis: Insular, 2005, p. 272.

pessoas que possuíam rádio já não correspondia só à classe alta, mas às classes média e baixa. Um anúncio de jornal explicita isso, quando um cidadão fez uma queixa num jornal sobre a utilização do rádio de um vizinho, que era barbeiro. Dizia o cidadão que “um rádio de uma barbearia era tocado com a máxima intensidade, durante todo o dia a partir das primeiras horas da manhã”. Apesar de exagerado quando se refere a “todo dia”, a queixa aponta que “os moradores das proximidades são assim obrigados a ouvir o programa da predileção do proprietário da barbearia que não perdoa nem aos domingos e feriados”⁷⁷.

⁷⁷ BOCA DO POVO. **Lavoura e Comércio**, de 22 de janeiro de 1955.

2.4 Deslocamentos e transformações: a migração das práticas culturais rurais

Entre 1941 e 1960, o catira em Uberaba se transforma e se recria como é comum em todas as práticas culturais populares.

Conforme aponta Machado:

(...) a cultura é um processo dinâmico, não podemos pensar as suas transformações como deterioração. (...) É preciso que se pense a cultura no plural e no presente, como uma forma de representação viva e dinâmica das classes populares. Como parte integrante do processo histórico, essa cultura, especialmente a popular, não é estática e nem tem que ser folclorizada. (...) um refazer contínuo de práticas e representações populares. Cabe a nós historiadores, reconstituir o seu significado simbólico por meio da memória e da narrativa, percebendo e interpretando as transformações pelos quais tais representações estejam passando no presente⁷⁸.

Há que se considerar ainda que nesse processo de mudanças, as práticas culturais populares, convivem com a cultura de massas⁷⁹ e, nesse sentido, experimentam a circularidade cultural de Ginzburg. Tal historiador aponta essa especificidade, que dá a entender também que são as partículas originais que circulam entre as camadas sociais. Recorremos novamente também a De Decca quando diz: “Sabemos o quanto somos obcecados pelo problema das origens”⁸⁰. Tentar definir origens em cultura popular é tanto complexo, quanto complicado, mas, quando Ginzburg afirma que “entre cultura douda e cultura popular costuma existir uma relação circular”⁸¹, pode nos levar a um raciocínio mais coerente sobre cultura popular do que a premissa anterior. A ideia de relação circular denota a compreensão do infinito, aquém da origem, um círculo que não tem início nem fim, porque nesse esquema, a origem se perdeu na imensidão de seu movimento circular. Cada giro é único e os movimentos se fazem, se refazem e se superpõem. Ao transferirmos essa noção para a esfera do social, as práticas culturais que se criam e recriam, também se produzem e reproduzem num movimento infinito. Nesse sentido, as práticas culturais comportam o

⁷⁸ MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura popular: um contínuo refazer de práticas e representações. IN: PATRIOTA, Rosângela e RAMOS, Alcides Freire (org.) **História e Cultura: espaços plurais**. Uberlândia: UFU/NEHAC, 2002, p. 341-342.

⁷⁹ A cultura popular nessa perspectiva é amplamente analisada por Barbero. Conferir em: MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

⁸⁰ DECCA, Edgar Salvatori de. Tal pai tal filho? Narrativas da identidade nacional. IN: CHIAPPINI, Ligia, e BRESCIANI, Maria Stella (Org.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez Editora, 2000, p. 21.

⁸¹ GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 23.

exercício da infinita capacidade humana de recriar, utilizando-se da criação anterior, num movimento dialético constante.

Ao atentarmos para as posições de Ginzburg e Williams, relacionadas à cultura popular, conseguimos enxergar um vínculo entre as duas concepções, pois

(...) 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*⁸².

O catira de Uberaba, no período de transformação, tem semelhanças com o catira rústico, mas apresenta-se de forma diferente. Algumas diferenças observadas estão nos valores impostos pela classe dominante, na aglutinação de aspectos da cultura apropriada, mas outras diferenças serão analisadas posteriormente. Com o êxodo do campo para a cidade e com a concentração de terras e declínio da economia de subsistência, o catira se desloca para o urbano.

Na prática, as transformações se situam no campo da apresentação, principalmente, substituindo a forma de diversão pela de competição. Nesse período de transição, boa parte dos catireiros ainda está nas fazendas, outros já estão migrando para cidade e esses dois fatores interferem e modificam, em muito, o catira que, a partir de então, adquire nitidamente aspectos urbanos. O que se observa nesse período é a urbanização do catira, enquanto boa parte das elites uberabenses se articula para manter a cidade com o mesmo bucólico “ar” de ruralidade.

No decorrer da década de 1940, Manuel Rodrigues da Cunha, o Manezinho, que já morava em São Paulo, esporadicamente vinha a Uberaba, algumas vezes a convite de fazendeiros, outras, para algum compromisso pessoal, como consultas médicas. Independente do motivo, quando estava em Uberaba, sempre participava do catira. Em certas ocasiões, as passagens eram pagas pelos fazendeiros que o convidavam, porque gostavam do catireiro e muito mais de ouvi-lo cantar. Numa recordação, o filho do catireiro afirmou: “as função dele era em Uberaba, porque mesmo aqui em São Paulo em 43, 47 e 49, sempre ia em Uberaba. Ele dançava lá”⁸³. Em São Paulo, apresentava-se em programas de rádio e televisão. Seu filho

⁸² RÉDUA, Wagner C. Catira de Uberaba: Sociabilidade, diversão e cultura popular no mundo rural. **OPSIS – Curso de História. Dossiê Cultura e Identidades**. Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Catalão – GO, v. 8, n° 10 jan-jun. 2008, p. 146.

⁸³ Entrevista de Juarez Rodrigues da Cunha, concedida ao APU, em 03 de julho de 1993, em São Paulo.

lembra ainda que o pai havia se apresentado no programa de Homero Silva, entre outros, e também disse que o pai: “sempre cantava naqueles programas de calouro e sempre foi o primeiro colocado”⁸⁴. Numa outra informação, contou que “inúmeras vezes apareceu em programas radiofônicos, cantando ao lado de sua mulher, Alice. Na rádio Piratininga, no programa *Manhã da Roça*, de Homero Silva, obteve muito sucesso”⁸⁵. Na lembrança de um catireiro, Manezinho vinha a Uberaba, entre 1947 e 1953, com sua esposa que, nesse período passou a ser sua parceira, fazendo dupla com o marido. O catireiro afirma que quando ele vinha a Uberaba, “todos ficavam a sua expectativa”⁸⁶.

Manuel Rodrigues da Cunha, em São Paulo, envolveu-se com duplas conhecidas do público caipira e tal envolvimento motivou catireiros/fazendeiros a convidarem, com a sua ajuda, algumas dessas duplas para visitarem Uberaba. De acordo com afirmação do mesmo catireiro, “em 1952, por intermédio de Zico Cateto, que era grande palmeiro, veio de São Paulo a dupla da rádio Record, Raul Torres e Florêncio, que já eram amigos de Manezinho”⁸⁷. A informação é confirmada por Gilberto Rezende, quando diz ser essa “(...) a última disputa de catira que realizou em sua vida, em Uberaba, na presença de Raul Torres e Florêncio, no ano de 1953. Cantou com sua mulher a moda *Minha Uberaba Querida*”⁸⁸, que diziam emocionar toda a plateia. Divergências das datas são comuns nos relatos orais, pois a memória falha em certos dados informativos, porém o importante é que, seja em 1952 ou 1953, o evento aconteceu.

Segundo Gilberto Rezende, o legado que esse catireiro deixou influenciou os protagonistas da geração vindoura do catira de Uberaba. Segundo essas observações, sobre essa influência, afirma-se que ele criou um estilo próprio de compor e executar modas e recortados que depois foi imitado por outros, passando a ser uma característica do catira uberabense. Ainda de acordo com Rezende, dentre as suas criações, destaca-se o tema vinculado à moda, pois, “antes de seu aparecimento, o recortado, como de todo lugar, se constituía de quadras de poesias, sem vinculação a qualquer tema, com versos desconexos entre si, como é ainda apresentado em grandes regiões de São Paulo e Goiás”⁸⁹. De fato, Manezinho tem algumas canções temáticas, como de animais e entre elas, se destacam: *Mula*

⁸⁴ Entrevista de Juarez Rodrigues da Cunha, concedida ao APU, em 03 de julho de 1993, em São Paulo.

⁸⁵ REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 54.

⁸⁶ Entrevista de Sinhô Borges, concedida ao APU s/d, fita nº. 108.

⁸⁷ Entrevista de Sinhô Borges, concedida ao APU s/d, fita nº. 108.

⁸⁸ A palavra disputa, certamente, não está na compreensão dos embates repentistas de competição que aconteciam entre as décadas de 1920/30. Pode-se entender, no contexto analisado, mais como participação do que o significado restrito que ela traz. REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 55.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 63-64.

Manca, que conta a história de um animal com problema numa das patas e *Sofrimento dos Animais*, retratando a dura cerviz imposta aos bichos pelo homem. Casamento é outro tema que ele sempre abordava. As modas *Vida de Solteiro* e *Vida de Casado* refletem o cotidiano desses temas. O amor era um tema muito comum para o compositor. Grande parte de suas composições é destinada a esse tema.

Outorgam a Manezinho a criação do *suspendimento*⁹⁰, sempre no penúltimo verso da moda e entendem que era um sinal, indicando aos palmeiros o final da apresentação. Uma outra criação atribuída, por alguns, ao catireiro é controversa: o chamado verso dobrado⁹¹. Gilberto Rezende, talvez o único, lhe atribui tal criação, mas Domingos Seabra diz que a ideia é de um catireiro, contemporâneo e conterrâneo de Manezinho, quando este morava em Ponte Alta. Trata-se de Altino da Eva, que residia nessa cidade. O mesmo fato é confirmado por outros catireiros⁹². De acordo com a afirmação de Domingos Seabra, Manezinho aprendeu o verso dobrado e passou a utilizá-lo em suas modas e recortados.

Outra contribuição importante conferida a Manezinho foi o sistema de competição entre os catireiros. Seu orgulho em querer ser o melhor propiciou isso. Relações sociais limitadas pelas dificuldades da época levaram-no a “enviar aos companheiros cópias de suas poesias, obrigando o destinatário a produzir outras sobre o mesmo tema”⁹³. Essa intenção de melhor entrosamento dos catireiros deu origem às disputas, que passaram a exigir habilidade e perícia nas competições, sobretudo nas modas de improviso – os repentistas.

No entanto, Gilberto Rezende afirma: “(...) a melhor e uma das maiores influências que exerceu foi a de sensibilizar a família Borges para o catira”⁹⁴. A influência de Manezinho ao catira dos Borges é inegável. No período que morava em São Paulo, os convites que recebia eram sempre de um dos Borges: Otaviano, Natal, Ranulfo, etc. Proeminentemente, eram esses os novos protagonistas, os Borges, que passaram a fazer parte do catira de Uberaba e a compor um cenário bem ao estilo próprio de suas concepções.

⁹⁰ Como já visto, o *suspendimento* é a mudança de tom e a parada antes dos dois últimos versos da moda, e para Romeu Borges, é o mesmo que *estribilho*, podendo ter subida de tom ou não.

⁹¹ Um verso simples na moda e recortado de catira, geralmente, tem entre seis e dez versos. No verso dobrado, como o nome diz, dobra-se a quantidade de versos, mas não de qualquer maneira. Os versos dobrados são compostos de forma que, se os versos forem alternados, invertidos ou trocados, o sentido permanece o mesmo. Segundo Santinho, de Ponte Alta, “o verso dobrado tem verso duplo. O sujeito canta dobrado duas ou três vezes. Dobra uma palavra, mais lá adiante dobra mais duas, num outro dobra mais duas, bem trovadinho” Entrevista com Santinho Souto Melo, já citado.

⁹² Jair Seabra confirma a mesma versão de seu tio, porém, Santinho Souto Melo, de Ponte Alta, afirma categoricamente que a invenção é mesmo de Altino da Eva. Entrevista com Santinho Souto Melo, já citado.

⁹³ REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 65.

⁹⁴ *Ibid.*

O catira na região rural diminuía sua intensidade. A fuga do campo pelo caipira foi o motivo principal que, ano a ano, fazia desaparecer a efervescência do catira, no campo. Concomitante ao declínio do catira nesse aspecto rústico, o catira dos Borges começava a se formar e posteriormente tornou-se referência na região. O catira rural começou a ganhar características urbanas, pois aspectos da modernidade, aos poucos, foram se incorporando nas práticas dessa cultura rural.

Outros catireiros foram surgindo e parte da descoberta desses novos componentes do catira uberabense se deve à família Borges. Muitas reflexões podem ser feitas em relação aos fazendeiros catireiros, uma coisa, porém, pode se ressaltar: a perpetuação e a fama do catira em Uberaba, em parte, se devem a eles, pois, detentores de melhor situação econômica, promoveram esses momentos que revigoravam o catira de Uberaba, além de se apresentarem em outras regiões. Mas isso também custou algo: propiciou a intromissão de seus valores e a submissão daqueles que participariam futuramente, provocando tensão nessa cultura popular rural, porque, a partir de então, a relação de poder, de forma veemente, entrou em cena.

É quase impossível precisar as mudanças da relação de poder no catira de Uberaba, mas relato dos catireiros envolvidos na questão revela essa prática. Sabe-se que, em toda relação social tensões existem, portanto, é possível pensar diversos aspectos relacionados à relação de poder ainda no tempo do catira rústico, como uma consequência do viver social. Um catireiro velho ou o anfitrião de algum momento de diversão, por exemplo, poderia se impor, ou os fazendeiros poderiam exercer limites e escolhas para as festas por eles patrocinados. Dessa forma, no tempo do catira rústico de Uberaba, não seria espanto admitir essa particularidade, porém, de forma amena. Um exemplo prático no campo do trabalho pode ser citado em relação a essa questão: o fazendeiro Otaviano Borges, patrão de Manezinho, quando este trabalhava como serrador, profissão que resultou na moda *Despedida de Serrador*, tinha apreço pelo empregado. O catira era o vínculo dessa afeição, contudo, Manezinho não tinha regalias no exercício da profissão, do qual pudesse se orgulhar. Era um funcionário com as portas sempre abertas, mas um funcionário comum.

No período de transformação do catira em Uberaba, a situação é diferente, pois, quando se trata de catireiro, os critérios para admissão têm um particular todo especial. Um catireiro fazendeiro disse certa vez: “eu era tão perdido que só servia para ser peão meu se soubesse tocar viola e dançar catira”⁹⁵. Outro catireiro, no mesmo parecer, disse: “os empregados da fazenda dançava catira com nós”⁹⁶, citando até o nome de um deles – Preto

⁹⁵ Entrevista de Vilmondes Borges concedida ao APU, em 30 de abril de 1993, fita K7 n°. 105.

⁹⁶ Entrevista de Sinhô Borges, concedida ao APU, s/d, APU, fita K7 n°. 108.

Vaqueiro. E, mesmo afirmando que outras pessoas como o doutor Silvério, ex-prefeito de Uberaba, dançava, no final reafirmou: “Mais, era empregado da fazenda”.

As práticas de dominação se evidenciam na manipulação das ações, por parte do dominador, e na aparente submissão, por parte dos trabalhadores dançarinos, no entanto, a resistência pode dar entender uma troca de favores consentida por ambos os lados, mesmo quando a situação parecia ser controlada por um dos lados, apenas. Quanto a Manezinho vir a Uberaba, disse o catireiro:

(...) Depois dele estar morando em São Paulo, anualmente eu patrocinava a vinda dele. Deixava ele ficar com seus familiares aqui e, depois, ele ia para minha fazenda (e aí ele já cantava com sua mulher dona Alice). Na minha fazenda, eu ficava com ele três, quatro dias e botava ele pra cantar pra mim. Eu não enjoava daquilo, não⁹⁷.

Isso acontecia com outros fazendeiros também que, por gostarem, custeavam a viagem de Manezinho até Uberaba. Este, por sua vez, se submetia a isso porque se sentia prestigiado, talvez, tratado de maneira diferenciada era uma forma de reconhecimento do seu dom artístico, ressaltando-se o fato de que Uberaba era o lugar onde ele sempre desejava estar e assim restabelecia os laços de afetividade com o lugar. Por outro lado, os fazendeiros poderiam gratificá-lo espontaneamente pelos momentos de diversão proporcionados. Sabe-se, pelo depoimento de seu filho Juarez Rodrigues da Cunha⁹⁸, que encontrar com os amigos e participar de um catira era tudo o que ele mais queria. Essa dependência mútua envolvia a diversão e motivava o encontro de Manezinho com os fazendeiros da região. Suas visitas aos fazendeiros Borges foram importantes no desígnio do catira em Uberaba, nos anos posteriores.

Entre 1940 e 1958, o catira praticado nas fazendas era mesclado entre fazendeiros e trabalhadores rurais e alguns nomes que se tornaram conhecidos no catira uberabense aparecem nesse período. Orozimbo Fabiano e João Magro estão entre eles. Os dois formavam uma dupla de sapateadores⁹⁹ e, nos catiras das fazendas dos Borges, eles eram os chaveias. Orozimbo era o puxador de palma. Tanto um quanto o outro eram criados pelos Borges. João Magro foi criado por Otaviano Borges e Orozimbo, por João Borges. Diziam que: “Quando entravam numa chaveia para sapatear, saía até faísca. Pulavam pra cima, batiam com os pés

⁹⁷ Entrevista de Vilmondes Borges, concedida ao APU, em 30 de abril de 1993.

⁹⁸ Entrevista de Juarez Rodrigues da Cunha, concedida ao APU, em 03 de julho de 1993, em São Paulo.

⁹⁹ A formação do catira é sempre em dupla. Os primeiros, após a dupla de violeiros, eram chamados de chaveias ou puxadores de palmas e a eles todos os outros deveriam imitar. Dos dois, um era responsável por comandar a coreografia, nesse caso, Orozimbo. Orozimbo Fabiano e João Magro formavam uma dupla com essa característica – a de puxadores de palmas ou chaveia.

um no outro, eram demais”¹⁰⁰. Outro catireiro, lembrando as façanhas dos dois palmeiros, dizia: “Orozimbo e João Magro ficaram na história. Num encontro, tinha um grande violeiro famoso, chamava-se Cincinato, que fazia Orozimbo e João Magro flutuar no ar, com seu toque de viola”¹⁰¹.



Ilustração 21 – Imagem do final da década de 1950, em um evento na fazenda de Mário de Almeida Franco – Criação e seleção de Nelore e Guzerá. No destaque, Mauro Borges (esq) e Orozimbo Fabiano (dir). Acervo particular de Mauro Borges.

Dos dois, Orozimbo conseguiu maior fama, afirmavam: “Até hoje ninguém igualou ao Orozimbo no sapateado”¹⁰², ou: “Orozimbo Fabiano era o melhor palmeiro que já vi”¹⁰³. A bebida encurtou a vida de Orozimbo que:

(...) depois de uns tempos danou a beber e todo mundo evitava ele. Eu morava em Mato Grosso e ele danou pra ir ficar lá comigo. Ele parou de beber e eu levei ele como recompensa por ter parado de beber. Depois, quando ele voltou pra Uberaba, forte como um bugre, voltou a beber e morreu¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Entrevista de Vilmondes Borges, concedida ao APU, em 30 de abril de 1993.

¹⁰¹ Entrevista de Sinhô Borges, concedida ao APU, s/d, fita K7 nº. 108.

¹⁰² Entrevista de Vilmondes Borges.

¹⁰³ Entrevista de Mauro Borges, concedida a Wagner Rédua, em 07/01/2009.

¹⁰⁴ Entrevista de Vilmondes Borges.

O catira dos Borges pode ser classificado em dois períodos: na primeira fase era um catira misto, sem formação fixa dos integrantes. Os catireiros se reuniam para se divertir, resquícios do catira em seu tempo rústico. A segunda fase apresentou-se com nítidos traços da transformação que vinha ocorrendo. Compor o grupo com integrantes fixos, todos da família, era o ponto de partida para outras transformações. Esse catira dividido em grupos, caracterizados, denominados, tornou-se frequente nas décadas seguintes. Assim, o grupo de catira dos Borges é formado entre 1956 e 1958. Um ano após o falecimento de Manezinho, o catira dos Borges já estava consolidado, designando uma direção transformadora da história do catira em Uberaba.

Apesar de já existir catira na cidade em tempos anteriores, todavia, a partir da década de 1950, é que começaram a aparecer outros grupos mais frequentemente e surgem outros nomes que ficariam conhecidos na região. Nesse tempo, o catira uberabense começou a adquirir aspectos urbanos, em contraste com o catira em seu tempo rústico. A ligação do catira com a cidade não aconteceu de forma súbita. Aos poucos, os catireiros foram vindo até que se encontraram e começaram a praticar. Manezinho, por exemplo, antes de ir para São Paulo, morou na cidade, fato testemunhado por seu filho: “Em 38, 39, nós moramos no bairro, ali, atrás do campo do Uberaba Sport que, naquela época, tratavam de Ovo Choco”¹⁰⁵. Que o compositor morou na cidade foi confirmado também por um catireiro, porém, em outro bairro: “Quando ele passava fome, ele veio morar na cidade (no alto da Abadia). Pobrezinho sempre”¹⁰⁶. Numa outra informação, esse mesmo catireiro disse que “o grupo de Manezinho era da cidade. Os componentes eram pedreiros, lavradores, madeireiros”¹⁰⁷. A migração para a cidade intensificou-se entre os anos de 1940 e 1960, mas a vinda dos moradores rurais para a vida urbana acontece desde que existe cidade, porém, a fuga do campo, no Brasil, começa nas décadas de 1920 e 1930, provavelmente, e a fuga em massa, a partir da década de 1940. No tempo do catira rústico, Manezinho morava em Ponte Alta.¹⁰⁸ Levava seus parceiros para dançar catira nas imediações da estação de Gama e, nesse período, conforme informações de outros catireiros, todos do seu grupo habitavam o setor rural. As profissões exercidas na cidade revelam um quadro real e comum nas migrações campo/cidade. Ilustrados e sem habilidade para exercerem atividades especializadas no mundo industrial ou comercial, esses

¹⁰⁵ Entrevista de Juarez Rodrigues da Cunha, concedida ao APU, em 03 de julho de 1993 em São Paulo.

¹⁰⁶ Pode ser que Manezinho tenha morado nos dois bairros. A informação do seu filho e a de um catireiro de seu tempo devem ser consideradas com cautela, pois a memória humana é falha. Confiar demasiadamente nela pode comprometer um discurso histórico. Cf.: Entrevista de Sinhô Borges concedida ao APU, s/d, fita K7 nº. 108.

¹⁰⁷ Entrevista de Sinhô Borges concedida ao APU, s/d, fita K7 nº. 108.

¹⁰⁸ Manoel Rodrigues da Cunha, o Manezinho, nasceu em 1891, em Jubáí, vilarejo que pertence a Conquista, cidade contígua a Uberaba.

trabalhadores rurais se submetiam à dura vida da construção civil, continuavam a trabalhar no campo, mesmo morando na cidade, ou arranjavam outro afazer qualquer para sobreviver. No final da década de 1930, há registro da prática do catira na cidade que, de acordo com a afirmação de um catireiro, “em 1938, foi o encontro de Manezinho, José Amélio e sua filha, realizado pelo Sr. José Fernandes, na Praça Carlos Gomes, em sua residência. José Amélio veio de São Paulo, tocava e cantava no estilo paulista”¹⁰⁹.

Os catireiros que migraram para cidade refugiaram-se nas periferias, isto é, nos bairros: Boa Vista, Abadia, Santa Maria, Mercês, Estados Unidos e São Benedito. Outros catireiros que surgiram por volta de 1950 já moravam em Uberaba há muitos anos exercendo profissões urbanas como Antolino, “que trabalhava no posto de saúde de Uberaba”¹¹⁰, e Antônio Ananias, do bairro Estados Unidos, que era barbeiro.

A barbearia de Antônio Ananias ficava na Rua Padre Zeferino. A paixão pelo catira o deixava enrolado entre a profissão e a execução de umas modas. Dizem que o violeiro, que também dançava lundu, não se importava muito em finalizar o corte de cabelo do freguês, caso aparecesse algum violeiro por lá, dentre eles Zé Dias, Antolino Batista ou o seu parceiro de viola, Zezé Cassimiro. Ele parava de cortar e executava algumas modas de viola. O cliente que não reclamasse ficava esperando a moda acabar. Entusiasmado, o catireiro, às vezes, executava mais de uma moda. No lundu, dizem que Antônio Ananias foi o melhor. “Êêê... Antônio Ananias, tanto dançava o lundu quanto o catira... Dançava o lundu com duas facas. O povo até ficava em pé pra ver”¹¹¹, disse certa vez o radialista Toninho. “Ele riscava a faca no chão que saía até faísca”¹¹², afirmou também um catireiro.

¹⁰⁹ Entrevista de Sinhô Borges concedida ao APU, s/d, fita K7 nº. 108.

¹¹⁰ Entrevista de Paulinho Cury, concedida a Sônia Maria Fontoura (APU), em 23 de junho de 1993.

¹¹¹ Em entrevista ao APU, descrito no Caderno de Folclore. Cf.: ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba**: Uberaba: APU, 1993, p. 39.

¹¹² Informação de Zezito, numa entrevista a Wagner Rédua, em um catira na casa do Adilson, em janeiro de 2009.



Da esquerda para direita: Antolino Batista (com a viola) um dos grandes poetas sertanejos da época; Antônio Ananias (sentado) considerado o melhor sapateador e dançador de lundum; Marcelino, Canuto e Morato, em pé, no fundo e também com a viola, José Cassemiro; todos companheiros de Manoel Rodrigues da Cunha, que o acompanhava como palmeiros ou, no caso de Antolino e José Cassimiro, como 2º cantadores.

Ilustração 22 – Catireiros que atuaram até a década de 1960. Imagem retirada de **Jornal da Manhã**, Suplemento Especial, Uberaba, 1 de outubro de 1978.

E sobre como tratava seus clientes é retratado por um catireiro que, ainda menino, foi vítima das “crueldades” de Antônio Ananias, pois

(...) Sempre quando ia cortar o cabelo, o barbeiro no bairro Boa Vista, que era catireiro, chamado Antonio Ananias, deixava a viola encostada num canto. Paulo conta que sempre quando começava a cortar o seu cabelo com a máquina, mal acabava um lado era interrompido pela chegada dos seus companheiros de catira,

um deles Zezé Cassimiro. Enquanto Antônio Ananias e Zezé Cassimiro se empolgavam com as modas de catira, Paulo ficava na cadeira esperando que o barbeiro completasse o serviço, com isso horas se passavam e acabava por chegar tarde em casa. Até explicar para a mãe, muito brava, o que havia acontecido, já havia levado uma surra. Isso, segundo ele, era freqüente quando ia cortar o cabelo no salão de Ananias¹¹³.

Essa situação de obrigação fez com que o menino se afeiçoasse do catira, pois diz:

(...) fui passando a gostar do catira, entrei de vez no meio da veiarada com cinco anos de idade, hoje estou com sessenta e dois anos, sofri muito. E companhia de reis também, que as vezes eu ouvia uma caixa batendo longe, eu ia pra lá e não falava com a mãe não, chegava lá e ficava o dia inteiro, chegando em casa até falar que tava na Folia de Santos Reis, já tinha apanhado demais, minha mãe batia em nós com *rabo de tatu*^{114 115}.

Percebe-se que, na primeira fase do catira dos Borges, estes quase não se misturavam com os catireiros da cidade. Já na segunda fase, a integração foi bem acentuada. Nos depoimentos que retratam o período da primeira fase do catira dos Borges, tanto estes, quanto dos catireiros da cidade, não se fala dessa união. A apresentação de catira ia se transformando, pois, posteriormente, cada encontro não queria dizer que estavam dançando juntos, mas dividiam-se em grupos, cada qual com o seu. Da década de 1960 em diante, os encontros de catira situavam-se em alguns momentos de diversão e de competição, fatos que analisaremos posteriormente.

¹¹³ Artigo sobre Paulinho Cury, conhecido também como Paulinho Leiteiro. RÉDUA, Wagner C. **Um ilustre catireiro. Cidade Livre**, 10 de outubro de 2006, ano III, nº. 1.182.

¹¹⁴ Chicote antigo feito de duas talas de couro cru, do lombo de gado.

¹¹⁵ Entrevista de Paulinho Leiteiro a Wagner Rédua, em 11 de fevereiro de 2006.

2.5 Novos grupos, novos temas e uma outra poesia

No decorrer da década de 1950, o programa de rádio *A Hora do Fazendeiro* ia de “vento em popa”, como Geraldo Quirino de Souza, o Toninho, havia idealizado. Esse programa ia ao “ar” sempre aos domingos, pela manhã. Outro programa voltado para o homem do campo foi criado, o *Divertimento Caboclo*, que era apresentado sempre aos sábados, à noite. Toninho, em seu programa, apresentava músicas sertanejas, modas de viola e recortado de catira e também Folia de Reis. A rádio PRE-5, nesse período, já possuía um teatro para apresentações radiofônicas ao vivo, o que foi propício para que Toninho promovesse competições de violeiros e catireiros, como ele mesmo disse certa vez: “eu fazia concurso de violeiro aqui, a coisa muito bonita viu? Fazia aquele concurso de violeiros, de catireiros, aqui na PRE-5”¹¹⁶. A “competição” entre catireiros acirrou-se em meados da década de 1950. Alguns dos catireiros antigos, que também confirmam essas disputas, apontam para o período das competições como sendo a melhor época do catira em Uberaba.¹¹⁷ Os programas de Toninho e Marieta perduraram por quase cinquenta anos, segundo informações dos catireiros antigos, e as disputas de catiras permaneceram por cerca de dez anos, entre 1955 e 1965. As informações obtidas desse período apontam que as disputas eram de grupos de catira dos bairros de Uberaba, gerando um clima de competição, na esperança de ser aclamado como o melhor grupo de catira de Uberaba.

Essa iniciativa de Toninho fez com que em cada bairro formasse grupos específicos para esse fim. Começou uma nova trajetória do catira em Uberaba, pois a formação de um grupo é também sua delimitação, portanto, uma restrição a um participante qualquer, uma identificação, e também exclusão. Os grupos adquiriram outro caráter no catira. A diversão passou para um segundo plano, transpondo-se para o campo da competição. Para a maioria, a diversão só tinha validade quando a vitória era conquistada, do contrário, a diversão se transformava em frustração. O ciclo que se iniciou com as competições, daria origem a outras transformações no catira que serão analisadas mais à frente.

Numa outra perspectiva, as competições causaram integração entre os catireiros, que promoviam reuniões exclusivamente para se divertirem. A diversão do caipira pelo catira não se extinguiu. Os momentos foram divididos entre diversão e competição. Às vezes, se reuniam para competir, em outras para se divertir. Quando iam disputar separavam-se em

¹¹⁶ Entrevista de Toninho e Marieta ao APU, pelo professor Gilberto Caixeta em 06 de abril de 1996.

¹¹⁷ Afirmação de Sinhô Borges descrita por Gilberto Rezende. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 21.

grupos denominados e, nas ocasiões de entretenimento, esses grupos se dissolviam dando lugar à interação e integração entre os catireiros.

Os grupos de catira dos bairros eram quase sempre liderados por duplas de violeiros, ou por um violeiro apenas. Foram registradas as seguintes duplas nos bairros, respectivamente: Valtercides do Fabrício; José Emídio e João Modesto, do Mercês; Zé dos Anjos e Chico Carreiro, do São Benedito; Joaquim Prexedes, do Abadia; Zé Cassimiro e Antônio Ananias, do Estados Unidos; Paulinho Cury, do Boa Vista¹¹⁸. O grupo de Paulinho Cury só aparece depois da década de 1960. Apesar de os grupos serem dos bairros, alguns não utilizavam do nome do bairro como identificação. o caso do grupo de Joaquim Prexedes que, segundo um catireiro, o grupo do bairro Abadia, se chamava Olhos d'Água¹¹⁹, como ele diz: “os catireiros dos Olhos d'Água, do Alto da Abadia” que “tinha o Canutinho que era violeiro”¹²⁰.

Outros catireiros, entre violeiros e palmeiros, desse tempo, são lembrados: Antolino Batista, que “era um dos violeiro bão também!”¹²¹; Zé Resende, Juca Cândido, Sebastião Café, Nenê Mulato e Zé Quirela, Zico Cateto, Antônio Herculano, João Marques e Agenor, entre tantos, além dos que foram citados anteriormente. Os violeiros se diversificavam nas duplas. Às vezes, por exemplo, Antolino Batista era citado como parceiro de Antônio Ananias e esse como parceiro de Zé Cassimiro. Isso explica a troca de parceiros, em momentos de diversão.

É possível pensar que o grupo dos Borges surgiu no efervescente movimento da formação dos grupos de bairro. O que se pode dizer de inovação, no catira de Uberaba, em relação ao grupo dos Borges, é: primeiro que era formado por fazendeiros e, segundo, por membros da família. Grupo exclusivamente de catireiros fazendeiros, se não foram os primeiros no Brasil, em Uberaba e região, sim. No que se refere aos familiares, eram comum membros de famílias unirem-se para a diversão de catira. Há informação, por exemplo, de que os palmeiros de João Merêncio eram da família Mateus Furtado, tendo como puxador de palma, João Galdino Furtado¹²². No entanto, não era comum a familiares se reunirem para formar um grupo específico de catira, dado às dificuldades iminentes, isto é, o número de

¹¹⁸ Informação de Geraldo Quirino de Souza, o Toninho, ao APU, que publicou em Caderno de Folclore, cf.: ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba**: Uberaba: APU, 1993, p. 39. Onze anos depois, Gilberto Rezende publica a mesma informação em seu livro sobre catira. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 23.

¹¹⁹ Olhos d'Água é um local dentro do bairro Abadia. O nome foi dado por causa das minas existentes no local.

¹²⁰ Entrevista de Paulinho Cury, concedida a Sônia Maria Fontoura (APU), em 23 de junho de 1993.

¹²¹ Informação de Paulinho Cury, ao APU, já citado.

¹²² Informação de Sinhô Borges, em entrevista concedida ao APU, já citado.

integrantes, violeiros e palmeiros experientes. Os Borges reuniram isso tudo, pois nas constantes reuniões de catira com os caipiras, eles aprenderam com os melhores catireiros da região. Por fim, uns se tornaram violeiros, outros palmeiros, agregando também em alguns a faculdade de compor suas próprias modas de viola e recortado¹²³ de catira.



Ilustração 23 - Grupo dos Borges. Da esquerda para direita: Vilmondes Borges, Gabriel Borges, Delcides, Romeu Borges, Mauro Borges, Antônio Joaquim, e Lauro Borges. Do acervo particular de Mauro Borges, década de 1960.

Fala-se em duas datas na formação do catira dos Borges: 1956 e 1958. Numa das datas citadas, designa-se a segunda fase do catira dos Borges, porém, a formação do grupo coincide com o programa de rádio de Toninho e Marieta que incentivava a formação desses grupos pela competição, na PRE-5. Tendo como principal violeiro Vilmondes Borges, que se comportava como o líder do grupo, os Borges ganharam fama, não somente na região de Uberaba, mas em outros lugares onde se apresentaram. A formação inicial desse grupo era a seguinte: Violeiros – Vilmondes Borges e Gabriel Borges; chaveia – Romeu Borges e Mauro Borges; cargueiros – Antônio Joaquim e João Neto; Ourela¹²⁴ – Delcides e Lauro Borges¹²⁵. Geralmente os ourelas são os aprendizes, mas na formação do catira dos Borges eram os “dois

¹²³ Dança de roda do tipo cateretê, ao som da viola. Canto popular complementar da moda (AURÉLIO. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 1199). Incluído na apresentação do catira, quando acontece o suspendimento, o recortado é executado, o ritmo se torna mais rápido e os sapateadores dançam ao ritmo da batida na viola.

¹²⁴ Era a última dupla de catireiros, que não tinha muita experiência ou estava aprendendo os passos de catira.

¹²⁵ Essa formação do grupo é citada por Vilmondes Borges, em entrevista ao APU.

grandalhões que ficavam lá e firmava a coisa”¹²⁶. Na primeira fase do catira dos Borges, o parceiro de Vilmondes, na viola, era Juca Cândido dos Reis que, em relação a Gabriel Borges, o violeiro dos Borges, dizia que “a diferença era muito grande, porque o outro era muito entusiasmado e entusiasmava a gente”¹²⁷. A troca na dupla de violeiro possivelmente foi ocasionada pela formação do grupo dos Borges, pois Juca Cândido não levava a “assinatura Borges”¹²⁸.

A formação do grupo dos Borges citado por outro componente é da seguinte forma: Vilmondes Borges – violeiro; chaveia – Romeu Borges e Sinhô Borges; cargueiros – Antônio Joaquim Borges e Antônio Augusto Borges, Lauro Borges e Delcídes Borges, Luís Antônio Borges e Dalmo Borges, Luís Carlos Borges e José Cruvinel Borges¹²⁹. Nessa informação não há a designação dos ourelas. A inclusão de alguns e exclusão de outros nas citações podem ser entendidas da seguinte forma: Sinhô Borges, com seu filho Antônio Augusto, retornou a Uberaba, depois de alguns anos morando em São Paulo. Juntamente com esses dois, outros se integraram ao grupo, ao que parece, pelo entusiasmo do catira em Uberaba. Mauro Borges, talvez, por motivo de mudança, já que morou no Mato Grosso, não aparece nessa formação. Na primeira fase do catira dos Borges, o chaveia era formado por Orozimbo Fabiano e João Magro. Romeu Borges aprendeu a sapatear com Orozimbo que, após a morte deste, assumiu seu lugar de puxador de palma. Outros componentes integrariam o catira dos Borges, entre eles: Misael Borges, Pedro Borges e Zezito, Romeu Borges Jr e Ricardo Borges. Alguns que não levavam a “assinatura Borges” atuavam no grupo quando solicitados ou por afinidade, entre eles: Paulo Cury, Adilson Gonçalves, Zé Ninguém, Sebastião Gonçalves e Jair Gomes Seabra.

Fica evidente que, mesmo com o surgimento dos grupos que tendiam a se tornar fechados, denominados e a dividir os catireiros, alguns homens do catira ainda se moviam de grupos em grupos, percebidos na década de 1970. Zé Ninguém, por exemplo, dançou com os Borges, com os Teles e com o grupo de Paulo Cury; Jair Seabra, com os Borges e os Teles; Zé dos Anjos com os Teles e os Borges, além do seu grupo; Paulo Cury com os Borges e os Teles, etc. Essa é uma característica do catira rústico que não desapareceu, mas continuou mesmo na transformação do catira de Uberaba.

¹²⁶ Vilmondes Borges, em entrevista ao APU, já citado.

¹²⁷ Vilmondes Borges, em entrevista ao APU, já citado.

¹²⁸ Vilmondes afirmou, em 1993, que o catira dos Borges estava desaparecendo porque uns faleciam e outros se mudavam, forçando-os a colocarem outros que não tinham a assinatura Borges no lugar, para completar, dando a entender a importância que davam no auge do catira dos Borges.

¹²⁹ Formação do grupo citada por Sinhô Borges.

No período de transformação do catira, compreendido entre as décadas de 1940 e 1960, a coreografia ainda era basicamente a mesma. A mudança evidente só apareceria a partir da década de 1960. Nota-se, nesse período de transformação do catira, o desaparecimento da mulher na dança em Uberaba e região, assunto que analisaremos mais à frente. Mas, nas modas e recortados, percebe-se uma grande mudança. Os registros das composições dessa época restringem-se quase exclusivamente às de Manezinho, que mudaram o tom de alegre e entusiasmado para o de triste e saudosista. A mudança de localidade do compositor interferiu no teor de suas composições, que foi para São Paulo por força das circunstâncias, não por vontade e satisfação pessoal. Pelas suas letras, percebe-se que seu corpo estava em São Paulo, mas sua cabeça e coração, em Uberaba.

Entre as modas e recortados compostos por ele, nesse período, destacam-se aquelas que mais refletem sua tristeza e que poderiam ser definidas como as lóstimas de um catireiro. A moda *Decadência*¹³⁰ é um reflexo da animosidade do catireiro:

Hoje vivo de lembrança / Só recordando o passado
 Tempo de tanta bonança / Aqueles dias gozado
 Hoje só vejo mudança / Vejo tudo transformado
 Me vejo sem confiança / Vejo que sou um coitado
 Me vejo sem esperança / Vejo meus gostos acabado.

Traços da depressão podem ser percebidos nos versos do catireiro que externavam toda sua angústia no repicar da violam na moda *Viver Desgostoso*¹³¹:

Quero mudar pra um deserto / Bem longe dos conhecido
 Onde ninguém more perto / Pra mim viver escondido
 Quero sofrer encoberto / Conforme Deus é servido
 É o meio que dá mais certo / pra quem está desvalido.

A fuga para São Paulo transformou-se num saudosismo sem fim, refletido na moda *Um Dia Aziago*:

Num dia triste aziago / Da minha terra ausentei
 A lembrança ainda trago / De tudo que lá deixei
 Passo momento amargo / Somente porque eu errei
 Estou recebendo o pago / Deste meu passo que dei
 A saudade não acaba / Da minha querida Uberaba
 Terra que eu tanto amei.

¹³⁰ Composição de Manuel Rodrigues da Cunha. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 161.

¹³¹ *Ibid.*, p. 162.

A lembrança de Manezinho era também do tempo do catira rústico, conforme descrita no recortado *Oi! O Que Mais Tenho Saudade*¹³²:

Oi! O que mais tenho saudade / Da minha vida da roça
Do ranchinho d'eu morar / Saía da minha palhoça
Bem cedinho pra trabalhar / Depois da minha roça feita
Eu fazia minha colheita / E depois ia descansar.

Uberaba era o seu refúgio. A inconformidade com sua mudança para outro estado foi também descrita no recortado *Deixei Minas Gerais*¹³³:

Foi no ano de Quarenta / Que deixei Minas Gerais
A saudade me atormenta / Esquecer não sou capaz
Imagino o dia inteiro / Lá no Triângulo Mineiro
Que deixei os companheiros / E sei que não volto mais.

Quando uma pessoa entra nessa situação, começa antever seu fim, motivo que o levou a compor o recortado *Fim da Vida da Gente*¹³⁴:

No fim da vida da gente / Tantas coisas aparece
Torna um viver descontente / Com tantas das peripécias
Perde todo expediente / O homem quando envelhece
De tudo fica descrente / Que o mundo todo escurece.

Nesse recortado, ainda revela as marcas que tempo deixa, quando diz que “passando a mão no rosto/ acha que está tudo deformado”, ou então quando “sente as pernas enfraquecidas/ e os braços sem resistência”. Continuando exposto ao terrível flagelo do tempo que transforma a tudo em velhice, finalmente, aponta o final:

Fica banguelo, sem dente / Deformado de tão leve
Barba preta reluzente / Fica branca, cor de neve
Já não é mais resistente / No mundo pra nada serve
Fica triste, descontente / Esperando a morte breve.

Esse não é um fim normal que se espera para o ser humano, a não ser que ele designe a si mesmo tal desfecho, enchendo seus pensamentos de uma paranóia que poderia ser revertida. Em 1957, um infarto fulminante tirou sua vida, tornando-o, para muitos de seus contemporâneos, o único “rei do catira” uberabense, denominado também de “poeta do

¹³² REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 169.

¹³³ *Ibid.*, p. 120.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 139.

sertão”¹³⁵. As modas citadas de Manezinho não têm datas de composição, no entanto, pela mudança de tema que, de muitos passa para poucos, a maioria voltados para o saudosismo, apontam para o período entre 1940 e 1957.

Enquanto Manezinho se despede do mundo, outros compositores vão surgindo, mas com uma abordagem bem diferente dos catireiros do tempo do catira rústico. As modas de amor e paixão, a partir do período de transformação do catira em Uberaba, que eram em números maiores no tempo do catira rústico, passam a ser constituídas de uma forma tímida no tratar com a mulher. Era como se algo estivesse obstruindo a espontaneidade do catireiro, pois as modas compostas, a partir de então, parecem perder o calor das compostas nos tempos de outrora. O número das canções sobre esse tema também diminui, dando lugar a temas diversos. A obstrução, a timidez e a diminuição no número de canções tendo a mulher e o amor como tema vêm do mesmo motivo que fez desaparecer a mulher dos tablados de catira, juntamente com outras questões ainda a serem analisadas.

Para exemplificar as transformações que ocorrem nas letras de catira, a partir do período das mutações, em 1946, uma moda, denominada *Catira do Buriti*¹³⁶, foi composta da seguinte forma:

Reuni meus companheiros / Para ir numa festa por aí
Dançamos a noite e o dia inteiro / Na estação do Buriti
Na catira fomos guerreiros / Até hoje eu não esqueci

Os versos que eram simples e não dobrados continuam nessa mesma abordagem:

Todos companheiros animados / Amigos do coração
Onde tinha um cunhado / Quase todos eram irmãos
Passamos a noite acordados / Nesta grande função.

Como se vê, os elogios são a parentes e ao acontecimento. Essa linha de pensamento envolve quase todas as composições dos Borges e de outros catireiros, a partir de então. Esses novos protagonistas do catira revelam em seus versos suas concepções de vida, seus valores e sua visão de mundo, impondo-as não somente em modas e recortados, mas também na prática

¹³⁵ Essa designação foi utilizada por Gilberto Rezende, num caderno especial sobre catira, em 1978, mas Manezinho se definia como poeta, conforme a moda *O Poeta*, que compôs sobre si mesmo.

¹³⁶ A primeira moda composta por Sinhô Borges. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 203.

do catira. Outra moda desse catireiro, *Meus Quarenta Anos*¹³⁷, datada de 1959, parece seguir a trilha de Manezinho, falecido dois anos antes:

Lá se vai minha mocidade / Meio maduro já estou
A tristeza me invade / Meus quarenta já chegou
Tantos prazeres eu gozei / Hoje tudo fez mudança
Quantas coisas eu amei / Naquele salão de dança
Com meus amores eu brinquei / Só me resta lembrança.

Curioso nessa estrofe é a indefinição. Quando diz “com meus amores brinquei”, o autor não revela esses amores e nem as brincadeiras, uma forma tímida de falar da mulher, se é isso que queria dizer, pois os amores poderiam ser os parentes também. No verso seguinte, a mulher é retratada, mas além da forma rápida e tímida, a designação se encontra alicerçada nos valores da diversão permitida ao homem:

Lembro da companheira / Da roça e da cidade
Daquelas farras dobradas / É que sinto saudade
Tinha harmonia e prazer / União e brincadeira
Que eu não posso esquecer / Das horas da bebedeira
Até o dia amanhecer / Nas noites de pagodeira.

O saudosismo instalado por Manezinho parece ter feito muitos adeptos pouco depois de sua mudança e isso pode ser observado numa outra moda de catira, de 1941, intitulada *Meus Vinte e Dois Anos*¹³⁸:

Só sinto a mocidade / que depressa me deixou
Nesta minha pouca idade / O bom tempo acabou
Me lembro tendo saudades / Dos tempos que passou
As boas sociedade / Que muito me alegrou.

Em versos seguintes o autor revela seu desgosto pela vida quando diz: “Lembro que fui estimado... já me vejo decaído”, e o catira, que foi motivo de alegria, aponta para um revés quando diz: “Sinto o pensar leviano/ Em algumas salas de dança/ me julgava soberano”.

Essas modas nos dão a nítida impressão da transformação do catira no período, todavia, a mutação não cessa. Continuará, nos anos vindouros, a se modificar, na velocidade da transformação, movida pela industrialização, intrinsecamente ligada na busca pela

¹³⁷ Autoria de Sinhô Borges. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 205.

¹³⁸ Autoria de Domingos Seabra. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. *Op. Cit.*, p. 263.

modernização. E o catira urbano de Uberaba se distancia cada vez mais do catira rural praticado em seu tempo rústico.

CAPÍTULO III

TRAMAS E DRAMAS: MEMÓRIAS E OUTRAS EXPERIÊNCIAS (1960-1990)

Lembro que fui estimado
No lugar que eu fui nascido
Nos bailes fui respeitado
No catira aplaudido.

Tempo de Criança – Manoel Teles

3.1 Memória: lembrança e “arrepio” do catira de um outro tempo

Os homens deixam marcas no tempo que o historiador procura entender. Tais marcas causam reações difíceis de explicar. Foi assim que, numa manhã de junho de 2006, o encontro casual com um catireiro me fez pensar. Ao relatar a ele sobre a minha aquisição de mais de cem letras de compositores de moda e recortado de catira, este não conteve seus sentimentos. Depois de dizer sobre as várias modas que apreciava, afirmou que uma delas era especial e começou a cantar logo em seguida. Era a *Moda do Segredo*¹. À medida que ia cantando, a voz falhava à custa da emoção. De repente, o catireiro levanta o braço para mostrar o arrepio, dizendo que essa moda lhe causava boas lembranças e que chegava a arrepiar todo o corpo.

Moda, lembrança: combinação que se funde no campo da memória e causa reação física. A emoção causa taquicardia, pressiona as cordas vocais e empurra lágrimas. E o que a causa? Memória do vivido, experiências do acontecido, armazenadas na inexplicável junção de cérebro e mente. Partículas que o tempo não apagou, conservadas em arquivos vivos. Fragmentos que permitem ser revisitados, quando e como se queira, mas que também vêm à tona de surpresa e, mesmo de forma involuntária, quando não se quer, há também aqueles que se perdem no infinito mar da inconsciência. Forçada por uma ligação latente com a vida exterior, explode – no interior – a lembrança, uma viagem ao passado, a busca incansável pelas mesmas emoções. Este, talvez, seja o sentido da memória: a procura do real sentido, vivido, que se extravasa. Uma busca, por vezes inútil, porque não foge à consciência sua impossibilidade, mas a procura, em si e por breve tempo, satisfaz a ânsia de, no recôndito da memória, reviver o passado.

¹ *Moda do Segredo*. Compositor: Manuel Rodrigues da Cunha, s/d. REZENDE, 2004, p. 170.

Meihy ressalta que a memória é relativa e está vinculada às experiências de vida, por isso, para ele “há, socialmente, uma memória: operária, da elite, de doentes, de mulheres e de homens, entre outras”². Ressalta as perspectivas sociais, a questão de gênero, as épocas da guerra, a infância perdida, as muitas práticas culturais e das sociabilidades, como a riqueza que pode compor a memória de uma época, e, como um caleidoscópio, propicia imagens e representações diversas.

Certeau alerta que a memória não tem lugar seu, que lhe é próprio. Ela nasce de uma circunstância e, ao se mobilizar, sofre alterações. Como tem a força de intervenção no real, ilumina o presente e, ao vir à tona, torna-se uma lembrança e se esvai para reaparecer em outras circunstâncias, alterada, em movimento, como qualquer processo histórico. Assim: “(...) a memória vem de alhures, ela não está em si mesma e sim noutro lugar, e ela desloca. As táticas de sua arte remetem ao que ela é, e à sua inquietante familiaridade”³.

Ao contrário da história que não pode fugir aos acontecimentos que a constituem, a memória pode oferecer, por meio de fragmentos, de detalhes, a produção de sentidos, de cujos relatos o historiador tece os fios e as tramas de um tempo a ser narrado:

(...) As relíquias verbais de que compõe o relato, ligadas as histórias perdidas e a gestos opacos, são justapostas numa colagem em que suas relações não são pensadas e formam, por esse fato, um conjunto simbólico. (...) O relato é delinqüente. (...) tem por especificidade viver não à margem, mas nos interstícios⁴.

Por isso, o relato é descrição que funda espaços, autoriza o oral a constituir um ambiente do qual a história lança mão para valorizar os oníricos sociais e suas práticas culturais como sujeitos de seu próprio tempo.

A partir da década de 1980, o catira, especialmente o rural, em Uberaba, se tornou mais memória e uma tradição de recriações, ao lado de outras práticas culturais. Acentua-se como agravo a essa situação, o falecimento dos velhos catireiros. Os que ficaram procuravam reviver o catira dos tempos antigos, ao som das músicas que marcaram suas épocas. O espaço temporal muito revisitado pela memória dos catireiros é também o momento áureo do catira em Uberaba apontado, principalmente, na década de 1960.

No início da década de 1960, a cidade de Uberaba modificara-se, o número de habitante não somente cresceu, mas se diversificou. Já podia até ser considerada uma cidade

² MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 2005, p. 56.

³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 188.

moderna, levando-se em conta o comércio varejista sofisticado, supermercados, hotéis, praças, inúmeras igrejas, confeitarias, restaurantes, cinemas, inclusive com a presença de Chico Xavier que tornou o lugar conhecido internacionalmente como a “Meca” do espiritismo, procurado por pessoas do Brasil inteiro.⁵ Todavia, ainda mantinha ares rurais. A diversão do povo havia se ampliado, os heróis e os vilões do mundo mágico do cinema se viam presentes nesse período. E lá estava uma figura muito peculiar para o caipira – o *cowboy*. O cavalo, o chapéu, a bota, a fazenda, eram objetos bem conhecidos dos caipiras. O cinema não fica só na magia da representação do ator, extrapola a ficção e adentra à vida real. Querer ser como o mocinho do faroeste⁶ norte americano ou italiano, era mais que um desejo. Para alguns chegava a ser obsessão, mas para outros bastava imitá-los. É possível que muitos por aqui, imaginassem ser *John Wayne*, *Jesse James*, *Billy the Kid*, ou até o famoso *Roy Rogers* que, na década de 1950, já era conhecido. Os italianos *Giulliano Gemma* e *Sartana* eram outros possíveis personagens que povoaram os sonhos de muitos jovens dos anos de 1960.

Como não bastava o desejo de imitá-los, era preciso ser de fato, pelo menos nas roupas e nos acessórios. Os chapéus ganharam outra finalidade, o lenço no pescoço um novo adereço, as botas teriam que ser estilo *cowboy*. Assim, a magia do cinema invadiu a vida cotidiana dos uberabenses. Desde então, os mocinhos do cinema começaram a ser “vistos” na cidade, e porque não nos grupos de catiras.

Fizeram do caipira, ao que bem parece, uma “revolução” em seu estilo, que adentra pela década de 1970, transformando-se, depois de 1980, quando ele já era sofisticado, envolto com o mundo e suas modernidades⁷. O caipira termina o século XX transformado em *cowboy*. O cavalo, para alguns, transfigurou-se em caminhonete importada, a diversão passou a ser os rodeios, e, ultimamente, o que ocasiona a pausa no meio de uma moda ou recortado de catira não é a conversa do público, mas o som configurado do aparelho celular. Pois, foi assim, na casa de um catireiro, recentemente, em dezembro de 2008, num bairro de Uberaba, que, no meio do sapateado, o celular de um dos catireiros tocou. Este deixou seu parceiro dançando

⁵ SILVA, Raquel Mota da. **Chico Xavier**: imaginário religioso e representações simbólicas no interior das gerais (Uberaba, 1959/2001) Uberlândia: UFU, 2002 (dissertação de mestrado História).

⁶ O termo Faroeste, muito citado em décadas anteriores, vem do inglês *far West*, acomodado à língua portuguesa. A palavra surge como uma ordem para avançar rumo ao Oeste americano que atraía pessoas de vários lugares, no século XIX, para colonizar o interior dos EUA.

⁷ João Marcos Alem, em sua tese de doutorado, faz uma análise sociológica minuciosa sobre a transformação do caipira em *cowboy*. Nesse trabalho, o autor aborda também a aglutinação do capitalismo aos chamados estilo *country*, nos quais se percebe a resignificação da cultura rural nos centros urbanos, explícitos principalmente nas festas de peões e rodeios. Ver em: ALEM, João Marcos. **Caipira e Country**: a nova ruralidade brasileira. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 1996.

sozinho e começou a gritar, achando que precisaria disso para ser ouvido, quando, na verdade, ele é que não estava ouvindo o outro lado.

Ao contrário do faroeste americano, no Brasil, na década de 1960, esse cenário temático chega ao cinema como uma reafirmação e transformação do caipira Jeca Tatu em Mazzaropi, ou vice-versa. A reafirmação fica por conta do sujeito preguiçoso, morando numa casa de pau-a-pique, esperto e sem muita vontade de acumular bens ou produzir qualquer coisa. A transformação se apresenta na inocência, ingenuidade, honestidade, roupagem vestida por Mazzaropi em sua atuação. O Jeca Tatu de Mazzaropi coloca o caipira perto da mesma concepção de Monteiro Lobato. E nos tempos desse último, também havia Cornélio Pires, que apresentava “ar” de bom moço, ambigualmente, com uma versão dúbia do caipira do interior. Honório Filho já havia percebido essa ambiguidade, pois afirma que:

(...) Cornélio, não era herdeiro de uma tradição rural, a qual teria como princípio a defesa dos valores da terra. O seu ponto de vista não perpetua uma radicalidade crítica, mas expressa de forma ambígua, ou seja, ao mesmo tempo em que sobressalta o campo como uma pintura de um lugar distante, que suporta uma vida simples, natural e sem aborrecimento, vê também a necessidade de levar progresso aos tabaréus⁸.

Yatsuda tem a mesma compreensão de Honório Filho, pois afirma que “embora defina o caipira como trabalhador, Cornélio Pires, em sua produção, mostra preferencialmente o lado jocoso, matreiro e mentiroso, o que, se ridicularizarmos, poderá reafirmar o julgamento negativo que se tem do matuto.”⁹ A impressão do caipira atrasado, fixava-se no ponto da dicotomia cidade/ campo. Nessa questão, Yatsuda afirma que “a circunstância que melhor explica a oposição caipira X cidadão é a do incremento da industrialização, que traz à tona a chamada ideologia da modernização.”¹⁰ À medida que o caipira entra em contato com a vida urbana, seus costumes sofrem revés. Assim, fragmentos da vida urbana são incorporados aos costumes rurais. Com o tempo e permanência, a vida urbana aglutina os costumes caipiras, que, na convivência, vão se metamorfoseando.

Todavia, vale ressaltar que, se os costumes do caipira, na prática, raleiam no contato permanente com a vida urbana, o mesmo não acontece com a concepção construída em torno deste. A figura do caipira indigente, maltrapilho, doente, atravessa gerações e chega aos nossos dias, fresco como a brisa. Encontramos atualmente as mesmas descrições de Monteiro

⁸ HONÓRIO FILHO, Wolney. Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato. **Boletim Goiano de Geografia**. 13 (1): 11-27, jan/dez, 1993, p. 15.

⁹ YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. IN: BOSI, Alfredo, org. **Cultura brasileira: temas e situações**. São Paulo: Ática, 1987, cap.2., p. 112.

¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

Lobato, pois em uma publicação recente, em Uberaba, sobre o caipira mineiro, o autor revela tal concepção de igual modo concebido, ainda no início do século XX. Diz esse autor que:

(...) A aparência física do nosso caipira é peculiar. Atarracado, mirrado, cabelos desgrehados, sempre cobertos por um chapéu de palha. Uma barbicha e uma coleção de dentes estragados (...) Parado o caipira nunca assume uma posição ereta. Logo se encosta em uma parede, cerca ou árvore, onde apóia um pé. Parece faltar-lhe o equilíbrio e a estabilidade necessários (...) Em pé e parado, é irrequieto, mexendo continuamente com o corpo. Se sua permanência é mais demorada, agacha-se (...) O andar é bamboleante, desengonçado, desgracioso, torto, sem firmeza e sem aprumo. Balançado e sinuoso (...) Sua aparência é abatida, doentia e apática, com um ar de permanente cansaço¹¹.

Para esse autor, o catira ainda é resquício do ambiente rural, no qual se dançava por diversão, pois afirma que “dançado somente por homens e com acompanhamento de viola, o catira tem um sapateado repetitivo e cansativo para quem vê e está quase desaparecendo, embora seja uma diversão para quem dança”¹².

Esse é um exemplo de como as concepções ideológicas se cristalizam no corpo social e depois se reproduzem, por vezes, no campo da inconsciência. Toda produção humana revela concepções de vida do autor. Bloch já alertara para o fato de que “tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca, pode e deve informar sobre ele.”¹³ Nesse sentido, as obras literárias podem ser documento de análise para o historiador, que encontrará rastro da ideologia dominante embutida nas tramas da ficção. Um bom exemplo é outra recente produção de um autor uberabense sobre o Desemboque. É uma ficção, portanto, os dados emitidos acerca da temporalidade não podem ser levados em conta, até porque, não conferem com outros autores que utilizam de documentação com base na veracidade dos fatos. Mas, nesse romance de Cunha, – *Caçadas de Vida e de Morte*¹⁴ – as concepções do autor são reveladas, não tanto na trama, mas no estabelecimento dos personagens, pois os negros são jagunços, lavadeiras, ou vaqueiros. Estes últimos, sem intelectualidade e, na sua trama, os animais de carga, burros e éguas se apresentam mais inteligentes. A atenção dada aos animais e a elevação destes ao nível humano, com capacidade intelectual, advém da vivência do autor, pois sendo criador de zebu e acostumado ao trato com os animais, coloca-os em destaque na

¹¹ PRATA, Hugo. **Das Minas às Gerais: história, cultura e costumes de um povo brasileiro**. Uberaba: Ed. RR Donnelley, 2008, p. 88-91.

¹² Idem, p. 144.

¹³ BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da História, ou, o Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002, p. 79.

¹⁴ CUNHA, João Gilberto Rodrigues da. **Caçadas de Vida e de Morte**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

ficção. Poderia até retratar um lado positivo se confrontado, com o *Kholstomer*¹⁵, citado no livro de Ginzburg. No entanto, apesar do conceito que tem dos animais, sua posição na vida real está do lado oposto, para onde se converge a crítica do personagem de Tolstoi.

Outro personagem dessa obra de Cunha é o coronel, um homem de autoridade, valentia, bom e severo quando fosse preciso, mas que foi engolido pela desajeitada e desorganizada república. O homem da cidade é esperto, ladino, obstinado por riquezas materiais. A mulher do campo, a dona de casa, organizada, companheira e parceira na labuta do dia a dia, contrapõe-se à mulher da cidade que se é rica, é dada a festas e saraus e, se é pobre, trabalha, é ingênua e vive à mercê da própria sorte. O caipira aparece de diversas formas, com uma ressalva: todos são negros ou pardos, em fases diferentes de intelectualidade. Se em algum momento chegam a ser menos inteligente que os animais de carga, noutros apresentam-se muito trabalhadores (como jumentos e asnos), ou nem tanto assim. Tal designação se identifica à divisão que Cornélio Pires faz do caipira em quatro aspectos distintos. Honório Filho afirma que “Cornélio apresenta quatro tipos de caipira (o caipira branco, o preto, o caboclo e o mulato) e aponta o tipo caboclo, como sendo o da espécie que Lobato investigara.”¹⁶ Esses personagens são reveladores da visão de mundo do autor e percebe-se que o caipira, revelado na trama de ficção sobre o Desemboque, são do tipo preto e mulato, se tomarmos a divisão criada por Cornélio Pires.

A ficção é um objeto no qual se inserem os discursos que pretendem representar a vida. Nela, observa-se o lado ideológico do autor que só se desvenda pela crítica literária ou pela análise de discurso. Podemos entender que as ficções camuflam ideologias de forma consciente ou não, para o autor. Segundo Fiorin, “os discursos são combinações de elementos linguísticos (frases ou conjuntos constituídos de muitas frases), usados pelos falantes com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo”¹⁷. Os discursos são veículos, não apenas de comunicação, mas de exposição das visões de mundo e, para esse autor:

(...) O campo das determinações inconsciente é a semântica discursiva, pois o conjunto de elementos semânticos habitualmente usados nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo numa dada formação social. Esses elementos surgem a partir de outros discursos já construídos, cristalizados e cujas condições de produções foram apagadas. Esses

¹⁵ V. Chklovski, *Una teoria della prosa*, tr. De M. Olsoufieva, Bari, 1996, p. 18-19, *apud* GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 17.

¹⁶ HONÓRIO FILHO, Wolney. **Algumas tonalidades sobre o homem do sertão: Cornélio Pires e Monteiro Lobato**. Boletim Goiano de Geografia. 13 (1): 11-27, jan/dez, 1993, p. 24.

¹⁷ FIORIM, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 7ª ed. 2000, p. 11.

elementos semânticos, assimilados por cada homem ao longo de sua educação, constituem a consciência e, por conseguinte, sua maneira de pensar o mundo¹⁸.

A visão do caipira construída por Monteiro Lobato¹⁹ foi tão absorvida que se cristalizou e tem se reproduzido na concepção de muitos desavisados. Tornou-se o discurso dos homens urbanos contra o campo escasso de progresso. Uma vez reproduzida essa concepção na cidade, os caipiras que para lá foram, expurgados do campo pelo progresso, sofreram com a discriminação. Ele precisava ser retratado, modificado, modernizado, ser um caipira diferente, criado pela concepção das gentes da cidade.

Bosi já havia nos advertido sobre a precária situação do caipira, expulso do campo, que, ao perder sua economia de subsistência, sua roça, sua lavoura, como imigrante, se torna inadequado nas cidades. Diz ela:

(...) o migrante perde a paisagem natal, a roça os matos, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada de “código restrito” pelos lingüísticos, seu jeito de viver, “carência cultural”, sua religião, crendice ou folclore.²⁰

Todavia, como analisa Schwarcz, o Brasil pós 50 se propôs a modernizar, como um país em desenvolvimento e tal o projeto nacional, ao imprimir a imagem dos novos tempos:

(...) desagregavam à distância o velho enquadramento rural, provocando a migração para as cidades, onde as posses ficavam largadas à disposição passivelmente absoluta das novas formas de exploração econômica e de manipulação populista. (...) a desintegração do projeto de desenvolvimento deixou por terra um conjunto impressionante de ilusões. (...) este período específico, essencialmente moderno, cuja dinâmica foi a desagregação. (...) tratou de industrializar o país, trazendo a população rural a formas incipientes de trabalho associado à cidadania de consumo e culturas atuais, a fim de equipará-la ao processo do mundo. (...) Afastada de suas condições antigas, a cultura tradicional não desapareceria, passava a fazer parte de um processo de outra natureza. (...) Configurava-se um desajuste extravagante,

¹⁸ FIORIM, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 7ª ed. 2000, p. 19.

¹⁹ Lobato construiu um tipo do caipira que se cristalizou, mas o modo pejorativo e discriminador, apesar de utilizá-lo, não é criação sua. O tom depreciativo do caipira deixa-se transparecer nos relatos dos viajantes europeus no século XX como Debret, Saint-Hilaire, entre outros, conforme citado por Antônio Cândido. Cf.: 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, p. 82.

²⁰ BOSI, E. Cultura e desenraizamento. Em BOSI, Alfredo, org. **Cultura brasileira**: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987, cap. 2, p. 16.

(...) uma mescla de tradicional e do moderno, (...) emblema pitoresco da identidade nacional²¹.

O costume caipira não foi totalmente deglutido pela vida urbana industrializada. O capitalismo tem a incrível capacidade de ressignificar práticas culturais, o que foi feito com parte do costume caipira, à medida que isso se manifestava em um formato exótico e apetitoso ao famigerado mundo consumista. Dar outro significado à cultura caipira exigia, às vezes, mudar o nome dos figurantes, objetos ou ações, quando necessário. O caipira tornou-se o *cowboy*, a diversão nesse contexto chama-se rodeio, os protagonistas dessa diversão chamam-se peões e o cantor caipira passa a ser o sertanejo. Outros costumes não ressignificados, sem interesse de consumo, caem em desuso ou entram no campo da tradição, alguns deles, pouco praticados, tendem a desaparecer pela falta de continuidade e renovação.

²¹ SCHWARZ, Roberto. **Fim de século. Jornal Folha de São Paulo**. São Paulo: Caderno Mais, 4/12/1994.

3.2 Folclore X cultura popular: em busca da institucionalização do catira

A Década de 1960, em relação à cultura, em Uberaba, é marcada pelo movimento folclorista e, por todo esse período e as duas décadas seguintes, evidencia-se a estreita vinculação entre as culturas populares e esses movimentos.

O folclore é um assunto amplamente discutido entre os intelectuais, há os que justificam o seu intento e aqueles que o criticam. Não é para menos que o assunto causa discussão no campo intelectual, pois suas concepções são frágeis. Folclore não é um termo definido e os folcloristas até que se empenham para esse fim. É confuso até para os intelectuais que tentam “desvendar” o mistério de seu significado. Alguns, como apontam Cavalcanti e Vilhena, tentam estabelecer um elo entre estudos folclóricos e acadêmicos.²² Uberaba é tomada por essa “febre” e, nesse contexto, o catira se insere como manifestação folclórica, segundo os articuladores desse movimento.

Dentre os principais folcloristas do Brasil, encontram-se Arthur Ramos, Amadeu Amaral, Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Alceu Maynard, Silvio Romero, entre outros e, em Uberaba, ressalta-se, primeiramente, a figura de Edelweiss Teixeira. O tema folclore, no Brasil, envolveu diversos campos de atuação, dentre eles: apresentações públicas em semanas do folclore, publicações de livros e revistas, e até uma escola²³, além do incentivo do governo na criação de centenas de institutos de folclore espalhados pelo território nacional.

O primeiro problema em relação ao folclore, já citado, é sua própria indefinição. O que é folclore? Diz-se que são os costumes e tradições populares e, para Brandão “o nome, inventado da fusão de outros dois, apareceu pela primeira vez em uma carta que o inglês, William John Thoms, escreveu para a revista *The Atheneum*, de Londres, em 22 agosto de 1856.”²⁴ Mais de cem anos depois de cristalizada a primeira concepção de folclore como costumes e tradições populares, as definições se equipararam. Em 1989, duas professoras, depois de apresentações folclóricas na escola em que lecionavam, afirmam sobre o assunto

²² Citado por esses autores em nota de rodapé: “Ver, por exemplo, Queiroz, 1978; Arantes, 1980; Carneiro, 1985. Brandão, 1982, procura estabelecer uma interlocução com essa área de estudos”. Cf.: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, e VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75.

²³ A Escola de Folclore tinha por objetivo formar folcloristas. A forma de ensino dessa escola foi publicada em livro: LIMA, Rossini Tavares, e ANDRADE, Julieta de. **Escola de folclore, Brasil: estudo e pesquisa de cultura espontânea**. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

²⁴ As duas palavras que deram origem ao nome folclore foram **folk** e **lore** (povo e saber). Cf.: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 4ª reimpressão da 13ª ed., 2003, p.26.

que: “o fato folclórico vem da memória do povo. O fato popular e moderno tornar-se-á folclórico quando perde as nuances da época de sua criação”²⁵.



Ilustração 24 - 1ª semana do folclore em Uberaba - 1962, na praça de mercado municipal. Não foi possível identificar qual o grupo estava se apresentando.

No entanto, essa designação entra em choque com outro conceito de manifestações populares discutido nas academias: o de cultura popular. Os folcloristas não conseguem definir a diferença ou semelhança entre folclore e cultura popular. A cultura popular não deixa de ser um campo que possibilita essa discussão. Renato Ortiz tem uma profunda crítica ao propósito ideológico dos folcloristas que buscam nas práticas culturais populares cristalizadas uma identidade nacional e, em muitos casos, tomam muitas manifestações como pobres, incultas, repetitivas. Todavia, independente dessas críticas, Ortiz não nega o trabalho descritivo, que serve como fonte inesgotável para as ciências humanas²⁶. Esse autor afirma que, se a princípio o folclore se ligava às tradições que propiciavam construir um traço de identidades do nacional-popular, por outro lado, mesmo que rompendo com uma nação colonizadora, ainda se articula à ideia de progresso e civilização. Talvez, por isso, se congelam as práticas culturais populares, fundamentais para as elites locais para a definição

²⁵ MACHADO, Mônica Versiani, e KALLAS, Águeda Moraes de Carvalho e. **De fio a pavio: o folclore que deu certo**. Belo Horizonte: AMAE - Associação Mineira de Ação Educacional, Educando, ano XXII, nº 205, agosto de 1989, p. 7-11, p. 7.

²⁶ ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1993.

de nação, mas inconveniente no seu trajeto de mudanças, porque remetem a eventos de classes sociais despossuídas, que não correspondem àqueles seus novos projetos políticos²⁷.

Não há que se negar que, muito antes dos historiadores, os sociólogos e antropólogos, se interessaram pelos estudos culturais. Os historiadores da História e Cultura vieram nessa esteira, daí a necessidade do diálogo e da interdisciplinaridade com essas disciplinas. A partir da década de 1980, historiadores brasileiros foram influenciados à pesquisa com mais afinco, nas práticas culturais²⁸.

O certo, como refere Machado, é que cultura popular é muito mais uma categoria intelectual do que um conceito científico, pois esta, a partir da sociedade burguesa, conheceu, em épocas diferenciadas, os mais diversos interesses.²⁹ Contudo, se deixarmos de lado a ideia nostálgica de uma cultura popular cristalizada, ou pior ainda, inculta e submissa aos interesses hegemônicos das elites e da cultura massiva e passarmos a vê-la como parte do processo histórico, viva, em contínua transformação e, por isso, pulsante, deixaremos de venerá-la como esquecida, em extinção, e até mesmo celebrar o seu funeral.

Talvez, não haja, nesse sentido, uma definição melhor do que a de Certeau:

(...) Cultura de um lado é aquilo que permanece; de outro aquilo que se inventa. Há, por um lado, as lentidões, as latências que se acumulam na espessura das mentalidades, certezas e ritualizações sociais, via opaca, inflexível, dissimulada nos gestos cotidianos, ao mesmo tempo os mais atuais, e milenares. Por outro lado, as irrupções, os desvios, todas essas

²⁷ ORTIZ, Renato, *Op. Cit.*

²⁸ Cf.:

- THOMPSON, E. P. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- _____. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

- _____. **A Cultura no Plural**. Trad. Enid A. Dobránszky. 3ªed., Campinas: Papirus, 2003 –(Col. Travessia do século).

- CERTEAU, Michel de e GIARD, Luce: **A invenção do Cotidiano: 2. Morar e Cozinhar**, Petrópolis, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1996.

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

- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre as práticas e representações**. Rio de Janeiro/Lisboa: DIFEL, 1990.

- _____. **Formas e sentido, cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

- _____. O Mundo como Representação. **Estudos Avançados**, 11(5), 1991, p.173-191.

- GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950**. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

²⁹ MACHADO, Maria Clara Tomaz. Tesouro do interior das gerais: cenários, percursos e reencontro com a cultura popular. IN: MACHADO, Maria Clara Tomaz e ABDALA, Mônica Chaves (org.) **Caleidoscópio de saberes e práticas populares**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

margens de uma inventividade, de onde as gerações futuras extrairão sucessivamente sua “cultura erudita”³⁰.

Assim, no viés das transformações históricas, as práticas culturais populares, tal como o catira de Uberaba, antes fruto do mundo rural, se desloca para o cenário urbano, na medida em que o Brasil do desenvolvimentismo, a partir de 1950, induz a migrações. O fato é que, talvez, pudéssemos pensar que nesse deslocamento de práticas culturais não percebamos a ruralização do urbano, que, por meio de suas práticas, tal como o catira, o truco, a Folia de Reis, entre outros, se reconstituem, mesmo que conhecendo mudanças significativas no seu fazer-se.

O que importa aqui afirmar é que, se tomarmos essas práticas como tradição não podemos pensá-las enquanto restos de um passado que se folcloriza. Para Williams, vale considerar que o que se pode identificar dessas práticas culturais transformadas denota uma estrutura de sentimentos, na qual é possível visualizar uma matriz cultural e a permanência de elementos residuais, frutos de épocas passadas, que ainda fazem sentido no presente³¹.

Todavia, para muito além disso, a tradição da qual falamos aqui, evidenciada no catira, não é uma “invenção das tradições”, da perspectiva que propõe Hobsbawm.³²

Se nos esforçamos por compreender o catira atual, com todas as transformações que se observa no espaço urbano, poderemos pensá-la, tal como propõe Diehl:

(...) a situação de estetização simbólica ou, em outras palavras, a ornamentação de regras e significados de determinados grupos sociais étnicos privilegia a recolonização das experiências do cotidiano, especialmente levando-se em conta a profunda crise atual de valores modernos e seus respectivos projetos de futuros³³.

Estamos falando da produção de uma nova estética do passado, cuja representação é expressa por sujeitos sociais que ainda têm o mundo rural como referência de vida. Nesse viés, assinala Machado:

(...) é permitido pensar a tradição, não como restos do passado, mas como o momento em que o coletivo e o individual se unem, originando uma prática

³⁰ CERTEAU, Michel de e GIARD, Luce: **A invenção do Cotidiano**: 2. Morar e Cozinhar, Petrópolis, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1996, p. 239.

³¹ WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002, p. 34.

³² HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

³³ DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica**: memória, identidade e representação. Bauru/SP: EDUSC, 2002, p. 342.

cultural comum dos sujeitos sociais nele envolvidos, por isso mesmo, capaz de ser transmissível a futuras gerações³⁴.

Williams vê a intrínseca relação entre tradição e instituição. Para ele “as instituições formais, evidentemente, têm influência profunda sobre o processo social ativo”³⁵. Para esse autor, o processo social designado como “socialização” nada mais é do que “um tipo específico de incorporação”³⁶. Tal explicação de Williams está vinculada ao conceito de ideologia, pois ele afirma que a “socialização” é um “processo universal abstrato de que todos os seres humanos dependem. É uma maneira de evitar, ou ocultar, esse conteúdo e intenção específica”³⁷. Entende-se então que, a “socialização” é uma incorporação submetida pelas instituições e que tem no seu discurso o sentido invertido realçado e estimulado em forma de tradição.

Mesmo frente a essas considerações de ordem teórica não poderemos deixar de reconhecer o esforço que as elites uberabenses fazem no sentido de tornar o catira uma prática cultural folclorizada, considerando que mesmo sem desvincular passado e presente, adentrar a cidade serve como reforço para as atividades lucrativas do agronegócio. Entretanto, a tentativa de folclorização do catira é parte integrante de um processo histórico maior, no qual os folcloristas se movimentavam, em prol de uma maior visibilidade.

No Brasil, a atenção aos fatos ditos folclóricos foi dada em meados do século XIX, durante o romantismo. Entretanto, a preocupação do governo com a cultura popular só apareceu em 1947, por uma recomendação da UNESCO³⁸ (instituição que se preocupava, nesse momento, com a paz mundial), com a criação da Comissão Nacional do Folclore³⁹ (CNF), vinculada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC)⁴⁰, órgão também ligado à UNESCO⁴¹. Atualmente, *sites* vinculados à CNF acrescentam também o termo cultura popular, ficando evidente a indefinição entre um e outro, ou num entendimento subliminar, dão significados idênticos aos dois. Nesse sentido, folclore passa a ser um termo que, apesar de não acrescentar em nada, tem que ser aceito no mesmo nível dos estudos de cultura popular.

³⁴ MACHADO, Maria Clara Tomaz. (Re)significações culturais no mundo rural mineiro. O carro de boi – do trabalho às festas (1950-2000). **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v. 26, n° 51, p. 37.

³⁵ WILLIAMS, Raymond, **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 120.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* - órgão ligado a ONU (Organização das Nações Unidas).

³⁹ Citado daqui em diante pela sigla.

⁴⁰ Ora em diante, citado pela sigla.

⁴¹ Informação obtida no site da instituição estadual: <http://www.ibeccunesco-sp.org.br/ibecc.htm>. Acessado em 02 de julho de 2009.

Com a criação desses órgãos, IBECC e CNF, espalham-se institutos de folclore pelo Brasil, primeiramente em forma de instituição centralizada nas capitais dos estados que, depois, se ramifica regionalmente. As manifestações populares práticas começam a ser gerenciadas por esses institutos. As apresentações fogem da iniciativa legitimamente popular e passam a ser institucionalizadas em forma de exposições com apresentações submetidas ao planejamento da comissão organizadora. Daí para a apropriação política das manifestações populares para outros fins é um pulo.

Em 1959, chega, em Uberaba, Edelweiss Teixeira, nascido em Pouso Alegre, sul de Minas Gerais⁴². Formado em odontologia e em medicina, pelo desejo de trabalhar na educação, tornou-se inspetor federal de ensino. Nessa ocupação, como funcionário público federal, foi transferido para a cidade de Prata, depois Ituiutaba e, enfim, para Uberaba. Edelweiss Teixeira se interessava por folclore e era, conforme descrição feita pelo Arquivo Público de Uberaba, “desde 1949 membro da Comissão Mineira de Folclore, sediada em Belo Horizonte”⁴³. Na cidade de Prata envolveu-se com os movimentos culturais e, em Ituiutaba, criou, em 22 de agosto de 1955, o Centro Ituiutabano de Folclore⁴⁴ que, em atividade, recolheu diversas canções de diferentes manifestações culturais. Em Uberaba, continuou empenhado nesse tipo de atuação e criou, juntamente com alguns uberabenses, em 13 de maio de 1962⁴⁵, o Instituto Folclórico do Brasil Central (IFBC). Edelweiss tornou-se conhecido em Minas Gerais e, especialmente no Triângulo Mineiro, como um folclorista. A data da criação do instituto de Ituiutaba, 22 de agosto, confere com o Dia do Folclore⁴⁶, a do instituto de Uberaba, com o dia da abolição da escravatura. Demonstra, assim, a afeição dos folcloristas pelas datas comemorativas. René Rêmond afirma que “a história política faz a felicidade dos calendários”⁴⁷. O folclore, alinhado com a história política positivista, privilegiava as datas, que para Rêmond reafirma a história política oficial à mercê dos discursos governamentais e,

⁴² Informação extraída da entrevista de Edelweiss Teixeira, realizada por Gilberto Caixeta em 17 de março de 1986, em Uberaba (APU, Departamento Sonoro fita K7 nº 3, p. 1).

⁴³ ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba**: Uberaba. APU, 1993, p. 37.

⁴⁴ Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

⁴⁵ Informação subtraída de ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA, *Op. Cit.*, p. 37.

⁴⁶ O Dia do Folclore foi criado pelo Decreto nº 56747 de 17/08/1965. Essa data já havia sido escolhida no I Congresso Brasileiro de Folclore, em 1951, no Rio de Janeiro. Cf.: CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1954. O dia 22 de agosto de 1846 é a data da publicação de um artigo escrito de William John Thoms na revista *The Atheneum* em que a palavra folclore aparece pela primeira vez. Cf.: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 4ª reimpressão da 13ª ed., 2003, p.26.

⁴⁷ RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1996, p. 34.

emplacada pela dominação vigente, não deixava de ser “factual, subjetivista, psicologizante, idealista”⁴⁸.

Edelweiss estimulou a efervescência do catira em Uberaba, juntamente com a programação de Toninho e Marieta, na PRE-5. O catira, na década de 1960, começou animado, mas envolvido com a proposta de sua institucionalização como uma das mais expressivas práticas das culturas populares locais e, com as mudanças contemporâneas na sociedade, ganhou transformações maiores. Os institutos de folclore, na ânsia de catalogar movimentos considerados folclóricos por seus articuladores, envolveram-se com a política, atrás dos incentivos para a promoção de eventos. O catira, juntamente com as outras manifestações culturais (Folia de Reis, congado e semelhantes), passou a ser usado por esses institutos para exposições, em forma de manifestação cultural. Sobretudo, por trás de tais iniciativas, percebe-se o interesse nas verbas concedidas pelo governo federal. Como é comum no mundo capitalista, tudo se reduz à remuneração e ao lucro. Para a utilização de verbas públicas, nada como o discurso ideológico para sedimentar a prática que, na sua forma invertida, apresenta o objetivo do trabalho. Na forma discursiva aparente, que Fiorin aponta, é o interesse na forma de serviço social que objetiva a preservação da cultura de um povo. No sentido mais profundo, está o interesse nas verbas de “incentivo”.

Os discursos dos institutos folclóricos em relação à sua existência são tão frágeis quanto às suas justificativas e explicações sobre o desaparecimento dos movimentos ditos folclóricos, conforme a lançada pelo Instituto Ituiutabano de Folclore, em seu relatório. A ausência de questionamentos e críticas coloca tais fatores na ordem determinista. Uma leitura rápida dispensa outros comentários sobre a visão simplista, restrita e invertida do movimento:

(...) Fatores que contribuíram para o desaparecimento das festas folclóricas em Minas:

Podemos apontar alguns:

I) REMOTAMENTE:

a) Abolição da Escravatura, em maio de 1888 - Os patrões desinteressaram do financiamento dos festejos realizados com tanto entusiasmos pelos negros e criolos.

b) Separação da Igreja do Estado – Os festejos do culto católico-brasileiro, como Festa do Divino, Rosário, Natal, Semana Santa, etc., perderam grande parte do interesse e da pompa exterior. O comércio desinteressou de custeá-lo, em grande parte.

c) Progresso nos transportes e intercâmbios com o meio rural – mais conservador e tradicionalista.

d) Adoção de novos meios de diversão, principalmente a “coletivação das massas” que estamos experimentando: cinema, rádio, futebol, etc.

⁴⁸ RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1996, p. 18.

II) ATUALMENTE:

- a) Atitude hostil, senão, indiferente das autoridades, notadamente prefeitura, delegado, etc.
- b) Proibição religiosa para as Festas do Rosário em várias localidades, como eram realizadas tradicionalmente.
- c) Desconhecimento dos atos dos folguedos populares e danças dramáticas pela nova geração, tomando aquilo como “bobagem”, “coisa de velhos”, “ignorância”, etc⁴⁹.

⁴⁹ Relatório compilado pelo Instituto Ituiutabano de Folclore que, além das justificativas citadas, apresenta descrições de diversos tipos de manifestação cultural e letras de canções de culturas populares específicas. As cantigas, nessa compilação do instituto, não trazem notas musicais em pauta, somente letras. Documento sem data, provavelmente produzido de 1955 a 1959 (Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba).

3. 3 Inovação e renovação: novos passos, nova gente

O movimento folclorista da década de 1960 não foi o único motivo das mudanças e efervescência urbana do catira em Uberaba. Havia o programa de rádio de Toninho e Marieta, já citados, e, sobretudo, as inovações e renovações nessa prática cultural popular rural já vinham acontecendo desde final da década de 1920. Mas, a partir da década de 1960, as transformações se radicalizam. As inovações estão implícitas na forma de praticar o catira, porém, as renovações se assentam nos novos protagonistas. As roupas utilizadas pelos catireiros, desde então, estão tanto no campo da inovação, quanto da renovação. Os temas das modas e recortados do catira situam-se na substituição e/ou conservação. Entretanto, quanto às apresentações, um outro aspecto foi incluso – a exibição. A partir da década de 1960, o catira, em Uberaba, passa a ter aspectos de diversão, competição e exibição, num mesmo momento de apresentação pública, na qual tais características se misturam, envolvendo o catireiro. Vale lembrar que as transformações são características intrínsecas das práticas culturais populares.

Os aspectos desse novo catira de Uberaba podem ser detalhados da seguinte forma: a diversão, por exemplo, podia ocorrer nos encontros de catira de fins de semana, em casa de um catireiro qualquer, o que de fato acontecia. Numa apresentação em público, quando era torneio ou festival, de caráter competitivo, a exibição e a diversão não deixavam de estar presentes. Na apresentação pública, sem a competição, visualizavam-se somente os aspectos relacionados a divertir-se ou a exhibir-se.

No capítulo anterior, já foi mencionado sobre a questão da diversão e da competição. A exibição é um passo a mais na sequência de transformação do catira em Uberaba. Faz-se necessário definir esse termo. Exibir significa tornar patente, pôr à vista, apresentar, mostrar, expor.⁵⁰ Engloba, nesse sentido, o visual, o desempenho na apresentação, o estilo que se impõe, o sincronismo nos movimentos coreográficos, a habilidade e a destreza. Está implícito nessa ação, a capacidade de atrair o público para ver algo diferente, incomum. Para quem está se apresentando, é o momento de ser o foco, da observação de outros, ser o centro das atenções. A boa apresentação é o momento de elevação do ego, do sentir-se superior e/ou melhor que os outros. A má apresentação resulta em frustração, rebaixamento, vexame, o sentir-se inferior.

⁵⁰ AURÉLIO. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975, p. 597.

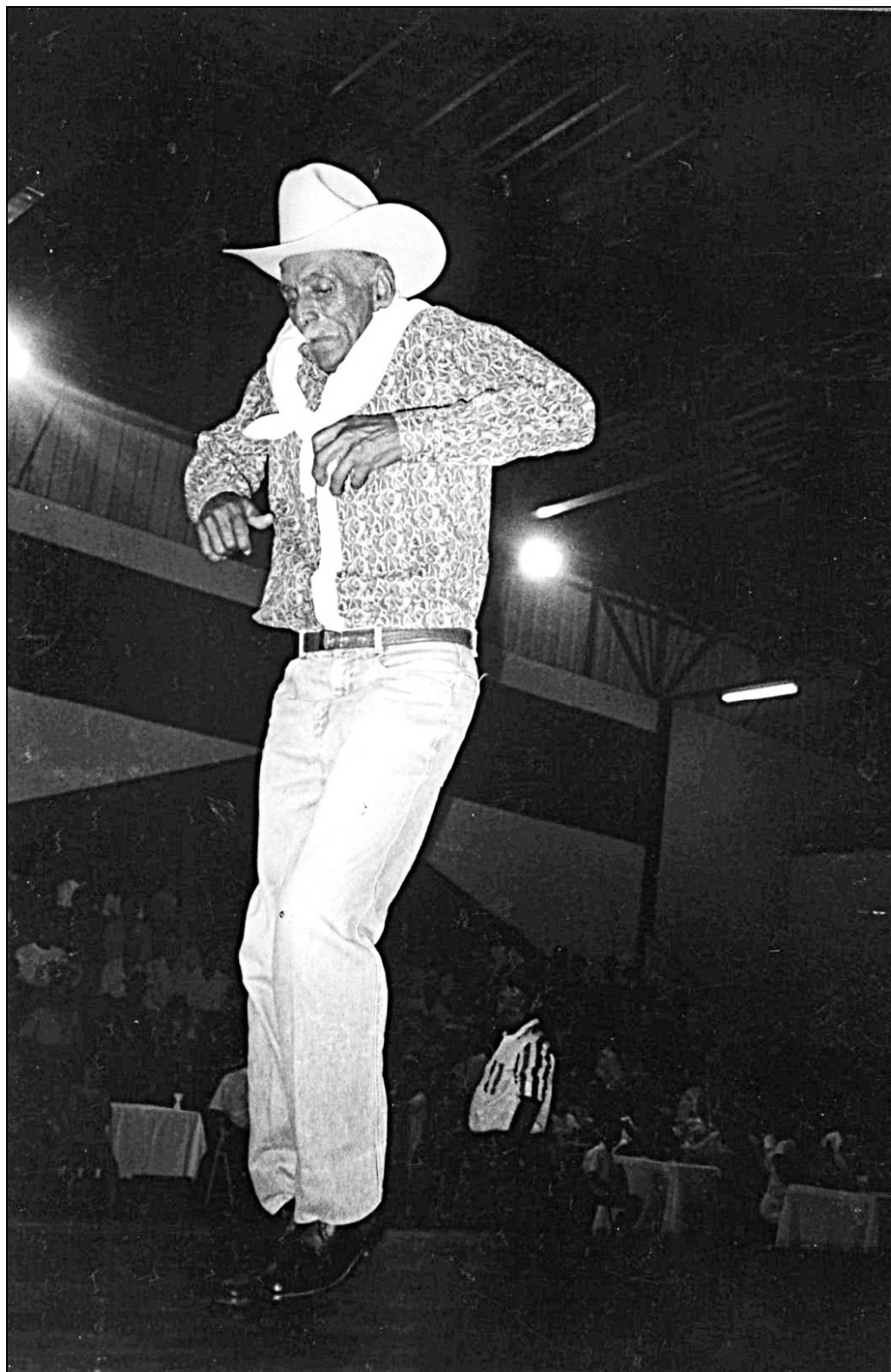


Ilustração 25 - Encontro de catira de Pirajuba, em 1993. O catireiro Decano dançando lundu. Imagem cedida pelo Arquivo Público de Uberaba.

A linha divisória entre a boa e má apresentação é instigante, principalmente nos antecedentes, pois, o coração acelera suas batidas, a adrenalina percorre a corrente sanguínea, há ainda a incerteza quanto aos possíveis erros e acerto. Apresentar exige dedicação, preparo e ensaio, muita prática e, mesmo assim, não significa que tudo sairá perfeito. Essa incerteza é o vício do catireiro, o momento da glória ou ingloria, das palmas ou das vaias. É a busca pela fama, ainda que por segundos, é o esforço pela coroa do reconhecimento, é o desejo de ser considerado o melhor. Buscar estar no topo é humano, pois, na disputa diária, em qualquer situação, todos querem ser os melhores e o catireiro não deixará fugir esse momento, sem antes lutar por ele.

É nesse contexto que as inovações apareceram, identificadas nos trajes diferentes, novas coreografias e dedicação para uma apresentação melhor que a dos outros. As roupas, nos anos de 1960, obedeciam ao estilo *cowboy*: chapéu de couro, lenço no pescoço, camisa xadrez, cinto, fivela, calça e bota. A uniformização designa o grupo, ou seja, torna-se grupo pela semelhança dos integrantes, contrastada pela diferença dos demais⁵¹. Na dança, não apenas as palmas e o sapateado, sapateado sofre alterações: adquiriram-se mais estilo e agilidade nos passos e novas designações foram criadas. Numa competição, observa-se a evolução coreográfica para a pontuação, uma mistura de passos novos e antigos, daqueles praticados ainda no catira rústico.

No esforço do Instituto Folclórico do Brasil Central (IFBC)⁵² em apresentar aspectos da cultura popular, embalado pelos programas de rádio de Toninho e Marieta, em formas de competição, o catira de Uberaba torna-se entusiasmador, atraindo novos protagonistas. Aparecem, nesse contexto, dois grupos novos: o de Manoel Teles, formado por filhos e parentes deste e o de Zeca dos Anjos, formado por amigos do bairro Santa Maria, além do grupo dos Borges e dos bairros já retratados no capítulo anterior.

Pelo incentivo do IFBC, comandado por Edelweis Teixeira, começava, em 1962, em Uberaba, o movimento da Semana Nacional do Folclore, em virtude das festividades do Dia do Folclore, que mobilizava a sociedade nas apresentações e competições de práticas culturais populares. A Semana Nacional do Folclore, em Uberaba, não se restringia somente aos grupos de catira desta localidade, pois, grupos de catireiros de outras cidades do Triângulo Mineiro também participavam.

⁵¹ A ilustração 23 (p. 119) do grupo dos Borges, na década de 1950, retrata bem a questão da uniformização, semelhante aos *cowboys* norte-americanos, no período. Aproximadamente quarenta anos após, na década de 1990, o mesmo estilo pode ser observado na ilustração 25 (p.143), com o catireiro Decano, do grupo de Pirajuba.

⁵² Descrito daí em diante pela sigla.

A Semana Nacional do Folclore comemorada em Uberaba abre-se a considerações concernentes à sua organização e objetivos a atingir. Promovida pela classe dominante, esta fica à espreita dos protagonistas, incluindo aí os anônimos sociais. Certeau já havia apontado a estratificação social na distribuição do espaço em dois níveis de manifestações semelhantes, observadas em alguns lugares. Para ele, apresenta-se “como campo das perpétuas vitórias dos ricos e da polícia, mas também de reinado da mentira (ali nunca se diz uma verdade, a não ser em voz baixa e na roda dos lavradores [...]) Ali, sempre, os fortes ganham e as palavras enganam”⁵³. A aparente congratulação e interação entre as classes estão revestidas por uma pugna invisível, mas existente. As elites estrategicamente organizam, controlam e definem os participantes e como devem participar.

Como já havia alertado Certeau: “aos anônimos populares cabem as táticas, as astúcias, as trampolinagens, fazer sua parte no espaço do outro, que por ser fluida e móvel é também resistência para continuar a existir, mesmo que sob a pedra da negociação”⁵⁴.

O catira de Frutal representado pelo Sr. Delcides Malaquias de Souza, no dia 31 de julho de 1962, escreve a Edelweiss a respeito do convite para participar do torneio de catira na semana do folclore. Entre uns poucos assuntos abordados, disse o catireiro, na carta: “Solicito, portanto, em nome dos catireiros, que autorize a um de nós irmos aí ou mandar alguém aqui para combinarmos a questão do patrocínio, o que deverá ser feito o mais breve possível para ultimarmos os preparativos”⁵⁵. No dia 14 de agosto do mesmo ano, uma outra carta do mesmo catireiro é endereçada a Edelweiss com o seguinte teor: “Quanto a nossa ida nessa cidade estamos de acordo, porém, é preciso que o prezado amigo faça a nossa despesa de ida e volta e a estadia para 13 pessoas”⁵⁶. Essas comunicações podem parecer normais, mas denotam uma exigência intrínseca para a participação desse grupo de catireiros no evento, sendo que pode ser observado também um outro lado da atuação dos institutos de folclore, isto é, as bases capitalistas para a execução dos projetos voltados para o folclore. Havia, portanto, um fluxo de caixa para a organização desses eventos.

A imposição dos catireiros para participarem dos torneios, vinculava-se ao pagamento das despesas de viagens (transporte e hospedagem), mas um outro agrado era feito – a concessão de uniformes. Um documento sem data, provavelmente de 1963⁵⁷, deixado por Edelweiss, apresenta despesas de viagem e hospedagem e gastos com uniformes, para grupos

⁵³ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, v. 1:** artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 76.

⁵⁴ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, v. 1:** artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994, p. 76.

⁵⁵ Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

⁵⁶ Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

⁵⁷ Esse documento confere com outros do mesmo ano (Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba).

de Frutal, Pirajuba, Barretos e Uberaba⁵⁸. Aqui, dá para entender que o Instituto de Folclore incentivou a utilização de uniformes para os grupos de Uberaba e isso vinha acontecendo desde a semana do folclore de 1962, pois, segundo fotografias do evento, alguns grupos aparecem uniformizados, entre eles, o grupo dos Borges, que, por ser composto de catireiros fazendeiros não precisava de doações. Mas, nesse ano de 1962, havia grupos que não tinham uniformes, como o de Manoel Teles e do Zeca dos Anjos. O grupo dos Borges pode ter começado a usar uniformes desde sua formação, provavelmente copiado de catiras de outras cidades, visto que, em outras localidades, já havia tal costume, como em Ituiutaba, Minas Gerais, e cidades de São Paulo. No ano seguinte, esse comportamento passou a ser imitado pelos outros grupos, com a doação feita pelo IFBC.

Os institutos de folclore, para tornar conhecido o seu trabalho na sociedade local e em outros lugares, faziam chamadas publicitárias em alguns jornais, conclamando o povo a participar e registravam nesses mesmos jornais e em outros os feitos do evento. Foi assim em 1962, com a publicidade de 18 de agosto: “Inicia-se, hoje, a primeira Semana do Folclore”⁵⁹. No corpo da notícia há a informação da “chegada da Comissão de Defesa do Folclore e elementos ligados ao Ministério da Educação, que pretendem realizar filmagens do que for apresentado.”⁶⁰ E, num jornal de São Paulo, de 1º de setembro de 1962, aparecia a notícia: “Revivendo a catira, a capoeira e o lundum: Uberaba apresentou com sucesso a sua I Semana de Folclore Nacional,”⁶¹ Observa-se, nas descrições acima, a estrutura governamental por trás do movimento folclorista no Brasil.

As semanas do folclore organizadas pelo IFBC foram realizadas na praça Manoel Terra, conhecida como praça do Mercado Municipal. O Arquivo Público de Uberaba aponta nove grupos de catira que participaram das duas semanas do folclore, em 1962 e 1963. São eles: (1) O grupo de Arnaldo Lucas e Onório Lucas, da Usina de Pai Joaquim; (2) O grupo de Pedro Borges, da Estação Buriti; (3) O grupo dos Borges; (4) O grupo de Zeca dos Anjos; (5) O grupo de José Firmino e Ananias; (6) O grupo de Joaquim Prexedes; (7) O Terno Ferroviário de Galdino Camargo; (8) O grupo de João Batista Souto de Campo Florido; e (9) o grupo de José Modesto e Geraldo Magro. Além desses há os grupos de cidades vizinhas, relatados nos documentos de Edelweiss, já mencionadas: Frutal, Pirajuba e Barretos.

⁵⁸ O grupo de Zeca dos Anjos de Uberaba não teve despesas com viagens e hospedagens, porém, foi contemplado com o uniforme, nessa descrição de despesa.

⁵⁹ INICIA-SE, HOJE, A PRIMEIRA SEMANA DO FOLCLORE. **Correio Católico**, s/n, Uberaba, 18 de agosto de 1962, p.1.

⁶⁰ PESQUISADORES E TÉCNICOS DO RIO DE JANEIRO NA SEMANA DO FOLCLORE. **Correio Católico**, s/n, Uberaba, 18 de agosto de 1962, p.8.

⁶¹ REVIVENDO A CATIRA, A CAPOEIRA E O LUNDUM. **Diário da Noite**, 1º Caderno. São Paulo, sábado, 1º de setembro de 1962, p. 7.

CONVITE PARA A 2.^a SEMANA DO FOLCLORE

Em UBERABA — (Praça do Mercado)

INICIO EM 26 DE OUTUBRO DE 1963

Organizado pelo **INSTITUTO DE FOLCLORE DO BRASIL CENTRAL**
e sob os auspícios da Comissão Mineira de Folclore.

★ ★ ★

Abrilhantada com a presença do Sr. Governador do Estado
de Minas Gerais, DR. JOSÉ DE MAGALHÃES PINTO.

SERÃO APRESENTADOS:

- | | |
|--|--------------------------|
| ★ CATIRA | ★ FOLIAS DE REIS |
| ★ CONGADO | ★ QUEIMA DE JUDAS |
| ★ MOÇAMBIQUE | ★ Contadores de "Causos" |
| ★ CAVALHADA DE NOVA PONTE | ★ VIOLEIROS FAMOSOS |
| ★ Lundu, Jaca e Corta-Jaca | ★ Tocadores de Berrantes |
| —— Danças Folclóricas apresentadas pelos Colégios locais. —— | |

DOMINGO:— Dia 27-10-63 — Às 10 horas da manhã:

Desfile pelas ruas centrais da cidade de todos os grupos que participarão da "semana".

Visitantes! — UBERABA vos espera de braços abertos.

Comissão Organizadora: MAURILO CUNHA CAMPOS DE MORAES E CASTRO
EDELWEISS TEIXEIRA — CESAR VANNUNCI
PEDRO ARAUJO BORGES — BALDUINO DE SOUZA NETO
EDSON G. PRATA — MARIO FLORIANO MORAES.

Ilustração 27 – Cartaz da 2ª Semana do Folclore em Uberaba. O cartaz pertence ao arquivo particular de Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba e digitalizado pelo mesmo. Dessa vez, não há a observação solicitando uniformização, mas nos documentos do acervo particular de Edelweiss Teixeira o que se percebe é a doação desses uniformes, por parte do IFBC, aos grupos de catira que não tinham condição financeira para adquiri-los.

Depois de 1966, a animosidade em relação ao folclore, e dentro dele o catira, se instalou no interior do Instituto. Já não havia uma programação da semana do folclore tão diversificada, desde 1963. Ausentaram-se as apresentações de catira da Exposição e, para completar, as disputas na rádio PRE-5, promovidas por Toninho e Marieta, se acabaram. As manifestações de catira seguiram até meados de 1966 conforme notícias veiculadas em jornais locais. O catira parecia estar chegando ao fim. O esfriar dos anos, no final da década de 1960, o prenuncia, porém, uma “nova era” do catira em Uberaba, para a década seguinte, parece vislumbrar.

Eventos organizados pelo IFBC não ficaram restritos à Semana do Folclore. Em alguns momentos aliaram-se ao maior evento voltado para a classe rural – a Exposição de Gado Zebu, promovido pela ABCZ, ainda nos anos de 1960.

Num ambiente de restrições à criatividade, multiplicam-se na intenção de burlar a proibição. Aí, pode-se pensar no cotidiano no qual se “inventa mil maneiras de fazer”⁶². Certeau dá a entender que o cotidiano não é vazio de invenção, mas constituído de mil maneiras nas artes de fazer, chamando a atenção para as peculiaridades construídas, mantidas, preservadas, propagadas e diversificadas. Quando há um ambiente disciplinar, há também um campo propício para a subversão e a desobediência. “Ora, é preciso lembrar que nunca um sistema disciplinar chegou a se realizar plenamente”⁶³, diz Perrot.

Pensava-se que o ambiente muito masculinizado, com diversas restrições, poderia ter comprometido a participação da mulher, pois ainda vivíamos sob a égide cultural em cuja ordem ela era submissa, especialmente no meio rural, que mais severamente exigia que a figura feminina fosse “virtuosa, honesta, honrada e discreta”⁶⁴. Essa premissa levava a uma outra, em que “para evitar a prostituição, a mulher deveria ser submetida a uma educação que incluísse princípios morais, que buscasse o fortalecimento do sentimento de pudor e que impedisse a indolência, a vaidade e a ambição.”⁶⁵ Isso porém, não impedia as investidas masculinas e femininas, principalmente nos bailes rurais, nos quais, certamente, e como é comum nas relações sociais, existiam casos, inclusive, de traições.

A apresentação do catira nas salas das casas leva-nos a pensar sobre o cotidiano rural. É nas moradias que se percebem, na *práxis*, os espaços definidos como público e privado. “Na frente da casa, instalam-se as peças destinadas à sociabilidade – salas, sala de jantar,

⁶² CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, v. 1:** artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

⁶³ PERROT, Michele. **Os excluídos da história.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 54-55.

⁶⁴ SOIHET, Raquel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História.** Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 293.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 294.

escritório, às vezes, capelas; no fundo, instalam-se os quartos e as cozinhas”⁶⁶. O catira praticado nas salas das casas dos fazendeiros nos conduz à ideia do que deveria ser público para esse grupo social, já que esse costume se tornou frequente, principalmente, a partir dos anos de 1940. Nesse espaço, também se definiam as permissões e as proibições. Apesar de pequenas diferenças, de fazendeiro para fazendeiro, o mais comum era que a dança e sua plateia se constituíssem de apenas de homens. Todavia, nesse mesmo espaço, as transgressões eram visíveis e, segundo Priori, nas “relações entre história e cotidiano percebem-se também nas práticas femininas da vida privada diária”⁶⁷, as condições para a insubmissão. Assim, quando proibidas de estar na sala onde os homens dançavam o catira, muitas mulheres sapateavam⁶⁸ na cozinha – espaço seu, considerado privado. Em alguns casos, os sapateios aconteciam sob as vistas grossas dos chefes⁶⁹ de família.

Quanto às proibições em geral, nas pesquisas realizadas pelo Arquivo Público de Uberaba, há uma afirmação de que poucos relatos de proibições foram ouvidos. Entre eles se destacam:

(...) Dona Maria de Souza, goiana, conta que gostava muito do catira, mas sua mãe a proibia de assistir a *fonção*. Dona Ana Cristina, do Patrimônio dos Poncianos, era proibida pelo seu pai, catireiro, de assistir o catira, mas dançava nos bailes, sempre na companhia da mãe. Dona Dorvalina, de Delta, nunca dançou, o pai, italiano, não deixava⁷⁰.

Ainda nessas pesquisas realizadas, há uma ponderação a respeito da ausência da mulher no catira, notada principalmente em finais da primeira metade do século XX, que afirma: “o mais provável é que com o êxodo rural e o conseqüente declínio das festas e mutirões, tal como os homens, elas tenham deixado de dançar”⁷¹. Essa análise dá a entender que o catira incluído na palavra “festas” entrou em declínio, vindo talvez a se extinguir, pois homens e mulheres “tenham deixado de dançar”. Mas não é o que se percebe nos anos

⁶⁶ PRIORI, Mary Del. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 261.

⁶⁷ PRIORI, Mary Del. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 268.

⁶⁸ A participação das mulheres no catira era praticamente como palmeiras e sapateadoras. Não se tem notícias sobre mulheres violeiras e compositoras, no período tratado nesse trabalho.

⁶⁹ Na primeira metade do século XX, o marido ainda era considerado o chefe da família. O fim dessa consideração se deu com Constituição de 1988. Porém, o Estatuto da Mulher Casada, que foi aprovado em 1962, e a luta dos movimentos femininos após a criação do Conselho Nacional de Mulheres em 1949, fortaleceram para que isso fosse mudado. Cf.: PEDRO, Joana Maria. **Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)**. In: Revista Brasileira de História: São Paulo, ANPUH, vol. 26, nº 52. jul-dez., 2006., p. 257.

⁷⁰ ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira: história e tradição em Uberaba**. Cadernos do Folclore, Ano I, nº 3, setembro 1993, p. 31.

⁷¹ *Ibid.*

seguintes. Não só no setor rural, como nas cidades, o catira não só não se extinguiu, como efervesceu, todavia, seus protagonistas foram substituídos. Conforme já mencionado, os fazendeiros, que anteriormente eram quase sempre apreciadores e motivadores de catira, tornaram-se, efetivamente, catireiros e compositores de modas de catira. Esse fato muda o cenário, pois as proibições da participação das mulheres vinham principalmente dos fazendeiros, dos anfitriões das festas de catira, conforme os discursos difundidos por eles.

O discurso básico que se difundia entre os catireiros em relação à mulher está em suas próprias palavras. Disse um deles, certa vez:

(...) Eu vou te explicar direitinho: inda temos muita. Já tivemos grupos de mulheres dançando, mocinhas. Que mulher casada não tem, de jeito nenhum. Então, essas mocinhas, quando vão criando certa idade, elas desistem. Porque dizem que bater o pé no chão daquela maneira, que rebenta as veia nas pernas. Elas então desiste por isso...⁷².

E não era só esse catireiro a dizer, pois numa entrevista a um programa de televisão local foi perguntado a um outro catireiro: “Porque não tem mulher na catira?” A resposta foi: “Porque a mulher, antigamente, elas dançavam, mas hoje, por causa de veias rebentadas, por isso elas não quiseram mais”⁷³. Por essas afirmações, dá para desvendar o que está por trás do discurso sobre o desaparecimento da mulher nos tablados de catira. Partindo dessa questão, observa-se que, a partir da década de 1940, as mulheres são colocadas somente como espectadoras e apreciadoras do catira. Nesse viés, as proibições surgem de um cuidado talvez excessivo que separa gêneros. É o exercício do papel social de cada um que esconde o estigma discursivo no qual o catira era coisa somente para homens. Pode-se afirmar que o que houve mesmo foi a proibição da participação das mulheres por seus pais e maridos.

Na afirmação do primeiro catireiro isso é revelado nas entrelinhas, quando ele diz que elas se casam. Essa proibição silenciosa pode vir da visão de mundo desses catireiros em relação à mulher, alicerçada nos princípios religiosos cristãos, cuja justificativa se manifesta de forma invertida da realidade, confirmando o seu sentido ideológico, como também pode vir de ciúmes por parte de maridos e pais, ou as duas formas juntas⁷⁴.

⁷² Entrevista de Vilmondes Cruvinel Borges, concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 30 de abril de 1993. Fita K7 nº 105, transcrito, p. 06.

⁷³ As informações desse parágrafo foram extraídas do programa Raízes, uma série de apresentações de cultura popular, patrocinada pela Fundação Cultural de Uberaba, apoiada pela prefeitura municipal, veiculada na TV Regional, filiada da TV Manchete, no início dos anos de 1990.

⁷⁴ Não houve entrevistas orais pelas pesquisas do Arquivo Público de Uberaba que apresentassem a posição das mulheres sobre essa questão. Também, faltou-nos tempo hábil para procurar alguma esposa de catireiro que pudesse dar uma versão sobre o assunto, ficando mais uma lacuna para quem interessar pesquisar sobre o tema.

3. 4 Exibição na Exposição e os bastidores da Sociedade Rural do Triângulo Mineiro

Em Uberaba, o catira na década de 1960, dentre as diversas culturas populares manifestadas nos movimentos folclóricos, foi a que mais se sobressaiu. Todavia, isso tem uma explicação. Por ser uma cultura proveniente das camadas rurais, encontra em Uberaba um lugar propício para sua prática, dados os valores simbólicos da cidade que optou em preservar seu “bucólico ar rural”.

O desejo de preservação de Uberaba como cidade rural foi ditado pelas elites agrárias, que escolheram como bem simbólico de sua própria representação, dentre suas práticas culturais, o catira. Nas análises já apontadas, o círculo social que se reunia (e se reúne) em torno do *Jockey Club*, em termos econômicos, se fez representar pela antiga Sociedade Rural do Triângulo Mineiro (SRTM),⁷⁵ atual Associação Brasileira dos Criadores de Zebu (ABCZ)⁷⁶, com seu poder de interferência, tanto na política local, como na nacional. Isso faz dela algo mais do que instituição de classe que impõe seus valores, mas uma instituição que demonstra força nos desígnios econômicos e políticos do país. Não é à toa que dirigentes da ABCZ cortejam presidentes, governadores e políticos em evidência, pois na demonstração de sua força, outras intenções estão por trás. Maria Sylvia já apontava para semelhante interferência, ao dizer que:

(...) Transformar a autoridade inerente ao cargo em instrumento usado diretamente em proveito próprio é tão da ordem das coisas quanto servir-se da superioridade garantida pela riqueza, pela posição na sociedade ou na política, para pressionar o agente governamental. Não há pormenores inéditos que se possam ajuntar a esse tema⁷⁷.

A interferência da ABCZ na política nacional iniciou-se antes, ainda em tempos de SRTM, mas a concretização dessa proposta dos pecuaristas uberabenses só ocorre a partir de 1967, com a transformação da SRTM em ABCZ⁷⁸. Isso é muito significativo porque, ao mesmo tempo em que a sua atuação é regional, em relação aos membros da entidade, também o é em relação à política e, para não deixar dúvida quanto a sua posição, muda a entidade de nome.

⁷⁵ Daqui em diante, representado pela sua sigla.

⁷⁶ Daqui em diante, representado pela sua sigla.

⁷⁷ FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata**. São Paulo: UNESP, 1997, p. 137.

⁷⁸ Informação obtida no site oficial da ABCZ: <<http://www.abcz.org.br/site/abcz/historico.php>>.

Retomando a aplicação da força política da ABCZ, iniciada em capítulo anterior. Lembramos que a iniciativa dos governos do Paraná, São Paulo e Minas Gerais em importar gado direto da Índia foi mal vista e frustrada pelos pecuaristas uberabenses, a ponto de se manifestarem pública e politicamente, impedindo que qualquer importação fosse feita.

A proibição da importação de gado foi noticiada em um jornal uberabense, em 14 de fevereiro de 1962⁷⁹, e, nesse mesmo ano, em 7 de dezembro, o mesmo jornal anunciava, em uma de suas manchetes: “Grande leva de gado indiano para os plantéis de Uberaba”⁸⁰. Esse gado foi trazido por uma mulher⁸¹, mas a sua ida à Índia parece não ter sido uma subversão ante à proibição do governo na importação do gado indiano. A possibilidade para essa questão é que ela tenha conseguido uma autorização especial para essa realização, o que mostra a força política dos membros da SRTM, na época, pois um fato tão divulgado e sem nenhuma retaliação por parte do governo, nos dá a entender que seja isso que aconteceu.

O ano de 1964 foi crucial para a política brasileira. A entidade uberabense ficava à espreita dos acontecimentos, sem muito vínculo com Jango pelas concepções tidas por esses latifundiários. Os pecuaristas só se posicionaram publicamente contra, quando os discursos do presidente penderam para a reforma agrária. Um fato inusitado para a sociedade uberabense, em 1963, foi o convite feito ao Presidente, por parte dos formandos da Faculdade de Direito do Triângulo Mineiro, para que ele fosse o paraninfo da turma. O convite foi aceito⁸², conforme noticiado num jornal local, em 6 de novembro de 1963, e, em 14 de dezembro do mesmo ano, foi confirmada sua presença na formatura, em Uberaba, no dia anterior⁸³. Meses antes, a SRTM se mobilizava contra às concepções socialista de Jango.

A posição da SRTM em relação à política de Jango era expressa em jornais locais, ainda no início de 1963. No dia 18 de abril, foi publicado: “Fazendeiros e proprietários de terra tomam posição”⁸⁴. Nessa reunião, posicionaram-se contrários à reforma agrária proposta pelo governo de João Goulart. No entanto, em reunião anterior, dos produtores rurais

⁷⁹ PROIBIÇÃO DA IMPORTAÇÃO DO ZEBU INDIANO. *Lavoura e Comércio*, de 14 de fevereiro de 1962, n°. 15.475, p. 01 e 03.

⁸⁰ GRANDE LEVA DE GADO INDIANO PARA OS PLANTÉIS DE UBERABA. *Lavoura e Comércio*, de 07 de dezembro de 1962, n°. 15.704, p. 01.

⁸¹ Trata-se de Olinda Arantes Cunha, que também, em janeiro de 1963 foi eleita a mulher do ano de 1962, por essa façanha e pela sua história juntos aos pecuaristas de Uberaba. Cf.: A MULHER DO ANO DE UBERABA EM 1962. *Lavoura e Comércio*, 02 de janeiro de 1963, n° 15.723, p. 01.

⁸² O PRESIDENTE DA REPÚBLICA, PARANINFO DA FACULDADE DE DIREITO. *Lavoura e Comércio*, de 06 de novembro de 1963, n°. 15.934, p. 01.

⁸³ O PRESIDENTE JOÃO GOULART PARANINFOU OS BACHARÉIS DE UBERABA DE 1963. *Lavoura e Comércio*, de 14 de dezembro de 1963, n°. 15. 946, p. 01.

⁸⁴ FAZENDEIROS E PROPRIETÁRIOS DE TERRA TOMAM POSIÇÃO. *Lavoura e Comércio*, de 18 de abril de 1963, n°. 15.814, p. 01.

mineiros⁸⁵, presidida pela SRTM, reivindicaram ao governo verbas para o setor e financiamentos para os produtores. As verbas eram para regularizar o controle genético dos animais e os financiamentos, com juros especiais, para a produção. Quanto às verbas, ficou claro que era o governo que deveria propiciar os trâmites de seus negócios, investindo no setor.

“Curiosamente”, uma semana depois da posição dos produtores e fazendeiros contra a reforma agrária, saiu outra manchete no jornal: “Gigantesco financiamento para aquisição de gado em Uberaba”⁸⁶. Segundo a redação, o título da notícia é a pronúncia de um senador, feita ao presidente da SRTM, informando sobre os 60 (sessenta) bilhões de dólares destinados a financiamentos. Juntamente com essa notícia, informaram também que o Senado teria seus representantes na Exposição agropecuária.

A SRTM, obviamente, vinculou a liberação do financiamento à sua oposição à reforma agrária. Reunidos com líderes de partidos políticos, “a classe rural fixa três pontos básicos”⁸⁷ para a reforma agrária. Nesses pontos, ela diz: (1) apoiar totalmente o Congresso Nacional; (2) não se colocar em posição contrária à reforma agrária; (3) e repudiar violação da Constituição Federal. A primeira e a segunda são enfáticas, mas a terceira é de interpretação. Nesse sentido, a SRTM retém um apoio, caso houvesse necessidade.

Enquanto a SRTM articula suas estratégias, o presidente da República parece falar demais, e o mesmo jornal que divulga as notícias da SRTM coloca mais lenha na fogueira. “Jango diz que as reformas são a razão de ser de sua presença no governo”⁸⁸, anunciava o jornal, em 18 de maio. Dentre as reformas estava pautada a da questão agrária. Defendendo a lógica de sua proposta política, o presidente novamente se expõe e, respondendo às elites adversas às suas reformas, o jornal anuncia: “Jango em São Paulo: Não serão pronunciamentos de sargentos, majores e generais que irão inflamar a nação”⁸⁹. Num outro pronunciamento, o presidente se mostra decidido e o jornal registra em manchete: “Jango na COSIPA⁹⁰: A reforma agrária será realizada comigo, sem mim e contra mim”⁹¹. A crise se instala no governo e os principais setores da economia tomam posição, mas a SRTM se cala e

⁸⁵ A reunião foi realizada conforme publicada em jornal: RURALISTAS APRESENTAM SUAS REIVINDICAÇÕES. *Lavoura e Comércio*, nº. 15.783 de 22 de março de 1963, p. 01.

⁸⁶ GIGANTESCO FINANCIAMENTO PARA AQUISIÇÃO DE GADO EM UBERABA. *Lavoura e Comércio*, de 25 de abril de 1963, nº. 15.816, p. 01.

⁸⁷ Manchete publicada em: A CLASSE RURAL FIXA TRÊS PONTOS BÁSICOS. *Lavoura e Comércio*, de 29 de abril de 1963, nº. 15.819, p. 01.

⁸⁸ JANGO DIZ QUE AS REFORMAS SÃO A RAZÃO DE SER DE SUA PRESENÇA NO GOVERNO. *Lavoura e Comércio*, de 18 de maio de 1963, nº. 15.825, p. 01.

⁸⁹ JANGO EM SÃO PAULO. *Lavoura e Comércio*, de 25 de maio de 1963, nº. 15.840, p. 01.

⁹⁰ Companhia Siderúrgica Paulista – COSIPA.

⁹¹ JANGO NA COSIPA: *Lavoura e Comércio*, de 27 de abril de 1963, nº. 15.841, p. 01.

fica de fora da crise, pois já havia antecipado e resolvido seu problema com a reforma agrária. Para mostrar solidariedade ao presidente, estudantes de direito, filhos da classe dominante, o convidam para ser o paraninfo dos formandos da faculdade de Direito do Triângulo Mineiro.

E quanto à proibição de importação do gado indiano? Em 1966, uma manchete no jornal dava sequência ao caso: “Rural pleiteia grupo de estudo para importação do zebu”⁹². O teor do telegrama sobre esse assunto, enviado ao planalto foi, nessa notícia, publicado e, nele, o presidente da SRTM sugere um grupo de estudo e inclui a entidade no tal grupo. Isso, porém, fazia parte de pretensões maiores. A partir da década de 1970, a ABCZ investe ainda mais na exportação de gado zebu e em produtos de manipulação genética de seus plantéis. A proibição de importação veio a contento para eliminar possíveis futuros concorrentes e assinalar novos campos de investimento para as associações dessa instituição, que não deixava de demonstrar seu grande interesse em monopolizar o setor referente ao gado indiano.



Ilustração 28 – Recorte de jornal referente à publicação de chamada para apresentações de catira. Imagem retirada de: EXPOSIÇÃO FEIRA-AGROPECUÁRIA E INDUSTRIAL DO TRIÂNGULO MINEIRO. *Gazeta de Uberaba*, domingo, 8 de junho de 1934 ano 55, nº 4582.

⁹² RURAL PLEITEIA GRUPO DE ESTUDO PARA IMPORTAÇÃO DO ZEBU. *Lavoura e Comércio*, de 5 de fevereiro de 1966, nº. 16.302.

Apresentar a força da ABCZ no âmbito nacional tem a ver também com o catira, pois sua inclinação a aspectos da vida rural não se limitava à economia apenas, mas também à cultura e, lógico, vinculando-a à economia, melhor. Ainda nos tempos de SRTM, percebeu-se como utilizar-se do catira, expressão da cultura popular rural local, por meio das exposições agropecuárias do zebu. Os catireiros do tempo do catira rústico participavam da Exposição de forma lúdica, iam para o “Quintal do Bispo”, expor suas habilidades. Dizia-se que, “nas épocas de exposição de gado em Uberaba, Manezinho desaparecia. Às vezes, até por quinze dias. Se quisessem encontrá-lo, bastava procurá-lo nas funções de catira.”⁹³. A ida dos catireiros à exposição de gado e a atração que causavam entre os participantes deve ter sido logo percebida pelos organizadores do evento que, em 1934, já anunciavam, em jornal da cidade, esse “momento” cultural rural de cultura rural. Entre essas e outras atrações, aproveitavam para cobrar a entrada do público, conforme pode ser verificado na publicidade, veiculada na ilustração anterior.

A participação do catira na exposição não era sequencial, mas esporádica, pois nem todos os anos os catireiros lá se apresentavam, dependia de outras questões a serem analisadas. Mas, o que se ressalta nessas participações dos catireiros é a intenção dos organizadores do evento em utilizar o catira com fins exibicionistas. Atração e exibição se mesclavam, imbricados com a competição. Nos anos de 1940 e 1950, poucas foram as exposições do catira na Exposição (nos jornais, pelo menos, não foram encontradas divulgações a respeito), mas, na década de 1960, foi diferente.

Com o sucesso da Semana do Folclore, em Uberaba, e a atração exercida por parte dos grupos de catira, houve interesse dos organizadores do evento da exposição em incluir a participação dos catireiros. Embalados pelas apresentações de 1962, em 1963, no período da Exposição, houve exposições e torneios de catira⁹⁴. Em 1964, houve a comemoração e a mostra de cultura popular na Semana do Folclore. Um documento de Edelweiss, datado desse ano, apresenta as notas dos grupos de catira em um torneio realizado no dia 22 de agosto. Dos seis grupos que se apresentaram, não havia nenhum de Uberaba, somente de outras cidades. Isso ocorreu também dois dias depois, em 24 desse mesmo ano e mês⁹⁵, o que nos leva a entender que pode ter havido algum descontentamento do IFBC com os catireiros locais. Domingos Seabra,⁹⁶ numa entrevista, havia dito que as apresentações na Praça Manoel Terra não eram

⁹³ REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p.38.

⁹⁴ SOCIEDADE RURAL DO TRIÂNGULO MINEIRO: PROGRAMAÇÃO OFICIAL DOS FESTEJOS. **Lavoura e Comércio**, de 2 de maio de 1963, nº. 15.821, p. 01.

⁹⁵ Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

⁹⁶ Entrevista a Wagner Rédua, em 16 de abril de 2006.

boas por causa do barulho, informando que as pessoas não iam lá para apreciar o catira e sim por causa do movimento. Numa publicação sobre folclore, o Arquivo Público de Uberaba informa: “a falta de apoio financeiro e outros motivos que desconhecemos puseram fim às mostras”⁹⁷. Pelos documentos deixados por Edelweiss Teixeira, não houve fim das mostras em 1963. As apresentações continuaram na Semana do Folclore, em agosto, e nos dias da Exposição, em maio e em anos seguintes. E se o problema imediato fosse financeiro não haveria as apresentações de 1964, com grupos de fora: Jaboticabal (SP); Barretos (SP); Paulo de Faria (SP); Guaraci D’Oeste (SP); e outros dois grupos de nomes Tonelli e Viradouro,⁹⁸ nem em 1965, ano em que os grupos de Uberaba voltam a aparecer. De outra cidade, conforme anunciado em jornal local, só um grupo de catireiros mirins de Guaraci. Em 1965, além do catira, foram incluídas apresentações de Folia de Reis, congadas e, não por acaso, Edelweiss Teixeira foi o organizador. O que provavelmente aconteceu em anos posteriores não foi uma simples falta de apoio financeiro, mas a dificuldade do IFBC e ABCZ em conseguir liberação de verbas. Esse entendimento muda em muito o panorama da questão que voltará a ser analisado.

Vale ressaltar que, apesar de Edelweiss ser um dos responsáveis pela organização, como coordenador desses eventos folclóricos em anos anteriores, todavia, ele não era o presidente do IFBC. Essa posição ele só ocuparia na década de 1970. Mas nos anos da década de 1960, Edelweiss Teixeira, certamente, foi atraído pela SRTM, o que proporcionava, entre outras coisas, *status* na sociedade uberabense.

Em 1966, as exhibições de cultura popular ainda estavam animadas, todavia, na Exposição desse ano, na programação do evento promovido pela SRTM, o catira não aparece e nem mostras de cultura popular. Acredita-se na probabilidade de que não houve apresentação⁹⁹, mas, na Semana do Folclore, realizada na Concha Acústica, da Praça Afonso Pena, com os grupos de catira de Uberaba, a curiosidade era os grupos de Conceição das Alagoas e de Uberlândia, dos quais pouco se ouvia falar. Em 1967, um jornal local anuncia, na ABCZ, a exibição de catira de Frutal e de Ituiutaba,¹⁰⁰ revelando que “a iniciativa do “catira” é do Sr. Pedro de Araújo Borges, aficcionado das danças folclóricas e eficiente

⁹⁷ ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba**: Uberaba: APU, 1993, p.38.

⁹⁸ Acervo Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

⁹⁹ PROGRAMA DOS FESTEJOS DA SOCIEDADE RURAL DO TRIÂNGULO MINEIRO. **Lavoura e Comércio**, de 27 de abril de 1966, nº. 15.840.

¹⁰⁰ Informação subtraída de: FOLCLORE NO PARQUE FERNANDO COSTA. **Lavoura e Comércio**, de 5 de maio de 1967, nº. 16.393, p. 06.

membro da Comissão de Festa da Sociedade Rural do Triângulo Mineiro”¹⁰¹. No ano de 1965, Edelweiss fazia parte do grupo que organizava as atrações da Exposição, como secretário.¹⁰² Possivelmente, ele fizesse parte da mesma comissão, em 1964, mas, em 1967, não foi encontrado registro de sua participação.

Depois de 1967, até ao final dessa década, não se confirma a continuação dessas manifestações culturais, tanto as que aconteciam na Exposição quanto as realizadas pelo IFBC, com o apoio da Fundação Cultural. Nos movimentos culturais promovidos por essas entidades, nota-se o que Canclini já havia confirmado, quando disse que “a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização”¹⁰³, e também, de acordo com esse autor, o tradicionalismo é “uma tendência em amplas camadas hegemônicas.”¹⁰⁴ A SRTM, ao promover momentos culturais, se nivelaria ao IFBC, no sentido de acomodar as culturas populares em seu reduto, de maneira inversa, pois enquanto o IFBC corria atrás dessas culturas catalogando e promovendo apresentações, no sentido e intenção de mostrar o que é do povo, a SRTM atraía os produtores dessas culturas ao seu reduto, exibindo-os como se fossem um produto seu, principalmente em relação ao catira que por, ser rural, tinha uma identificação e um suposto vínculo com a entidade, que se fortalecia.

Essa questão pode ser bem compreendida com uma afirmação de Williams: “A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos”¹⁰⁵. O catira, para as classes dominantes uberabenses voltadas para o rural, era o símbolo de sua identidade. Enquanto a SRTM atuava politicamente, em nível nacional, em sua localidade procurava fazer imperar sua tradição, sua identidade, enfim, sua hegemonia.

¹⁰¹ Cf.: FOLCLORE NO PARQUE FERNANDO COSTA. **Lavoura e Comércio**, de 5 de maio de 1967, nº. 16.393, p. 06.

¹⁰² A informação foi extraída de um documento do Acervo de Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

¹⁰³ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo, EDUSP, 2000, p. 238.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰⁵ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 118.

3. 5 Novos rumos do catira e um “templo” à cultura popular

No início dos anos de 1970, o catira parecia estar desaparecendo. Não havia mais exhibições. Pensava-se na “morte do catira”, pois tanto o IFBC, quanto a Comissão de Festa da ABCZ deixaram de fazer suas mostras culturais. Nos documentos de Edelweiss e nos jornais locais, nada foi encontrado, de 1967 a 1973. Contudo, o catira ainda era muito praticado nas casas dos catireiros, em bairros da cidade. Revezavam os lugares de diversão, ora na casa de um, ora na casa de outro.



Ilustração 29 – Encontro de catira com Paulinho Leiteiro, ao centro. A data dessa imagem é atribuída à década de 1970, mas, pelas características, é bem possível que seja da década de 1960, num dos encontros promovido pelo IFBC. O número de pessoas, as bandeirinhas e o tablado apontam para essa versão. Imagem cedida pelo Arquivo Público de Uberaba.

Um catireiro conta que, na década de 1970, sempre acontecia festa do catira em sua casa e ele convidava todos os que ele conhecia, mas até os que ele não conhecia também apareciam por lá. Não se importava de buscar ou levar, com seu caminhão, os catireiros que moravam longe¹⁰⁶. Foi nessa ocasião que tal catireiro¹⁰⁷ conheceu outros que integravam o

¹⁰⁶ Informação de Paulo Cury, conhecido também por Paulinho Leiteiro, devido à profissão de transportador de leite das fazendas para os laticínios de Uberaba.

catira de Uberaba. Os grupos em evidência, nesse período, eram: dos Teles, dos Borges e o de Zeca dos Anjos. Esses grupos eram definidos em parte, pois sempre se misturavam: Manoel Teles dançava com os Borges, Zé Ninguém e Paulinho Leiteiro com os Teles e Borges, Zeca dos Anjos com Borges e Teles, e assim por diante. Uma característica do catira em seu tempo rústico.

Novos integrantes no IFBC traçariam novos rumos ao catira de Uberaba com destaque para um empresário e político,¹⁰⁸ Gilberto Rezende, que assumiu a liderança na promoção de eventos de cultura popular e uniu, na prática, as comissões do IFBC e da ABCZ. Como membro da diretoria do IFBC, esse novo protagonista fez pouco, mas, ao assumir o interesse particular por cultura popular, fez muito. Seu discurso se baseava no gosto que adquiriu, quando criança, em presenciar e participar de diversos tipos de cultura popular, em especial o catira e a Folia de Reis¹⁰⁹. Começou a ficar obcecado por cultura popular. Além de catalogar, gravar e filmar diversos eventos sobre folclore, construiu em sua chácara o que poderíamos chamar de “templo da cultura popular”, aludindo a uma religião com todos os seus aspectos religiosos (líder, fiéis, ritos, etc.).

A Casa do Folclore, como foi chamada, tinha inicialmente um objetivo: promover reuniões, apresentações e mostras de cultura popular. Construída em finais da década de 1970, nos arredores de Uberaba, em chácara de sua propriedade, o proprietário começou, a partir de então, a impor um outro ritmo em relação a essas práticas culturais populares. Os encontros na Casa do Folclore integrou diversos grupos fazendo rodízio das apresentações lá durante o ano, e na exposição, as apresentações se davam no mês de maio. Essa atuação, em parte, não deixava de ser resultado da posição do proprietário na sociedade uberabense, pois foi como empresário e político (foi vereador), que assumiu particularmente a responsabilidade de organizar eventos folclóricos.

Em 1978, Rezende começou a fazer novas formas de divulgação, utilizando-se do *Jornal da Manhã*, do qual foi também um dos fundadores, criou um suplemento especial para tratar do assunto pretendido¹¹⁰. Uma nota informativa nesse suplemento tratava sobre a boa recepção do tema e ressaltava também que o catira estava “caindo no esquecimento, cultivado

¹⁰⁷ Trata-se de Paulinho Leiteiro que conheceu Zé Ninguém¹⁰⁷ e Zé Crioulo. Zé Ninguém era da Baixa que, depois de morar em vários lugares, fixou-se em Uberaba. Zé Crioulo, em 1975, era recém-chegado de São Paulo, depois de 10 anos. Violeiro e compositor, Zé Crioulo logo foi se integrando aos catireiros de Uberaba. Nesse período, apareceu também Jair Seabra, que aprendeu a dançar catira quando já havia completado 30 anos, mas logo se integrou aos outros catireiros.

¹⁰⁸ Referindo-se a Gilberto Rezende.

¹⁰⁹ Informação obtida de entrevistas concedida a BRAGANÇA, Décio. **O pensamento vivo de Gilberto Andrade Rezende**. Série: Encontros. Uberaba: *Jornal da Manhã*, domingo, 27 de fevereiro de 1994, p. 5.

¹¹⁰ *Ibid.*

apenas por grupos isolados, sem qualquer promoção” e que “os velhos catireiros estão felizes e sentindo-se revigorados e prontos a cooperar com o movimento para o ressurgimento do catira”¹¹¹. No dia anterior a essa notícia, havia sido promovido, pelo empresário e político, que ora atuava na questão cultural, um encontro de catireiros. No texto de jornal, ele é apresentado como aquele que poderia mudar a “história” do catira em Uberaba.

Em junho, outra afirmação: “Ressurge o Catira”¹¹². Considerando que, mais que um título de artigo, essa afirmação entra no campo do discurso com a intenção de justificar uma ação, as novidades apresentadas, porém, são as várias apresentações de catira na cidade, como em escolas (grupo de Zeca dos Anjos, na festa junina do colégio Boa Vista), chácaras e *Jockey Club* (Grupo dos Borges, em festa junina). A notícia desse dia traz à tona a discussão que havia no momento sobre a criação de uma escola de catira. De um lado, a exposição dos motivos do empresário que concebeu a idéia e utilizou-se de seu prestígio para a formação desse local, que passaria a ser utilizado para apresentações e também aprendizagem, com professor remunerado por uma instituição pública municipal. Do outro lado, o ex-presidente do IFBC¹¹³, que discordava da abertura dessa escola, firmando seus argumentos nos pressupostos “conceituais” de que folclore não se ensina, se aprende.

Em 1978, esse novo protagonista das festas populares, reapareceu com novos temas sobre o catira, articulando uma co-produção entre Jornal da Manhã e Rádio Sete Colinas, lançando, em junho do mesmo, ano um programa chamado *Catira é coisa Nossa*. O jornal publicaria as matérias, o rádio transmitiria o programa, aos sábados, das 6h30 às 7h30. O apresentador do programa, no rádio, era o conhecido radialista Edinho, filho de Toninho e Marieta. A reportagem sobre o lançamento desse programa, no jornal, iniciase de forma enfática: “O movimento pró-ressurgimento do catira está criando forças e encontrando grande receptividade”¹¹⁴.

Enquanto apresentações de catira se multiplicavam pela cidade, em diversos eventos, o proprietário da Casa do Folclore, dessa vez organizava uma homenagem póstuma a Manuel Rodrigues da Cunha, trazendo de São Paulo alguns de seus filhos, numa festa na TV Regional, com programação transmitida por essa emissora (antiga filiada da extinta TV Manchete). Ele também publica um novo suplemento especial¹¹⁵ sobre a vida desse personagem e dá sequência à sua empreitada, por meio de pequenos artigos, tais como: *Catira*

¹¹¹ CATIRA - A POESIA DO SERTÃO. **Jornal da Manhã**, terça feira, 26 de janeiro de 1978, p. 04.

¹¹² RESSURGE O CATIRA. **Jornal da Manhã**, terça feira, 29 de junho de 1978, p. 06.

¹¹³ Trata-se de Murilo Moraes de Castro Cunha.

¹¹⁴ CATIRA É COISA NOSSA. **Jornal da Manhã**, sexta feira, 23 de junho de 1978, p. 03.

¹¹⁵ Trata-se de: MANUEL RODRIGUES DA CUNHA: O POETA DO SERTÃO. **Jornal da Manhã**. Suplemento Especial, domingo, 1 de outubro de 1978.

é *Coisa Nossa* que, em outubro, trazia o subtítulo de *Homenagem a Manuel Rodrigues da Cunha*¹¹⁶. Em outros, ressaltava diversos aspectos como as letras de modas e recortados de Manuel Rodrigues da Cunha, que seriam publicados do final da década de 1970 até meados da década de 1980, esporadicamente. Nesse ano de 1978, por iniciativa de um catireiro - Sinhô Borges, conforme revelado em jornal local, foi realizado o primeiro festival de catira com o apoio da Secretaria de Turismo da prefeitura de Uberaba que, em 1979, pretendia realizar novamente o evento¹¹⁷.

Em 1979, o proprietário da Casa do Folclore continuou sua intenção na promoção do catira. No dia 2 de maio desse ano, revelou, num artigo, que o ano de 1978 foi de identificação das causas da decadência do catira e reafirmou, então, que “se em 1978 foi o ano da pesquisa e identificação, 1979 poderá ser o ano da divulgação e promoção”¹¹⁸. Esse artigo termina com um lastro de esperança para os catireiros, pois após várias afirmações sobre o esforço para a preservação do catira, o autor diz que: “Se tudo isso for possível, acreditamos que a partir de 1980 se criará condições para formação de novos grupos, permitindo, assim, levar à geração futura o conhecimento de nossa cultura popular e o culto de nossas mais caras tradições”¹¹⁹. Nesse ano, naquele intento de escola de catira, um catireiro dos Borges era o professor – Sinhô Borges. Aos poucos estavam sendo construídos, a partir do discurso em jornais, patamares que intencionavam legitimar o empresário e político a comandar as festividades e movimentos de cultura popular, em Uberaba. E não para por aí.

Em 1980, as apresentações na Casa do Folclore começam a se tornar realidade. A primeira foi para a imprensa, seguida de apresentações alternadas de grupos de catiras da região, em fins de semana, especialmente aos sábados. O *Jornal da Manhã* criou uma série denominada *Arte e Cultura: novos rumos*, na qual expunha questionamentos, depoimentos e divulgação da cultura em Uberaba. Um de seus números trazia um depoimento do proprietário da Casa do Folclore sobre a cultura popular, particularmente o catira. Na introdução dessa série, o jornal afirmava ser o empresário apaixonado pelo folclore regional. Dizia também que tal empresário “criou a Casa do Folclore, que tem um palco de apresentações folclóricas aos uberabenses e ilustres visitantes de nossa cidade. Queixa-se do abandono do folclore (...)”¹²⁰. Em depoimento, Gilberto se referiu às apresentações folclóricas como um culto o qual devia

¹¹⁶ HOMENAGEM A MANOEL RODRIGUES DA CUNHA. *Jornal da Manhã*, terça feira, 3 de outubro de 1978, p. 06.

¹¹⁷ Cf.: SINHÔ BORGES, PROFESSOR DE CATIRA. *Jornal da Manhã*, quarta feira, 9 de maio de 1979, p. 05.

¹¹⁸ O CATIRA. *Jornal da Manhã*, quarta feira, 2 de maio de 1979, p. 07.

¹¹⁹ O CATIRA. *Jornal da Manhã*, quarta feira, 2 de maio de 1979, p. 07.

¹²⁰ ARTE E CULTURA: NOVOS RUMOS. *Jornal da Manhã*, quarta feira, 24 de setembro de 1980, p. 05.

ser praticado e afirmou que o poder público deveria estar envolvido: “É preciso fazer com que o poder público, as entidades, os homens ligados à cultura se unam e larguem esse negócio de cada um querer aparecer mais que outro”. Em seu desabafo, afirmou: “Eu gostaria realmente de colaborar de uma certa maneira para uma entidade ou para aqueles que realmente poderiam ter a condução do nosso folclore”. Por trás de tal afirmação, ele estava dizendo que, como não havia outro capaz de conduzir o folclore em Uberaba, ele tomou sua direção e apontava também a tensão existente, em relação a ciúmes, uns quererem aparecer mais que outros. Os discursos, a partir de 1980, tomaram outra direção. Já não estavam mais no campo da construção da legitimação. Entravam no campo da ação legitimada. Todavia, isso tudo indicava a existência de outros motivos que serão analisados.



Ilustração 30 – Catira na Casa do Folclore, na década de 1980. No detalhe, o catira de Jaboticabal/SP. Nesse grupo há a participação de mulheres - terceiro integrante, de costas, da esquerda para direita e a de frente, lado direito, próximo ao menino. É possível que em outros estados, a mulher não tenha desaparecido dos tablados de catira, ou que o seu retorno tenha acontecido antes de Uberaba. Imagem cedida por Gilberto Rezende.

Na década de 1980, o catira segue com suas apresentações em festas juninas, festivais, Casa do Folclore e até em *shoppings*. Um fato inusitado para os catireiros dos anos de 1980 aconteceu numa apresentação de catira, na FAZU (Faculdade Associadas de Uberaba), quando os estudantes de zootecnia vaiaram o catira dos Borges. O motivo da vaia pode advir da formação do público e heterogenia na questão cultural, pois, sendo estudantes, grande parte

não era de Uberaba, e por sua vez, poderiam não conhecer o catira. Por achar cansativo, partiram para as vaías. Deve-se ressaltar que num show para universitários, o ritmo é um fator preponderante e a agitação é o ponto alto, coisa que o catira não oferece para quem está apreciando. Ainda no início da apresentação, Vilmondes Borges, revoltado com a situação, conclama o grupo a abandonar a apresentação. Romeu Borges afirma: “Meu irmão Virmondes, vendo aquilo ali, chamou todos para ir embora, nós fomos e nunca mais voltamos”¹²¹.

O IFBC também parece “ressurgir”, pois, em 1981, lança, em jornais, textos sobre folclore e, em 1982, realizou-se o Festival de Folclore, no Colégio Tiradentes¹²² e a Feira Folclórica de Uberaba¹²³. Festivais e apresentações folclóricas endossadas pelo IFBC, nessa década, são voltadas para a área da educação. A prefeitura, através da Fundação Cultural,¹²⁴ lançou o Circo do Povo, em 1983,¹²⁵ que, entre tantas apresentações, concedeu espaço para os grupos de catira. Enquanto isso, na Casa do Folclore, principalmente em finais de semana, catireiros de vários lugares e grupos de outras culturas populares (Folia de Reis e Congada) eram convidados para apresentações. Todas as despesas, inclusive com churrasco e bebidas eram pagas pelo proprietário. Em compensação, os catireiros e os grupos de cultura popular faziam suas apresentações filmadas por uma equipe contratada pelo anfitrião. Tais filmes inéditos são verdadeiras relíquias documentais.

Em 1986, o catira voltou à Exposição da ABCZ, em “grande” estilo, com o 1º Concurso Nacional de Catira¹²⁶. Essa criatividade teve por trás a idéia do proprietário da Casa do Folclore. No entanto, apesar de vincular o movimento à ABCZ, não há informação de que essa organização seja da Comissão de Festa da entidade. Aproveitando as apresentações dos catiras de vários lugares, o empreendedor e proprietário da Casa do Folclore continuou com suas filmagens e registros de tais eventos.

¹²¹ Essa informação é também conhecida por catireiros antigos. Entrevista de Romeu Borges, concedida a Wagner Rédua em 11/02/2006.

¹²² FESTIVAL DO FOLCLORE – 82. **Jornal da Manhã**, sexta-feira, 27 de agosto de 1982, p. 05.

¹²³ I FEIRA DE ARTE FOLCLÓRICA DE UBERABA. **Jornal da Manhã**, sábado, 04 de setembro de 1982, p. 05.

¹²⁴ A Fundação Cultural de Uberaba (FCU), foi criada em 9 de Junho de 1981, no governo do ex-prefeito Silvério Cartafina, para cuidar das questões relativas ao patrimônio histórico e cultural de Uberaba. Começou suas atividades inaugurando sua primeira sede, no dia 25 de março de 1983. O circo do povo foi criação desse órgão municipal. Informação obtida no sítio oficial do órgão municipal em:

<<http://www.uberaba.mg.gov.br/portal/conteudo,878>>. Acesso em 16 de outubro de 2009.

¹²⁵ Informação extraída de: A CULTURA TEM SEU ESPAÇO EM UBERABA. **Jornal da Manhã**, Suplemento especial, sexta-feira, 01 de abril de 1988.

¹²⁶ DEFINIDOS OS SHOWS DA EXPOSIÇÃO DE MAIO DE 1986. **Jornal da Manhã**, segunda-feira, 28 de abril de 1986, p. 03.

Em 1987, em uma nota de jornal que anuncia as atrações para a Exposição, o departamento de divulgação da ABCZ revelou que as apresentações de Catira ficariam “sob a coordenação de Gilberto Rezende.”¹²⁷ Nesses dois anos de Exposição, o catira foi apresentado, num palco improvisado, em cima da carroceria de um caminhão. Depois disso, um novo silêncio começa a imperar no movimento de catira em Uberaba, que se revigoraria nos anos iniciais da década de 1990, numa outra perspectiva.

O catira, quando inserido nas programações folclóricas, tornou-se um campo de tensão. Os altos e baixos das apresentações, entre as décadas de 1960 a 1980, deve-se a essa tensão, bem diferente do catira em seu tempo rústico.

Nos documentos de Edelweiss Teixeira, um recorte de jornal de publicação do Estado de Minas, datado de 16 de dezembro de 1974, chama a atenção. O título da nota publicitária interessava ao movimento folclorista: “Governo recebe projeto que cria Fundo Cultural”¹²⁸. Esse recorte de jornal, colado a uma folha de ofício branca, tinha abaixo a intenção de recebimento de um “incentivo” cultural no valor de Cr\$10.000 (dez mil cruzeiros)¹²⁹. Era o rascunho de um projeto. O governo brasileiro, como incentivo à cultura, disponibilizou verbas para projetos voltados para a preservação cultural. Mas, isso não era novidade. Nas informações contidas em seu estudo, Calabre revela que, em 1971, foram gastos Cr\$2.618.200,00 (dois milhões, seiscentos e dezoito mil e duzentos cruzeiros)¹³⁰ com verbas destinadas a movimentos culturais. O Conselho Federal da Cultura (CFC)¹³¹ foi criado, em 1967, com a finalidade de dirimir os recursos relativos à cultura.

Antes, porém, Juscelino Kubitschek instituiu a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB)¹³², pelo Decreto nº 43.178, de 5 de fevereiro de 1958¹³³. A partir daí, começou a corrida por incentivos públicos por parte dos interessados nessa área, conforme revela um dos artigos do decreto:

Art. 5º Haverá um Fundo Especial para o custeio das atividades da Campanha e que será constituído de:

¹²⁷ ABCZ DEFINE SHOWS ARTÍSTICOS PARA A EXPÔ. **Jornal da Manhã**, quinta-feira, 12 de março de 1987, p. 03.

¹²⁸ O recorte do jornal em questão está contido nos documentos do Acervo de Edelweiss Teixeira, sob guarda do Arquivo Público de Uberaba.

¹²⁹ Em dezembro de 1974, o salário mínimo era de Cr\$ 376,80 (trezentos e setenta e seis cruzeiros e oitenta centavos). A partir dessa cifra, é possível ter uma noção do valor do “incentivo” cultural. Informação extraída de <<http://www.jfpr.gov.br/ncont/salariomin.pdf>>. Acesso em 16 de julho de 2009.

¹³⁰ CALABRE, Lia. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. **Estudos históricos**, v. 37, FGV, 2006, p. 85.

¹³¹ Descrito daqui em diante na sigla.

¹³² Descrito daqui em diante somente em sua sigla.

¹³³ O texto integral dessa lei pode ser encontrado em:

<<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=174182>>. Acesso em 18 de julho de 2009.

- a) contribuições que forem previstas nos orçamentos da União, dos estados, dos Municípios e de entidades para-estatais e sociedades de economia mista;
- b) donativos, contribuições e legados de particulares;
- c) contribuições de entidades públicas e privadas;
- d) renda eventual do patrimônio e dos serviços da Campanha.

Foi Edelweiss que trouxe a idéia do instituto de folclore para Uberaba. Ele já havia tido a experiência, em Ituiutaba, na formação do Instituto Ituiutabano de Folclore (IIF). Em Uberaba, os interessados se multiplicaram. A “febre” da Semana do Folclore se espalhou pelo interior do Brasil na década de 1960, fato que já vinha acontecendo nas capitais desde 1948, conforme apontado em estudos de Cavalcanti e Vilhena¹³⁴. Por esse viés, em 1966, criou-se um órgão exclusivo para dirimir as questões da cultura, incluindo as verbas.

(...) O Conselho Federal de Cultura (CFC) foi criado pelo Decreto-Lei nº 74, de 21 de novembro de 1966 e instalado a partir do Decreto 60.237, de 27 de fevereiro de 1967. Permaneceu em funcionamento por mais de 20 anos e teve sua dissolução decretada em 1990.¹³⁵

Assim começa Lia Calabre o seu texto sobre essa instituição. A partir da criação do CFC, dificultou-se a liberação de recursos. A exigência para a contemplação da verba era maior, mais minuciosa e rigorosa. Consequentemente, era de se supor que houvesse também mais interessados. A situação política no Brasil era crítica, pois, Castelo Branco aplicava-se em estruturar seu governo ditatorial, nessa questão concernente à questão cultural, somente no ano de 1966, passaram quatro ministros pelo Ministério da Educação e Cultura. Com Jarbas Passarinho, que assumiu a pasta, de novembro de 1969 até março de 1974, o rigor para liberação das verbas para a cultura transpareceu de forma acentuada. O momento político de 1968 tinha muito a ver com a mudança em relação a essas verbas, pois o impasse do governo, tendo a oposição como pano de fundo, se deu com os intelectuais brasileiros. Com a saída de Jarbas Passarinho do Ministério, o panorama de incentivo à cultura mostrou-se menos rígido, tanto que os jornais deram sinais dessa flexibilidade. A mudança, em 1974, no governo de Geisel, vem da

(...) reformulação do Plano de Ação Cultural. Executado no ano anterior, afirmando que a política cultural do Ministério estaria centrada em

¹³⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, e VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 76-77.

¹³⁵ CALABRE, Lia. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. **Estudos históricos**, v. 37, FGV, 2006, p. 81.

diretrizes bem estruturadas que giravam em torno de três atitudes fundamentais: a) difusão das manifestações do âmbito da cultura; b) incentivo à criatividade artística brasileira; e, c) preservação e defesa dos bens culturais (...) As alterações implantadas por Ney Braga modificaram a forma da atuação do Ministério. A Funarte, por exemplo, também fomentava projetos¹³⁶.

Percebe-se, então, que a notícia veiculada no jornal Estado de Minas, em fins de 1974, não era aleatória, mas interligada a um conjunto de fatores que moveria novamente os interessados em apresentar projetos culturais, visando, assim, as verbas de “incentivo”. Essa concepção de “incentivo” para a cultura passa por toda a década de 1980, finaliza em 1990, no governo de Fernando Collor de Mello, que extinguiu diversos órgãos do Ministério da Cultura, entre eles o CFC.

Precisamos agora decifrar os intervalos das “estranhas coincidências” do sobe e desce do movimento cultural em Uberaba, no qual o catira se insere. Quando Edelweiss chegou a Uberaba, a obtenção de “incentivos” estava no auge, de acordo com o plano estabelecido por Juscelino, o CDFB. A partir de 1967, as diretrizes mudaram, as exigências aumentaram, o que pode ter impossibilitado o IFBC e a Comissão de Festas da ABCZ¹³⁷ de receber recursos, daí o motivo do silêncio, no período de 1966 a 1974. Vale ressaltar que, de 1967 a 1972, o governo liberou mais de Cr\$16.000.000,00 (dezesesseis milhões de cruzeiros)¹³⁸ para projetos culturais, no entanto, a concorrência era grande. O governo militar certamente privilegiava alguns órgãos para a liberação de recursos.

A pouca prática do catira em Uberaba, nesse período, que ocasionou os intervalos, foi certamente motivada pela espera de “incentivos”. A partir de 1974, com as novas diretrizes no governo de Geisel, novamente, as instituições culturais candidataram-se para a aquisição de recursos, em Uberaba, no entanto, o quadro se modificou, pois, mais interessados entraram na concorrência. O proprietário da Casa do Folclore já havia aprendido a lidar com essa questão, o que lhe favoreceu tomar o espaço do IFBC e da Comissão de Festas da ABCZ. Dessa forma, criou um instituto de folclore particular e os resultados de seu trabalho apareceram. De acordo com uma pequena nota de um jornal local, em 1981, em Belo Horizonte, foi apresentado um curta-metragem do catira de Uberaba¹³⁹. Há pessoas que dizem também terem visto

¹³⁶ CALABRE, Lia. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura. XIII Encontro de História ANPUH- Rio - **Identities**. Rio de Janeiro, 4 a 7 de agosto de 2008, p. 07

¹³⁷ As instituições privadas e de filantropia tinham direito de criar projetos de folclore e requerer “estímulos” para a sua execução. Ver página anterior.

¹³⁸ CALABRE, Lia. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. **Estudos históricos**, v. 37, FGV, 2006, p. 89.

¹³⁹ Informação extraída de **Jornal da Manhã. BH vê filme uberabense**. Uberaba, de 20 de junho de 1981, p. 03.

documentários em cinemas da capital mineira. O próprio empresário, numa entrevista para o mesmo jornal, também disse:

(...) Já foi feito um filme sobre a Folia de Reis, na Casa do Folclore. Este filme foi entregue para a Embrafilme que o distribuiu no Brasil inteiro e no exterior. O filme, inclusive, ganhou vários prêmios nos Estados Unidos, na Espanha e aqui no Brasil. O filme tem a duração de doze minutos. É um documentário sobre a Folia de Reis no Brasil Central. Utilizamos três grupos de folia com mais de duzentos figurantes. Uma Beleza! Este filme já passou em Uberaba e eu tive o orgulho de ir ao cinema só para vê-lo. Eu, como um pai coruja, achei o filme lindo, lindíssimo¹⁴⁰.

Obviamente que não foi informado nesse artigo de jornal e em nenhum lugar, a troca de que o filme foi entregue para a Embrafilme e nem se os foliões receberam a justa homenagem, ou remuneração, sem levar em consideração, é claro, os gastos feitos pelo empresário da Casa do Folclore, que pode ser entendido ou questionado por alguns como “investimento”.

A forma de mostrar trabalhos era uma das premissas de execução de projetos culturais. Enquanto, na década de 1960, a forma mais comum de mostras era na Semana Nacional do Folclore, na década de 1970, eram em festivais de folclore. O empresário e político protagonista dessa nova empreitada inovou, fazendo uma mostra mais sutil, longe do lugar onde recolhia seu produto. A ideia da Casa do Folclore surgiu, a princípio, das apresentações em chácaras, aos redores de Uberaba, de propriedade das elites. Daí, ter um local para atrair os executores de culturas populares poderia ser vantajoso. Seguindo sua intuição empreendedora, revelou na mesma entrevista já citada:

(...) A Casa do Folclore foi criada como área de lazer, para as manifestações folclóricas. Daí, inclusive, o nome “Casa do Folclore”. Lá eu fiz o acervo de catira, de Folia de Reis, de festivais de viola... Tudo o que acontecia em Uberaba primeiro passava pela Casa do Folclore para as filmagens¹⁴¹.

Os convites de apresentação na Casa do Folclore eram sempre regadas a comidas e bebidas e, assim, era produzido um acervo particular e único, conforme era intenção desde o início. Dessa forma, observam-se as estratégias das elites para atrair as práticas culturais populares para este empreendimento.

¹⁴⁰ BRAGANÇA, Décio. **O pensamento vivo de Gilberto Andrade Rezende**. Série: Encontros. Uberaba: **Jornal da Manhã**, domingo, 27 de fevereiro de 1994, p. 5.

¹⁴¹ *Ibid.*

A evidência dos interesses nas verbas de incentivo foi revelada através de alguns documentos do acervo de Edelweiss Teixeira, que, enfim, tornou-se presidente do IFBC. Em novembro de 1978, o Instituto apresentou um projeto cultural e obteve da Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas Gerais a quantia de Cr\$ 31.399,00 (trinta e um mil, trezentos e noventa e nove cruzeiros). De acordo com o balanço da verba, o recurso foi gasto com, além de pagar pela prestação de serviços, também a compra de materiais fixos, como: arquivo de aço inox; projetor de *slide* importado; entre outros. O Objetivo desse projeto, conforme consta em seu roteiro seria:

(...) 1) Incentivo à atividade folclórica da região; 2) Estimular os universitários na pesquisa de campo; 3) Formar novos grupos folclóricos de danças regionais; 4) Combater indiretamente a contaminação da televisão, rádio e outros veículos de massa, achando que o que praticam é feio e fora de moda¹⁴².

O roteiro do projeto é apresentado, logicamente, antes da execução, assim os gastos com recursos humanos totalizariam Cr\$11.500,00 (Onze mil e quinhentos cruzeiros), incluindo o pagamento a folcloristas por palestras ou outro envolvimento com o programa. Os gastos com recursos materiais totalizaram Cr\$20.171,00 (vinte mil, cento e setenta e um cruzeiros). Com promoção e divulgação seriam gastos Cr\$3.300,00 (três mil e trezentos cruzeiros) e com diversos mais Cr\$ 8.100,00 (oito mil e cem cruzeiros). O total resultou em Cr\$43.071,00 (quarenta e três mil e setenta e um cruzeiros) que, subtraindo dos recursos próprios Cr\$2.728,00 (dois mil, setecentos e vinte oito cruzeiros) e de outros recursos, não informando a sua origem, de Cr\$ 8.944,00 (oito mil, novecentos e quarenta e quatro cruzeiros), restariam Cr\$31.399,00 (trinta e um mil, trezentos e noventa e nove cruzeiros) que eram os recursos da Coordenadoria da Cultura do Estado. Dessa forma, eram montados os projetos, mas a fiscalização da execução não era rígida. A instituição deveria prestar contas em notas e recibos autenticados, o que deixaria grande margem para desvio de recursos. O “incentivo” desse projeto chegou em 11 de novembro de 1978, em cheque nominal ao IFBC, pago pelo Banco do Estado de Minas Gerais (BEMGE). Em dezembro de 1986, a prestação de contas desse projeto não havia sido fechada, pois o IFBC só havia feito a prestação parcial dos gastos. Um ultimato foi dado, em fevereiro de 1993, para prestação de contas no valor de Cr\$9.772,00 (nove mil setecentos e setenta e dois cruzeiros) que, estando grampeada junto à

¹⁴² Do acervo particular de Edelweiss Teixeira sob cuidado do Arquivo Público de Uberaba.

solicitação anterior, de 1986, supõe-se ser a mesma dívida.¹⁴³ Só depois de certa ameaça do governo, através do ultimato de 1993, é que as prestações de contas foram finalmente feitas, mas já haviam se passado quase vinte anos.

Com o fim dos órgãos que fomentavam os incentivos, em fins de 1980, a cultura popular programada e articulada pelos órgãos ligados a ela novamente entra em silêncio, mas o catira não entra em decadência, pois a cultura do povo se renova, se transforma, e sobrevive, ainda que fragmentada, ou em partículas de culturas similares. A década de 1990 é uma prova de como o catira, apesar de modificado, não desapareceu.

3. 6 1990 – As transformações continuam: novas coreografias e novas poesias

¹⁴³ Os documentos referentes ao projeto citado estão no acervo de Edelweiss Teixeira, sob a guarda do Arquivo Público de Uberaba. Conferir na seção do anexo.

O catira, entre os anos de 1960 e 1980, teve muito investimento que não foi contabilizado. No tempo do catira rústico, os fazendeiros, para atraírem os catireiros, apelavam para sua comodidade, buscando-os e levando-os de volta para casa de caminhão, além de oferecerem comida e bebida. Os investimentos dos anos de 1960 caracterizaram-se pela concessão de uniformes e patrocínios de apresentações, os de 1970 e 1980, pela participação dos catireiros em festas promovidas pela alta sociedade uberabense nas chácaras aos redores da cidade, onde também lhes eram oferecidas comida e bebida, em troca da diversão que produziam.

A respeito das doações, Thompson diz que, no século XVII, os governantes eram obrigados a fazer concessões que envolviam a imposição de habilidades e do paternalismo, para esconder a real intenção e os conflitos sociais latentes¹⁴⁴.

A década de 1990 aponta para outro horizonte em relação ao catira, diferente dos já apontados. Com a divulgação dos anos de 1970 e 1980, o catira de Uberaba ficou conhecido. O catira dos Borges era aquele que, praticamente, representava Uberaba nessa promoção, pois, estes, sendo fazendeiros, aceitavam convites de apresentações em outros lugares, incluindo, além de cidades, outros estados. O resultado da divulgação do catira em anos anteriores se revelou no interesse, na década de 1990, expresso por reportagens de emissoras de televisão, sobre o catira. A filial da Rede Manchete em Uberaba, a TV Regional, exibiu alguns programas sobre o catira, incluindo o já citado *Raízes*. As Emissoras Pioneiras de Televisão (EPTV) fizeram um documentário sobre o catira de Uberaba, em 1993, apresentado no programa dominical Globo Rural. Depois, um outro, exibido em rede nacional pelo programa Globo Repórter,¹⁴⁵ trouxe uma junção inédita: o catira de Romeu Borges com o balé de Ana Botafogo, na praia de Botafogo, no Rio de Janeiro. A bailarina, curiosa com a dança sobre a qual dizia não ter conhecimento, convidou o catireiro para uma apresentação. O toque da viola ficou por conta de Paulo Jobim, que, segundo o catireiro, por não ser violeiro de catira, fez uma apresentação que deixou a desejar.

¹⁴⁴ THOMPSON, E. P. Patrícios e Plebeus. In: **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 85.

¹⁴⁵ O programa referido foi ao "ar" em julho de 1994, segundo informações de catireiros uberabenses.



Ilustração 31 – Grupo de Frutal, numa das apresentações na casa do Folclore. A imagem é de 1994. Nota-se a presença ativa da mulher no catira. Nesse período, em Uberaba e região, já havia um bom número de mulheres catireiras.

A junção do catira com o Balé repercutiu, principalmente, entre os catireiros antigos de Uberaba, parentes e amigos de Romeu. Alguns julgavam como mal procedimento essa junção. Na prática, era o encontro do erudito com o popular. E, se foi por ciúmes ou não, a maioria dos catireiros antigos não aprovou. Um catireiro fez até uma música sobre o acontecimento, relatada mais à frente.

Um outro fator importante dessa década é a formação de outro grupo de catira em Uberaba: Tradição. Criado por Manoel Teles, o Tradição foi resultado do tempo em que esse velho catireiro foi professor de catira pela Fundação Cultural. Os jovens, sem a vivência dos tempos antigos do catira, não aprenderam as canções de Manezinho Rodrigues da Cunha, somente algumas de Manoel Teles, mas eles aderiram a uma nova maneira dos catireiros dessa geração: adaptar canções sertanejas ao ritmo do catira, uma mania muito praticada pelo catira paulista. A canção mais entoada era *Pagode em Brasília*,¹⁴⁶ que causava “horror” aos antigos catireiros. Diziam eles que isso não era moda de catira e que esses jovens estavam mudando a tradição do catira. Assim, na concepção desses velhos catireiros, o grupo não deveria se chamar Tradição. No entanto, esses fatos estão relacionados aos estudos de

¹⁴⁶ PAGODE EM BRASÍLIA (1959), compositores: Lourival dos Santos e Teddy Vieira. Tião Carreiro E Pardinho. Warner 25 Anos: Tião Carreiro e Pardinho. Estilo: Sertanejo. Lançamento: 2001.

Williams sobre os emergentes. Para os antigos, o que os novos catireiros estavam fazendo era “contaminar” o catira. Williams diz que emergentes são “os novos significados e valores, novas práticas, novas relações e tipos de relação”¹⁴⁷ que são continuamente criados. Essa situação assemelha-se ao fato da junção do catira com o balé que, na concepção dos antigos catireiros, não passava de “contaminação”. Em toda a história do catira uberabense relatado até aqui, percebem-se os emergentes como causadores de transformações, porém, ao tratar isso como “contaminação”, os catireiros antigos reagem contra as modificações visíveis e esquecem também que eles mesmos se utilizaram das inovações para transformarem o catira de seu tempo. Tal reação entra no campo da resistência ligado à memória em que os velhos resistem em aceitar novas práticas, além das já armazenadas e cristalizadas em suas lembranças.

Na década de 1980, a mulher retorna aos tablados do catira. Tal fato em Uberaba, só é percebido no final dessa década e na de 1990. Deve-se esse fato a Paulinho Leiteiro que, desejoso de ter um grupo de catira familiar, se vê na condição de ensinar suas filhas e netas para compor o número de integrantes, pois dos filhos, só lhe nasceu um homem. Paulinho foi mais além: aprendeu a tocar viola porque não havia violeiro para o grupo. Seu parceiro de dupla foi Zé Crioulo, que compunha suas próprias modas e recortados. O catira familiar de Paulinho influenciou o grupo Tradição que também tem a presença feminina, a filha do violeiro Queleu.

O discurso sobre “a morte do catira” em Uberaba, iniciado em meados dos anos de 1970, como já afirmamos, não passava de um discurso de forma invertida, para aqueles que tinham o interesse no controle da direção da cultura popular local. Um discurso para justificar suas ações. Mesmo com a morte de vários catireiros antigos, na década de 1990, o catira não se extinguiu e as transformações ocorridas, por certo, lhe darão sobrevida. Finda a década de 1990 e o catira continua sendo praticado em bairros, chácaras, clubes, universidades, com diversos fins, desde a diversão até a exibição e, por que não, a competição.

As apresentações em ritmo de competição e exibição exigiram novas formas de dançar o catira. O contato com os grupos de outras cidades favoreceu para que os catireiros uberabenses, principalmente os Borges, aprendessem novos passos e aperfeiçoassem suas novas coreografias. Da cidade do Prata, por exemplo, aprenderam o passo Mexicano e a Ficada; de Ituiutaba, o Miolo; o que, provavelmente, veio de Goiás, o passo Goiano e há também o Chitá, de origem desconhecida.

¹⁴⁷ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 125.

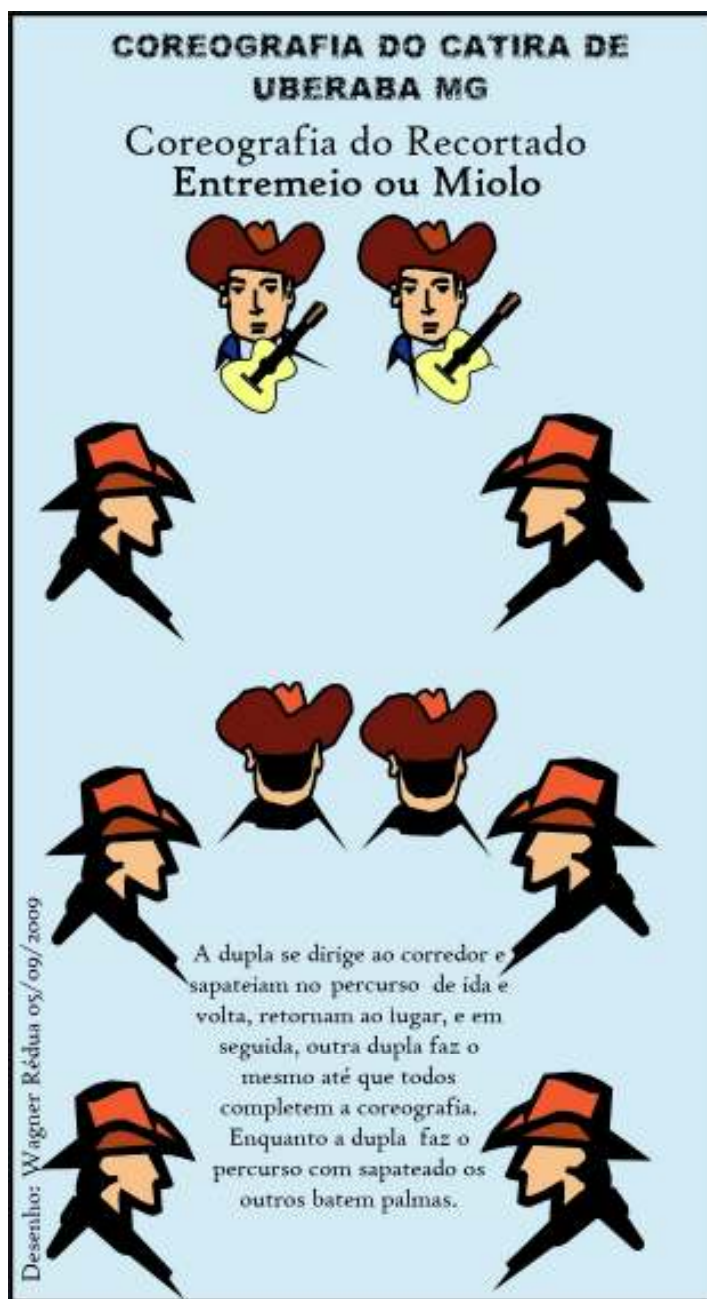


Ilustração 32 – Imagem computadorizada criada por Wagner Rédua em 05/09/2009 para apresentar a formação do catira de Uberaba.

No passo Mexicano, o sapateado parece o trotar de cavalos, seguido do arrastar de pé no tablado. Segundo o folclorista Gilberto Rezende, “é a raspagem dos solados que produz sons característicos, usualmente utilizados entre os versos do recortado, entremeados com o

sapateado”¹⁴⁸. A Ficada é um salto com batida dos pés juntos que, numa outra explicação, “é a batida seca no solo, executada com os dois pés simultaneamente, característica do término da apresentação”¹⁴⁹. O Miolo é quando, ao som das palmas e violas, uma dupla de catireiros, entre as filas (no meio), sapateia. Na explicação de Rezende:

(...) é quando dois catireiros desenvolvem um intenso sapateado curto, através das alas formadas que os acompanham em palmas, quando então, já devidamente em seus lugares, passam a bater palmas, substituindo os companheiros que, neste momento, executam o sapateado¹⁵⁰.

O passo Goiano assume uma “cadência marcial, ritmo de marcha, os catireiros vão dançando, enquanto os violeiros entoam os versos de recortado”¹⁵¹. No Chitá, o sapateado é intercalado com as palmas, junto com as batidas da viola.¹⁵² Essas incorporações coreográficas com os grupos uniformizados formavam um novo quadro do catira de Uberaba. Os novos compositores de moda e recortado de catira eram basicamente: Sinhô Borges, Vilmondes Borges, Antônio Augusto, Zeca dos Anjos, Manoel Teles, Negrinho Teles, Agenor Teles, Jair Gomes Seabra, José Dias, Zé Crioulo e Paulinho Leiteiro que compôs apenas uma moda.

Os temas desses poetas catireiros se diversificavam. Utilizavam-se dos momentos que viviam para compor ou buscavam no passado os temas de suas modas e recortados. Os compositores do grupo dos Borges abordavam sempre temas que homenageavam alguém ou algum local (mães, amigos, parentes e a cidade de Uberaba), como pode ser verificado nas canções de Antônio Augusto e Sinhô Borges. Eram saudosistas, o que pode ser notado em *Mineiro Saudoso e Campinas Verdejantes*¹⁵³. Uma moda dos Borges que marcou a época de sua composição pela pertinência do tema, foi *Eu Sou Catireiro*, oferecida por Sinhô Borges a Romeu Borges, mostrando sua insatisfação pela junção do catira com o balé. Em seus versos simples dizia:

Eu danço meu catira / Desde menino
Eu sou catireiro / Não sou bailarino
Desta palhaçada / estou sempre rindo / Eu sou catireiro / Não sou...
Deste meu aluno / Vergonha estou sentindo / Eu sou catireiro...
Eu sou professor / Não sou bobo

¹⁴⁸ REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 29.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² As informações desse parágrafo também foram extraídas do programa Raízes, uma série de apresentações de cultura popular, patrocinada pela Fundação Cultural de Uberaba, apoiada pela prefeitura municipal, veiculada na TV Regional, filiada da TV Manchete, no início dos anos de 1990.

¹⁵³ Modas de composição de Sinhô Borges.

Não danço meu catira / Para Ana Botafogo¹⁵⁴.

A característica das modas de Zeca dos Anjos é a de ensinar alguma coisa, deixar uma lição. Em *Todos Que São Violeiros*¹⁵⁵ alerta para que:

Todos os que são Violeiros / Que gostam de divertir
Devem saber a regra / De cantar para os outros ouvir
Cantar com delicadeza / Assim como eu aprendi
Satisfazer todo mundo / E todo aquele que pedir.

No mesmo sentido, em *O Beijo da Espanhola*,¹⁵⁶ de forma satírica, pretende caracterizar as diferenças entre mulheres, como no caso da espanhola:

Agora nós vai contá / Tudo tintim por tintim
As maneiras de beijar / Por esse mundo sem fim.
O beijo da espanhola / Esse eu acho boa bola
Tem gosto de grão-de-bico / E o som das castanholas.

A moda segue falando do beijo da japonesa, da portuguesa, da americana, da turca, da preta, alemã e brasileira. Estranho e curioso é o nome da moda, pois, nos versos, o beijo que lhe parece melhor é o da brasileira, já que afirma ser “um beijo muito quente / sendo muito perto / treme o corpo da gente”.

As composições do grupo de Manoel Teles são diversificadas. Refletem as atividades do campo, da terra natal, lembranças do passado e também enaltecem a viola, companheira do catireiro. Algumas modas procuram dar lição de vida como a canção *Homem Casado*, que começa com versos apresentando uma forma de comportamento na vida comprometida com a companheira. Nesse caso, a fim de evitar fofocas, o catireiro diz:

Um homem sendo casado / Nunca que deve dançar
Suaré é muito invocado / às vezes pode resultar
De ver o seu nome falado / Sendo que pode evitar.

Eu falo é contra mim / Que sou casado também
Se eu for dançar assim / Ninguém vai falar de bem
Vai falar mal de mim no fim / Nada disto me convém¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Eu Sou Catireiro*. Compositor: Sinhô Borges, 1996. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 198

¹⁵⁵ *Todos Que São Violeiros*. Compositor: Zeca dos Anjos, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade, *Op. Cit.* p. 212.

¹⁵⁶ *O Beijo da Espanhola*. Compositor: Zeca dos Anjos, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade, *Op. Cit.* p. 213.

¹⁵⁷ *Homem Casado*. Compositor: Manoel Teles, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 223.

No mesmo tom de lição de vida, a moda *Homem que é Cachaceiro*¹⁵⁸ tem a intenção de mostrar o regresso produzido pelo vício:

Homem que é cachaceiro / Que bebe demasiado
Às vezes trabalha do ano inteiro / E vive sempre empenhado
Seja casado ou solteiro / pode ter bom ordenado
Gasta todo o seu dinheiro / vive sempre embriagado.

Essa forma de transmitir uma lição de moral através das modas e recortados de catira, como se vê, era uma constante nesse período. A maioria dos catireiros utilizava-se desse artifício em suas composições, que tende ser influência dos catireiros fazendeiros. Talvez, aqui se entreveja algumas formas que as elites agrárias encontraram para introjetar os valores do mundo do trabalho burguês. E, convenhamos, mais sutil do que imposições que causassem conflitos sociais. Todavia, os Teles foi um dos pouquíssimos grupos que compôs sobre a mulher ao estilo de Manezinho Rodrigues da Cunha, que a tinha como tema voltado para o amor. Em particular, Negrinho Teles, filho de Manoel Teles, pode ser considerado um dos poucos poetas dessa nova geração. O recortado *Morena*¹⁵⁹ revela uma paixão, um querer. No último verso o catireiro deixa extravasar seu sentimento:

Morena, não era pouca / A sensação que eu sentia
Tinha uma ânsia louca / Quando em meus braços caía
Com seu jeito de cobocla / Quando para mim sorria
Eu beijava sua boca / E em meus braços você dormia.

Um outro poeta dessa nova geração é Jair Gomes Seabra. Suas poesias datam os finais da década de 1970 e a década de 1980. Também diversificadas, suas modas abordam temas do campo, relembrando seu tempo de criança. Em *O Carreiro*¹⁶⁰, o poeta diz:

Fui um carreiro / Dos mais caprichosos
Passava em qualquer atoleiro / Sempre fui corajoso.
Fiz o carro de bom madeiro / As cangas e o cambão
Dez bois carreiros / Que era uma perfeição.

Lembrava até o nome dos bois, quando no verso seguinte, diz:

¹⁵⁸ *Homem Que é Cachaceiro*. Compositor: Manoel Teles, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto, *Op. Cit.*, p. 226.

¹⁵⁹ *Morena*. Compositor: Negrinho Teles, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade, *Op. Cit.*, p. 235.

¹⁶⁰ *O Carreiro*. Compositor: Jair Gomes Seabra, 15 de junho de 1982. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 252.

Pingo d'Água e Sereno / Alvejado e Namorado
 Habilidoso e Chodoso / Diamante e Brilhante
 Jeitoso e Amoroso.
 Meu carro cantava macio / Na subida do espigão
 Fui um carreiro malicioso / Que teve nesse sertão.

O que marcou Jair Gomes Seabra foram suas poesias sobre o amor, a paixão e a mulher, como nos velhos tempos do catira rústico. No recortado *A Paixão*,¹⁶¹ o poeta diz:

A paixão é coisa séria / O amor também é
 Não tem este que vive / Sem os carinhos de uma mulher
 Sofro muito sozinho / Morando com a saudade
 Estou como um passarinho / Quando perde sua morada
 Às vezes vaga sozinho / E não encontra seu ninho.

Como podemos observar, as canções voltadas para os temas: mulher, amor e paixão são novamente compostas, mas por catireiros que não eram fazendeiros, o que denota algumas inovações ou ousadias dos novos tempos e costumes. E não eram apenas esses, pois um outro catireiro compôs a moda *Moça*¹⁶², que, entre um verso, e outro diz:

Fui descendo rua abaixo / Uma moça me chamou
 Levei um choque no peito / meu coração disparou
 Respondi o que desejava / Ela foi, me perguntou
 Por causa de confiança / Se eu era namorado.

A moda relata um encontro e uma paixão à primeira vista que finda no casamento, nomeado de juramento, pelo catireiro. Tal canção pode ter sido uma experiência de vida real, uma canção feita para a esposa e revela também a posição ativa da mulher no relacionamento, ao tomar iniciativa de convidar o caipira para a nova empreitada amorosa.

As modas e recortados de Zé Criolo apontam para temas mais fechados como o sertanejo, o cachaceiro, a juriti e a cidade de Uberaba. A moda mais famosa chama-se *Cachaceiro*¹⁶³, que retrata sua experiência pessoal com a bebida. Nessa moda, ele conta:

A vida de cachaceiro / É muito triste demais
 Não importa com o serviço / Só a pinga satisfaz
 O dia que ele não bebe / Fica manso até demais
 Mas com o decorrer do tempo / Ninguém te suporta mais.

¹⁶¹ *A Paixão*. Compositor: Jair Gomes Seabra, 18 de novembro de 1981. Cf.: REZENDE, Gilberto, *Op. Cit.*, p. 252.

¹⁶² *Moça*. Compositor: José Dias, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade, *Op. Cit.*, p. 276.

¹⁶³ *Cachaceiro*. Compositor: José Correia Silva (Zé Criolo), s/d. Acervo particular do autor.

Depois de contar várias situações de embriaguez, ainda prossegue em mais um verso:

Já bebendo e tá caindo / Levando esta vida louca
Se dorme em porta de venda / Os cachorros lambem a boca
Quando acorda no outro dia / Sua voz está sempre rouca
Nem assim ele percebe / A cor que ficou sua roupa.

Finaliza com o resultado de uma vida moribunda e abandonada por todos, tendo como causa o vício da bebida.

A única moda de Paulinho Leiteiro é a oficial do grupo que formou em sua casa e é também o nome desse grupo – *Geração Por Geração*¹⁶⁴. Com as características de canção oficial de um grupo qualquer, o catireiro diz:

Eu nunca cantei aqui / Por não ter ocasião
Hoje é a primeira vez / Que canto neste salão
Para o povo do Brasil / Vai a minha saudação
Vai o meu abraço apertado / vai o meu aperto de mão.

Nessa moda, o compositor revela sua região, o Triângulo Mineiro, a cidade, o bairro e a rua onde mora. Depois utilizou alguns versos da moda de um outro catireiro (*Moça*) e volta para sua composição. Paulinho Leiteiro, por gostar muito de catira, superou suas dificuldades, formou um grupo com integrantes da sua família, fazendo algo que muitos não ousaram, isto é, colocar a mulher de volta aos tablados de catira de Uberaba como integrantes específicas de um grupo. Não era exímio violeiro e nem um ótimo compositor. Reconhecia isso, mas foi corajoso para fazer o que fez pelo catira de Uberaba. No período das competições, nos anos de 1960, foi palmeiro e bom dançador de lundu. Nas décadas de 1970 e 1980, em fins de semana, reunia os catireiros, em sua casa, pelo prazer da diversão. Integrou, em alguns momentos, o catira dos Borges e dos Teles.

O catira da década de 1970 e 1980 tendia a voltar à sua forma rústica, mas esbarrou nos interesses dos organizadores de eventos, voltados para o movimento folclorista. A mulher também já estava voltando aos tablados, mesmo antes de Paulinho Leiteiro formar seu grupo. Em alguns momentos de diversão, na Casa do Folclore, algumas se aventuravam a sapatear. A característica principal dos anos de 1990 foi o interesse de emissoras de televisão em realizar programas que apresentassem o catira, introduzindo-o visualmente nos meios de comunicação de massa. Nesse fim de século, alguns velhos catireiros deixariam a sua presença nesse

¹⁶⁴ *Geração Por Geração*. Compositor: Paulo José Cury, s/d. Cf.: REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**. Uberaba: Oficina das Artes, 2004, p. 252.

mundo, completando o ciclo normal da vida. Outros sujeitos históricos, ao renovarem e recriarem o catira substituíram os anciãos como novos protagonistas em novas visões de mundo. Os catireiros atuais conseguiram integrar aspectos do passado e do presente, mantendo, porém, a essência dessa prática cultural: a sociabilidade, a destreza, a criatividade e a inventividade própria dos sujeitos sociais, numa história em transformações.



Ilustração 33 - Fotografado por Wagner Rédua em 16 de abril de 2006, essa foi a última fotografia de Manoel Teles em vida, que segundo Negrinho Teles, depois desta não houve outra. Na ocasião colocamos os adereços que sempre caracterizou Manoel Teles nos encontros de catira. Faleceu em julho de 2007. Acervo Particular Wagner Rédua.



Ilustração 34 - Fotografado por Bianka Rédua, Wagner Rédua (direita) e Zé Ninguém (esquerda), na festa de seu aniversário em 03 de setembro de 2006. Faleceu em junho de 2008. Acervo particular Wagner Rédua.

A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Numa entrevista a um catireiro de Uberaba, José Correia da Silva, conhecido como Zé Criolo, afirmou ter sido batizado num dia de apresentação de catira, que os pais e avós sempre foram ligados ao catira e que um dos avôs era violeiro e compositor de moda de viola e recortado. Sua participação efetiva no catira se deu a partir de 1975, quando retornou de São Paulo, aonde foi para trabalhar, desde 1963. Lembra a primeira vez que foi a uma festa de catira na casa de Paulinho Leiteiro, a convite de Zé Ninguém. Na festa, Zé Criolo ficava num canto, só observando entre uma moda e outra. Assim ele conta:

(...) no toca e dança, toca e dança, me insurtaram eu pra cantar. Aí, o Jair (Seabra) pôs fogo que eu tocava e cantava...Aí, eu falei pra esse tar de Zé Ninguém: - ‘Ocê me ajuda a cantar uma moda?’... E o Zé Ninguém me ajudou direitinho e, desse dia pra cá, eu entusiasmei e comecei a fazer moda de viola e recortado⁴⁹⁶.

Conheceu Zézé Casimiro, Antonino, Antônio Ananias, bons catireiros de Uberaba. Fez dupla com Zeca dos Anjos, Paulinho Leiteiro, Zé Ninguém, Manoel Teles, Negrinho Teles e diz ter conhecido o catira dos Borges, na Estação dos Buritis. Afirmou: “(...) que eu era louco pra conhecer eles”⁴⁹⁷.

Muito tímido, Zé Criolo fazia seu papel de bom coadjuvante, mas, na verdade, era protagonista tanto quanto muitos outros. Sua timidez era um obstáculo a ser vencido. Conta um episódio no qual, certa vez, foi se apresentar com o grupo do Paulinho Leiteiro, no Circo do Povo. Lá estavam presentes o prefeito da época, Wagner do Nascimento, e um senador do qual ele não lembra o nome. Em suas palavras:

(...) O circo tava lotado e eu tava com aquela vergonha, mas dei conta do recado... Depois, no fim, uma moça lá falou assim: “o Zé Criolo tem composição dele, ele vai cantar sozinho”. Eu fui lá no arco da véia e vortei, oiava assim aquele povo tudo encarado ni mim. Eu falei assim: “seja o que Deus quiser”. Puseram um microfonezinho dentro da boca da viola que cê nem podia mexer nas cordas, e outro aqui na boca. Aí eu cantei a homenagem que eu fiz a Uberaba e o circo levantou, ficou de pé⁴⁹⁸.

Causos como esse dão ao catira, além da dança e música, um sentido instigante. No entanto, para chegar neste estágio da pesquisa, um longo caminho foi percorrido, pois, para

⁴⁹⁶ Em entrevista concedida a Wagner Rédua, em 18 de janeiro 2007.

⁴⁹⁷ Em entrevista concedida a Wagner Rédua, em 18 de janeiro 2007.

⁴⁹⁸ Em entrevista concedida a Wagner Rédua, em 18 de janeiro 2007.

descreve-lo foi necessário investigação e confronto de informações, por meio dos documentos levantados, num diálogo constante com uma extensa bibliografia sobre cultura popular.

Como visto, no catira, inclui em sua manifestação música, poesia e dança, e dentre os vários momentos vividos, a diversão, caracterizado pelas várias festas, compõe um espaço importante no cenário rural, que, depois, foram incluídos também os momentos de competição e exibição.

O catira de Uberaba, pela pesquisa, apresentou-se diversificado, aliado aos vários fatores da contextualização temporária e pode-se perceber nitidamente neste estudo que, com o passar dos anos, essa manifestação popular foi se transformando. Isso, contudo, não é uma especificidade do catira de Uberaba, pois as culturas populares, de um modo geral, sofrem mutações, considerando que o agente principal e o que motiva a existência de tais culturas, os seres humanos, estão em constante transformação. Nisso se observa o deslocamento das práticas culturais e as descontinuidades advindas dos recomeços, das criações e recriações, enfim, das produções e reproduções históricas temporais e espaciais.

Pôde ser constatado na pesquisa que o catira praticado até por volta da década de 1930 era mais simples, essencialmente rural, denominado por nós de catira rústico, praticado mais por caipiras pobres e com a rusticidade que o período e a ocasião econômica propiciaram. Era um catira voltado para a diversão do caipira, inclusive, pois não faziam distinção de pessoas. Era um catira aberto a quem quisesse participar, especialmente as mulheres. Nesse tempo do catira rústico, não havia preocupação com roupas especiais para a dança e até as botas não eram uma exigência. De semelhante modo, a prática do catira rústico se dava em piso de chão batido, muitas vezes.

Mas o tempo tem atributos especiais para modificar o viver dos seres humanos. Estes absorvem com facilidade as “exigências” das transformações no tempo histórico, sendo suscetíveis às mudanças de comportamento, compreensão que por sua vez constrói visões de mundo diferenciadas. Assim, a partir da década de 1940 são percebidos muitos aspectos da transformação do catira de Uberaba: os fazendeiros que aprenderam a dançar, as investidas das elites locais das perspectivas políticas influenciando no desenvolvimento do município, os deslocamentos proporcionados por novos hábitos e a cidade ganhando outras conotações e novos habitantes. Dessa forma, o caipira foi expulso de seu rancho, de seu sítio, daquilo que lhe era peculiar e familiar e sua vida se transformou bruscamente pela sedução do desconhecido mundo do trabalho capitalista e da modernidade existentes nos centros urbanos. Nesse revés, o catira também se deslocou. Os caipiras não foram totalmente transformados pelos emergentes hábitos urbanos, a cidade também ganhou novos movimentos culturais e,

assim, fragmentos das culturas típicas do homem do campo foram conformados à nova vida citadina, ao mesmo tempo em que o caipira ganhou outras significações.

As transformações ocasionadas pelo encontro das culturas rurais e urbanas perpassaram pelos anos de 1940 e 1950, chegando à década de 1960, num momento em que se percebeu a acentuada transformação da prática do catira em Uberaba. A divisão em grupos específicos e a uniformização destes revelavam a exclusão de alguns dançadores no âmbito da diversão. Essa que era a prioridade no tempo do catira rústico, passou para um segundo e terceiro planos, pois entravam em cena outros motivos para os encontros dos catireiros – a competição e a exibição. A mulher deixou de participar das danças, as instituições voltadas para a folclorização, organizadas pelas elites uberabenses, se preocupavam em tomar as diretrizes das manifestações culturais e a “febre” das mostras culturais, promovidas pelos institutos de folclores e similares permaneceu por quase toda a década de 1960. Nos finais dos anos de 1960, houve um interregno dos movimentos desses órgãos em relação às manifestações culturais que perdurou até os anos iniciais da década de 1970. O silêncio dessas instituições, em Uberaba, como pôde ser constatado, estava ligado às dificuldades de liberação de verbas para a “aplicação” nos movimentos culturais populares. No entanto, a política do governo brasileiro referente ao folclore se modificou e, novamente, com roupagens diferentes, voltou-se ao ciclo da efervescência da cultura popular, encabeçada por novos protagonistas. Tal motivação, incentivada por instituições ligadas ao tema, foi iniciada nos anos de 1970 e perpassou pelas décadas de 1980 e 1990. Nessa última década, porém, o catira de Uberaba já havia perdido muitos de seus protagonistas. A renovação continuou com novos integrantes que entram no século XXI, trazendo outras transformações. Com a mudança do contexto temporal em que outras concepções de vida circundam a sociedade uberabense, a mulher volta aos tablados para dançar o catira.

Finalmente, pôde ser constatado pela pesquisa que o catira de Uberaba nasceu no mundo rural, paralelamente à produção latifundiária voltada para a pecuária; nas transformações sócio-econômicas de mundo rural para o agronegócio, o catira sofreu deslocamento para o urbano, percebendo, nesse ínterim, uma forma de ruralização do urbano. O catira foi apropriado politicamente e intencionalmente como manifestação folclórica regional, e, como consta no resultado da pesquisa, outros sujeitos estavam por detrás disso; no sentido das diferentes maneiras de manifestação que se deram a partir do encontro com o urbano, o catira pôde ser identificado como uma forma de resistência, de crítica de uma realidade vivida. Essa resistência foi expressa, além da prática no vários momentos temporais e espaciais, também nas letras de moda de viola e recortado de catira que, entre os temas

diversos abordados, encontram-se na crítica à política e ao trabalho exploratório do mundo capitalista.

Não era pretensão, desde o início da pesquisa, esgotar o tema, visto ser essa uma tarefa impossível, até porque, o que está disposto neste trabalho é uma versão, um discurso sobre o passado e não uma verdade absoluta sobre ele. Sobretudo, não é uma versão qualquer, pois o historiador vale-se dos fatos, dos quais não abre mão, para exprimir suas análises. Dessa forma, múltiplas abordagens poderão ser exploradas sobre esse tema, com as quais esta pesquisa certamente contribuirá. Fica em aberto muitas outras possibilidades para futuras pesquisas, entre elas: a análise da musicalidade do catira; a construção coreográfica na criação e renovação de novos passos de dança; correlação que pode ser estabelecido entre música de catira e música sertaneja; transformações dessas músicas em partituras; estudos de gêneros tendo como foco as catireiras.

FONTES**1. HISTÓRIA DE VIDA****2.1 ENTREVISTAS / DEPOIMENTOS***

2.1.1 Amélio Messias dos Santos: lavrador e violeiro - Campo Florido (MG). Entrevistado por funcionário do Arquivo Público de Uberaba, em 10 de junho de 1993.

2.1.2 Isaltina Maciel de Melo - Ponte Alta (Uberaba-MG). Entrevistada por funcionários do Arquivo Público de Uberaba, em 20 de julho de 1993.

2.1.3 Luzia Silva Monteiro, esposa do Dico – Distrito da Baixa (Uberaba-MG). Entrevistada por funcionário do APU, em 10 de junho de 1993.

2.1.4 Manoel Teles da Silva, 76 anos: lavrador, mestre de obras e violeiro – Santa Rosa de Lima (Bairro rural de Uberaba-MG). Entrevistado por Heladir Serafina e Luiz Celulari, para o Arquivo Público de Uberaba, em 11 de junho de 1993. Numa visita a Manoel Teles em vida, juntamente com Romeu Borges, tivemos a oportunidade de tirar o que provavelmente seja a última fotografia desse velho catireiro.

2.1.5 Narciso Antônio de Oliveira, 70 anos: trabalhador rural e violeiro – Arraial (Capelinha já é um bairro, atualmente!) da Capelinha (Uberaba-MG). Entrevistado por funcionários do Arquivo Público de Uberaba, em 21 de junho de 1993.

2.1.6 Rosemar Rodrigo Monteiro, apelidado Dico - Distrito da Baixa (Uberaba-MG). Entrevista concedida ao APU, em 10 de junho de 1993.

2.1.7 Ranulfo Borges Moraes (Sinhô Borges), 74 anos – Uberaba (MG). Entrevistado por Paulo Lemos, em 11 de maio de 1993.

2.1.8 Santinho Souto Melo, 88 anos – Conquista (MG). Entrevistado pelo APU, em 1993. Transcrição: Departamento Sonoro.

2.1.9 Romeu Borges, 74 anos – Uberaba (MG). Atualmente é o catireiro mais conhecido de Uberaba. Criador de gado, Romeu divide o tempo entre a fazenda e a casa em Uberaba e, sempre que tem oportunidade participa de catira na cidade. Dançou com Ana Botafogo, ela no balé clássico e ele no catira e isso deu margem para outras apresentações com o balé, nos shows organizados por Marta Enes.

2.1.10 Roberto de Araújo :operário aposentado - Capelinha do Barreiro. Entrevistado pelo APU, em 07 de junho de 1993.

2.1.11 Luzia Silva Monteiro. Entrevista concedida ao Arquivo Público de Uberaba, em 1993.

* As idades correspondem à época da entrevista.

2.1.12 Geraldo Quirino de Souza (Toninho da Marieta), em entrevista concedida ao APU, por Maria Aparecida Rodrigues Manzan, em 06 de abril de 1986.

2.1.13 Juarez Rodrigues da Cunha, 63 anos. Natural de Uberaba, filho de Manuel Rodrigues da Cunha. Entrevista concedida ao APU, em 03 de julho de 1993, em São Paulo.

2.1.14 Vilmondes Borges: fazendeiro – Uberaba. Entrevista concedida ao APU, em 30 de abril de 1993.

2.1.15 Paulinho Cury: sitiante – Uberaba. Entrevista concedidas: ao APU, realizada por Sônia Maria Fontoura, em 23 de junho de 1993. Palmeiro, sapateador e bom dançador de lundu, Paulo Cury participou de vários grupos de catira de Uberaba, entre eles, os Borges e os Teles. Ganhou o apelido, pelo qual é conhecido, Paulinho Leiteiro, porque transportava leite do setor rural para a cidade. Orgulha-se de dizer que aprendeu a gostar do catira na cadeira do barbeiro Antônio Ananias, que entoava modas e recortados, enquanto esperava o catireiro barbeiro acabar o serviço que havia começado. Formou um grupo familiar de catira em que os integrantes são: o filho, as filhas e as netas. Zé crioulo foi, por muito tempo, seu parceiro de viola. Paulinho, adepto ao catolicismo popular, é também capitão de folia.

2.1.16 Toninho e Marieta, entrevista concedida ao APU, pelo professor Gilberto Caixeta, em 06 de abril de 1996.

2.1.17 Onorina Ribeiro de Carvalho, 63 anos – Uberaba. Filha de João Emerêncio de Carvalho. Entrevista concedida a pesquisadores do APU, em 1993.

2.2 GRAVAÇÕES *IN LOCO* – ARQUIVO PESSOAL

2.2.1 Mauro Menezes: Marceneiro – Fazenda Bela Vista (setor rural de São Francisco de Sales-MG). Trazendo na lembrança momentos em que presenciara vários encontros de catira com o seu pai, que era catireiro, Mauro Menezes ainda relembrou os mutirões dos quais ele e o irmão, juntamente com o pai, participaram. Tal lembrança revelou práticas do mutirão em São Francisco de Sales (MG), desconhecidas da região de Uberaba. Entrevistado em sua marcenaria por Wagner Rédua, em 18/01/2007.

2.2.2 Romeu Borges, entrevistado em sua casa por Wagner Rédua, em 11/02/2006.

2.2.3 José dos Santos Batista de Paiva, mais conhecido como “Zé Pomba”, da região de Santa Rosa. Atualmente mora em Uberaba. Apesar de não ser catireiro, Zé Pomba foi espectador de muitos catiras, porém participou de inúmeros mutirões. No catolicismo popular rural é mais ativo, pois, participa de um grupo de Folia de Reis, nos meses de janeiro e, na semana Santa, percorre o bairro rural de Santa Rosa, fazendo encomendação das almas. Provavelmente seja esse o único grupo da região de Uberaba a praticá-lo. Entrevistado em sua casa por Wagner Rédua, em 31/03/2007.

2.2.4 Mauro Borges – Uberaba. Participou ativamente no catira dos Borges. Atualmente não dança mais devido à idade, pois não suporta o exercício exigido. Esse catireiro se entusiasma ao lembrar os tempos de catira e não se importa em apresentar seu acervo fotográfico e contar as histórias de cada fotografia. Entrevista concedida em sua casa a Wagner Rédua, em 07/01/2009.

2.2.5 Zezito Borges – Uberaba. Fez parte do catira dos Borges e, atualmente, passa a maior parte do tempo em Goiânia. Encontrei Zezito por acaso, na casa do catireiro Adilson, num encontro de catira, em janeiro de 2009. Como eu havia ido preparado, aproveitei a oportunidade para entrevistá-lo, momento em que revelou fatos do catira uberabense. Entrevista concedida na casa do catireiro Adilson a Wagner Rédua, em 27 de janeiro de 2009.

2.2.6 José Correa da Silva, o Zé Crioulo. Aposentado e longe do catira, vive numa casa simples, no bairro Estados Unidos. Encontravam-se em sua posse, na época da entrevista, muitas de suas composições que corriam o risco de se perderem por falta de conservação. Com sua permissão, digitalizei o caderno no qual as letras estavam registradas. As melodias de muitas delas já foram esquecidas, uma vez que ele não pratica mais o catira. Em entrevista concedida em sua casa a Wagner Rédua, em 18 de janeiro 2007.

2.2.7 Paulinho Cury: sitiante – Uberaba. Entrevista concedida em sua casa a Wagner Rédua, em 11 de fevereiro de 2006.

2. ACERVOS

2.1 Arquivo Público de Uberaba (jornais, fotografias, filmes, gravações audiovisuais em K7s, documentos de Edelweiss Teixeira e documentos institucionais).

2.1.1 Jornais

- 2.1.1.1 Cidade Livre - de 2000 a 2006.
- 2.1.1.2 Correio Católico - de 1960 a 1962.
- 2.1.1.3 Diário da Noite - ano de 1962.
- 2.1.1.4 Gazeta de Uberaba - de 1930 a 1939.
- 2.1.1.5 Jornal da Manhã - de 1976 a 1988.
- 2.1.1.6 Lavoura e Comércio - de 1919 a 1967.
- 2.1.1.7 O Triângulo - de 1940 a 1962.

2.1.2 FITAS AUDIOVISUAIS

- 2.1.2.1 Arquivo Público de Uberaba - Departamento Sonoro, Fitas K7s n.ºs. 003, 105, 108, 117, 118, 119, 120, 134.
- 2.1.2.2 Acervo particular Wagner Rédua, fitas n.º. 01 a 04.

2.2 Gilberto Andrade de Rezende (filmes, letras de modas de viola e recortado de catira e fotografias).

2.3 Mauro Borges (fotografias)

2.4 José Correa da Silva, o Zé Crioulo (letras de modas de viola e recortado de catira de suas composições)

2.5 Wagner Rédua (fotografias, gravações em audiovisuais K7s).

2.6 Jair Seabra (letras de modas de viola e recortados de catira de suas composições).

3. REVISTAS

3.1 CLAUDIO, Ângelo. A língua no Brasil. São Paulo: Editora Abril, **Super Interessante**, edição 135, de dezembro de 1998, p. 80-85.

3.2 MACHADO, Mônica Versiani, e KALLAS, Águeda Moraes de Carvalho e. De fio a pavio: o folclore que deu certo. Belo Horizonte: **AMAE - Associação Mineira de Ação Educacional, Educando**, ano XXII, nº 205, agosto de 1989, p. 7-11.

4. FILMES

4.1 **Projeto Raízes**. Coordenação Cultural: Guido Bilharinho e Gilberto Rezende. Direção e apresentação: Manoel Irismar. Produção: Fundação Cultural e Prefeitura Municipal de Uberaba. Realização: TV Regional, Uberaba, 199-.

4.2 MAZZAROPI, Amácio. **O Jeca Tatu** (Filme). Produção de PAM Film, Direção de Milton Amaral, Taubaté (SP), 1959, mixado por Cia Cinematográfica Vera Cruz (São Bernardo do Campo - SP), duração 95 min., 35 mm; em 24 q., metragem 2.462,3 m, Comédia Musical, originalmente em P&B.

5. GÊNEROS MUSICAIS DO CATIRA

5.1 MODAS DE VIOLA

5.1.1 Desesseis de Maio - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

5.1.2 Não Voto Mais - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

5.1.3 Revolução de 32 - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

5.1.4 Te acho Bonita - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

5.1.5 Gosto da Roça e Vida da Roça - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

5.1.6 Despedida de Serrador - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

5.1.7 Cabelo Libra Esterlina – Autor: João Gregório.

5.1.8 Planeta – Autor: Tertuliano Inácio Reis.

5.1.9 Adeus Estado de Minas – Autor: Manoel Germano.

5.1.10 Meus Vinte e Dois Anos – Autor: Domingos Gomes Seabra.

5.1.11 Meus Quarenta Anos - Autor: Sinhô Borges.

5.1.12 O Poeta - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.

- 5.1.13 Catira do Buriti - Autor: Sinhô Borges.
- 5.1.14 Um Dia Aziago - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.1.15 Viver Desgostoso - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.1.16 Decadência - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.1.17 Geração Por Geração – Autor: Paulo Cury
- 5.1.18 Cachaceiro – Autor Zé Crioulo.
- 5.1.19 Moça – Autor: José Dias.
- 5.1.20 O Carreiro – Autor Jair Gomes Seabra
- 5.1.21 Homem que é Cachaceiro - Autor: Manoel Teles.
- 5.1.22 Homem Casado - Autor: Manoel Teles.
- 5.1.23 Todos Que São Violeiros – Autor: Zeca dos Anjos
- 5.1.24 O Beijo da Espanhola – Autor: Zeca dos Anjos
- 5.1.25 Eu Sou Catireiro – Autor: Sinhô Borges.
- 5.1.26 Mineiro Saudoso – Autor: Antônio Augusto
- 5.1.27 Campinas Verdejantes – Autor: Sinhô Borges

5.2. RECORTADO

- 5.2.1 Gostei de Você - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.2.2 Cofre do Pensamento - Autor: Domingos Gomes Seabra.
- 5.2.3 Adeus Primavera - Autor: Domingos Gomes Seabra.
- 5.2.4 Fim da Vida da Gente - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.2.5 Deixei Minas Gerais - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.2.6 Oi! O Que Mais Tenho Saudade - Autor: Manuel Rodrigues da Cunha.
- 5.2.7 A Paixão – Autor: Jair Gomes Seabra.
- 5.2.8 Morena – Autor: Negrinho Teles.

5.3 SERTANEJA

- 5.3.1 PAGODE EM BRASÍLIA (1959), compositores: Lourival dos Santos e Teddy Vieira. Tião Carreiro E Pardinho. **Warner 25 Anos: Tião Carreiro e Pardinho**. Estilo: Sertanejo. Lançamento: 2001.

6. DOCUMENTOS INSTITUCINAIS

6.1 BANCO DE DADOS DE UBERABA - **Prefeitura Municipal de Uberaba**, 1981.

6.2 INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, **Recenseamento Geral do Brasil**, Série Regional, parte XIII – Minas Gerais. Tomo I, Governo Federal, 1º de setembro de 1940, p. 1 - 243.

6.3 INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, **Serviço Nacional de recenseamento**, Série Regional, volume XXI – Tomo I, Estado de Minas Gerais, Governo Federal, Rio de Janeiro, 1954, p. 1 - 283.

6.4 OFICINA DA ESTATÍSTICA. **População recenseada em 31 de dezembro de 1890**. Rio de Janeiro: Diretoria Geral de Estatística, Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas, República dos Estados Unidos do Brasil, 1898.

6.5 RELATÓRIO DA PREFEITURA DE UBERABA no período de 06 de outubro a 31 de dezembro de 1930. Arquivo Público de Uberaba, GPR / RL-Ac.

7. LITERÁRIAS

7.1 LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1947.

7.2 SOUZA, Inglês de. **O Missionário**. 3ªEd. São Paulo: Ática, 1992.

7.3 CUNHA, João Gilberto Rodrigues da. **Caçadas de Vida e de Morte**. São Paulo: Peirópolis, 2000.

8. LITERATURA LOCAL

8.1 NABUT, Jorge. **Coisas que me contaram, crônicas que escrevi**. S/d, p. 83.

8.2 PONTES, Hildebrando. **História de Uberaba e a Civilização no Brasil Central**. Academia de Letras do Triângulo, 1970.

8.3 REZENDE, Gilberto de Andrade. **Catira, poesia do sertão**: Uberaba. Oficina das Artes, 2004.

9. FOTOGRAFIAS

9.1 Praça Rui Barbosa - Década de 1930.

9.2 Largo da Matriz 1908 (Atual Praça Rui Barbosa, centro da cidade).

9.3 Algumas arquiteturas rurais da região de Uberaba.

9.4 Mazzaropi e Geni Prado em O Jeca Tatu, de 1959.

9.5 Mutirão em Santa Rosa – setor rural de Uberaba.

9.6 Manuel Rodrigues da Cunha e Natal Borges

9.7 Mazzaropi e Geni Prado em O Jeca Tatu, de 1959.

9.8 Praça do Grupo Escolar Brasil (década 1940).

9.9 Praça do Rui Barbosa (década 1940).

9.10 Rua do Capim, hoje Bernardo Guimarães, em 1938.

9.11 Av. Leopoldino de Oliveira em 1938.

9.12 Reforma na Praça Rui Barbosa

9.13 Os “estranhos” habitantes, pessoas comuns provenientes do mundo rural

9.14 Primeira sede da PRE-5 – ZYV-37 (1941).

9.15 Destaque de Mauro Borges e Orozimbo Fabiano.

9.16 Grupo dos Borges.

9.17 1ª semana do folclore em Uberaba - 1962

9.18 Encontro de catira de Pirajuba, em 1993.

9.19 Encontro de catira com Paulinho Leiteiro, ao centro.

9.20 Catira na Casa do Folclore, na década de 1980.

9.21 Manoel Teles em vida,

9.12 Wagner Rédua e Zé Ninguém.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, Verena. **Ouvir contar:** textos em história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O Livro de ouro da MPB.** Rio de Janeiro: Ediouro. 2003.

ALEM, João Marcos. **Caipira e Country:** a nova ruralidade brasileira. Universidade de São Paulo, 1996 (doutorado).

ALENCAR, José de. **O guarani.** 20ª ed., São Paulo: Ática, 1996.

ALINCOURT, Luís D'. **Memória Sobre a Viagem do Porto de Santos à Cidade de Cuibá, etc.** AMP, XIV, 1950.

ALVARENGA, Oneyda. Comentários a alguns cantos e danças do Brasil. **Revista do Arquivo Municipal**, LXXX. São Paulo, 1941, pp. 209-246.

_____. **Música Popular Brasileira.** Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

AMARAL, Amadeu. **Dialeto caipira.** Brasília: Domínio Público. Biblioteca digital desenvolvida em software livre. Governo Federal. Disponível para *download* em: www.dominiopublico.gov.br/

ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

ARQUIVO PÚBLICO DE UBERABA. **Catira, história e tradição em Uberaba:** Uberaba: APU, 1993.

_____. **Uberaba, Matriz do Brasil Central.** Uberaba: APU, 1995, p. 08.

AURÉLIO. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

BARBOSA, Maria de Fátima Medeiros. **As letras e a cruz:** pedagogia da fé e estética religiosa na experiência missionária de José de Anchieta, S.I. (1534-1597). Roma: Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. IN: **Obras escolhidas**, São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, pp. 168/169.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLOCH, Marc Leopold Benjamim. **Apologia da História, ou, o Ofício do Historiador.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOSI, E. Cultura e desenraizamento. Em BOSI, Alfredo, org. **Cultura brasileira:** temas e situações. São Paulo: Ática, 1987, cap.2, pp. 16-41.

_____. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** São Paulo: Difel, 1989.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua.** São Paulo: Papirus, 1989.

_____. **No rancho fundo: espaços e tempos no mundo rural.** Uberlândia: EDUFUI, 2009.

_____. **O que é folclore.** São Paulo: Brasiliense, 4ª reimpressão da 13ª ed., 2003.

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

CABRAL, Sérgio. **No tempo de Almirante:** uma história do rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

CALABRE, Lia. **A era do rádio.** Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

_____. O Conselho Federal da Cultura, 1971-1974. **Estudos históricos**, v. 37, FGV, 2006.

_____. Políticas Culturais no governo militar: O Conselho Federal de Cultura. XIII Encontro de História ANPUH- Rio - **Identidades.** Rio de Janeiro, 4 a 7 de agosto de 2008.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, Joaquim Mattoso. A lingüística brasileira. IN: NARO, Anthony Julius (Org.). **Tendências atuais da lingüística e da filologia no Brasil.** Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1996.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas.** São Paulo: EDUSP, 2000.

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, p. 184.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro, e VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. Traçando Fronteiras: Florestan Fernandes e a Marginalização do Folclore **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 3, n. 5, 1990, p. 75-92.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano, v. 1:** artes de fazer. Petrópolis/RJ: Vozes, 1994.

_____. **A cultura no plural.** Campinas, SP: Papirus, 1995.

CERTEAU, Michel de e GIARD, Luce: **A invenção do Cotidiano v. 2.** Morar e Cozinhar, Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1996.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre as práticas e representações**. Rio de Janeiro/Lisboa: DIFEL, 1990.

_____. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.

_____. **Formas e sentido, cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2003.

_____. **O Mundo como Representação**. *Estudos Avançados*, 11(5), 1991, p.173-191.

COOPER, Donald R., SCHINDLER, Pamela S. **Métodos de pesquisa em administração**. Porto alegre: Bookman, 2003.

CORRÊA, Roberto Nunes. **Viola Caipira**. Brasília: Viola Corrêa, 1989.

_____. **A arte de pontear viola**. Brasília, Curitiba: Viola Ed. Autor, 2000.

D'ALESSIO, Márcia Mansor. Estado-nação e construções identitárias. Uma leitura do período Vargas. IN: SEIXAS, Jacy A., BRESCIANI, Maria Stella e BREPOLH, Marion (Org.). **Razão e Paixão na Política**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

D'ÂNGELO, Newton. **Aquele povo feliz, que ainda sonhava com a invenção do rádio: cultura popular, lazeres e sociabilidade urbana. UDI (1900-1940)**. Uberlândia: Edufu, 2005.

_____. **Escola sem professores: o rádio educativo nas décadas de 1920/40**. São Paulo: PUC/SP, 1994 (Mestrado / História).

_____. **Ouvindo o Brasil: o ensino de história pelo rádio – décadas de 1930/40**. Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH, v. 18, n° 36, 1998.

_____. **Vozes da cidade: progresso, consumo e lazer ao som do rádio**. São Paulo: PUC/SP, 2001 (doutorado).

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

DECCA, Edgar Salvatori de. Tal pai tal filho? Narrativas da identidade nacional. IN: CHIAPPINI, Ligia, e BRESCIANI, Maria Stella (Org.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

DIEHL, Astor Antônio. **Cultura historiográfica: memória, identidade e representação**. Bauru/SP: EDUSC, 2002.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ESPIG, Márcia Janete. **Limites e possibilidades de uma Nova História Cultural**. In: Revista Locus. JF: EduFJF, v. 4, n° 6, 1998.

FALCOM, Francisco. **História Cultural: Uma nova visão sobre a sociedade e a cultura.** Rio de Janeiro: Campus. 2002.

FERREIRA, Jorge. **Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1977.

FIORIM, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** São Paulo: Editora Ática, 7ª ed. 2000.

FOULCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. **A microfísica do poder.** 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. **Homens livres na ordem escravocrata.** São Paulo: UNESP, 1997.

GOLDFEDER, Miriam. **Por trás das ondas do rádio nacional.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais - morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **O Queijo e os Vermes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOMES, Ângela de Castro. **O Brasil de JK.** Rio de Janeiro: FGV/CPDOC, 1991.

GUIMARÃES, Eduardo N. A transformação econômica do Sertão da Farinha Podre: o Triângulo Mineiro na divisão inter-regional do trabalho. **História e perspectivas**, Uberlândia, Edufu, n. 4, jan.jun. 1991.

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

HALBWACHS, M. **A memória coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1975, pp. 30-1.

HONÓRIO FILHO, Wolney. **Algumas tonalidades sobre o homem do sertão:** Cornélio Pires e Monteiro Lobato. Boletim Goiano de Geografia. 13 (1): 11-27, jan/dez, 1993.

HOUAISS. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda., 2001, p. 2.404.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia Científica.** 4ª ed. São Paulo: Atlas, 2004.

LANGE, Francisco Curt. As Danças Coletivas Públicas no Período Colonial Brasileiro e as Danças das Corporações de Ofício em Minas Gerais. In: **Barroco** nº. 1, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.

LARA, Sílvia. **Hunold. Blowin' in the wind: E. P. Thompson e a experiência negra no Brasil**. Projeto História, n. 12, São Paulo: Educ, out. 1995.

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

LIMA, Rossini Tavares, e ANDRADE, Julieta de. **Escola de folclore, Brasil: estudo e pesquisa de cultura espontânea**. São Paulo: Editorial Livramento, 1979.

LOPES, Maria Antonieta Borges (org). **Fazendas de criação do Triângulo Mineiro**. Uberaba: Museu do Zebu, ABCZ, 1987

_____, e REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. **ABCZ: história e histórias**. São Paulo: Comdesenho Estúdio e Editora, 2001.

_____, e BORGES, Soledade Gomes Borges. **Uberaba, uma cidade entre sete colinas: Estudo do município de Uberaba – 2ª Série**. Uberaba: Pinti, 1993.

LOURENÇO, Luis Augusto Bustamante. **A Oeste das Minas: Escravos, índios e homens livres numa fronteira oitocentista Triângulo Mineiro (1750-1861)**. Uberlândia: Edufu, 2005.

MACHADO, M^a ClaraTomaz. **Cultura Popular: Em busca de um referencial conceitual**. In: Cadernos de História. Uberlândia: EdUFU, nº 5, 1994.

_____. **Cultura popular e desenvolvimento em Minas Gerais: caminhos cruzados de um mesmo tempo (1950 - 1985)**. Tese (doutorado em História Social) FFLCH – USP. São Paulo, 1998.

_____. Tesouro do interior das gerais: cenários, percursos e reencontro com a cultura popular. IN: MACHADO, Maria Clara Tomaz e ABDALA, Mônica Chaves (org.) **Caleidoscópio de saberes e práticas populares**. Uberlândia: EDUFU, 2007.

_____. (Re) significações culturais no mundo rural mineiro. O carro de boi – do trabalho às festas (1950-2000). **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH, v. 26, nº 51, p. 37.

MAGALHÃES, Couto de. **O selvagem**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

MARQUES, Vera Regina Beltrão. Raça e noção de identidade nacional. O discurso médico-eugenista nos anos 1920. IN: SEIXAS, Jacy A., BRESCIANI, M. Stella e BREPOHL, Marion (Org.). **Razão e paixão na política**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

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

MARX, K. e ENGELS, F. (1845) **A ideologia alemã**. 119 ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

MATOS, Maria Izilda Santos, **Na trama urbana: do público ao privado e do íntimo. Projeto História**. São Paulo: PUC/SP, n° 13, 1996.

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

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de História Oral**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MELLO E SOUZA, Antônio Candido. **Os parceiros do Rio Bonito**. RJ, Livraria José Olympio, 1964.

MOREAU, Filipe Eduardo. **Os índios nas cartas de Nóbrega e Anchieta**. São Paulo: Annablume, 2003.

MOTA, André. **Quem é bom já nasce feito: sanitarismo e eugenia no Brasil**. Rio de Janeiro: DP e A Editora, 2003.

MONTORO, André Franco, e CAVALCANTI, Pedro Rodrigues de Albuquerque. **Memórias em linha reta**. São Paulo: Senac, 2000.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. Natureza e identidade: três narrativas e a natureza brasílica. IN: SEIXAS, Jacy A., BRESCIANI, Maria Stella e BREPOLH, Marion (Ogs.). **Razão e Paixão na Política**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

_____. **Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2004.

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

NETO, Aristóteles Teobaldo e NISHIYAMA, Luiz. O tratamento dos resíduos sólidos urbanos em Uberaba: avaliando o sistema. **CAMINHOS DE GEOGRAFIA** - revista on line, Instituto de Geografia (UFU), 10(15) pp.126-143, ano 6, Jun/2005. Disponível no *site*: <http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html>.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Estudos Históricos**. São Paulo: PUC, 1984.

NUNES, Leandro José. Cidade e Memória: a (re)construção das imagens dos quebra-quebras e saques em Uberlândia. IN: MACHADO, Maria Clara Tomaz, e PATRIOTA, Rosângela (org). **Histórias e historiografias: perspectivas contemporâneas de investigação**. Uberlândia: Edufu, 2ª ed., 2006.

OLIVEIRA, Ana Carolina de; NETO, Aristóteles Teobaldo; GRAÇAS, Patrícia Maria Mariano das; CONCEIÇÃO, Vitória Helena Stacciarini da. **A história dos meios de transporte de Uberaba**. Monografia, Faculdade de Educação de Uberaba, 2000.

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

PAES, Maira Helena Simões. **A década de 60**. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

PAULA, João Antônio de. **Raízes da modernidade em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Muito Além do Espaço: por uma história cultural do urbano. IN: **Estudos Históricos**, vol. 8 n. 16, Rio de Janeiro, 1995, p.279-290.

PEDRO, Joana Maria. **Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978)**. In: Revista Brasileira de História: São Paulo, ANPUH, vol. 26, nº 52. jul-dez., 2006.

PERROT, Michele. **Os excluídos da história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIETRA, Diwan. **Raça Pura**: uma história da eugenia no Brasil e no mundo. São Paulo: Contexto, 2007.

PINHEIRO, Ana Paula Arruda Mendes, **A Origem do Saneamento e dos Princípios Urbanísticos na Cidade de Uberaba – MG**. Monografia, FAUPUCCAMP, março 1994.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. **A reinvenção das tradições no cenário da modernidade: a radiodifusão e suas raízes urbanas**. Uberlândia: Artcultura, nº 09, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2004.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1969.

_____. **Formação econômica do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Brasiliense / Publifolha, 2000.

PRATA, Hugo. **Das Minas às Gerais: história, cultura e costumes de um povo brasileiro**. Uberaba: Ed. RR Donnelley, 2008.

PRIORI, Mary Del. História do cotidiano e da vida privada. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

REDUA, Wagner C. Catira de Uberaba: Sociabilidade, diversão e cultura popular no mundo rural. **OP SIS – Curso de História. Dossiê Cultura e Identidades**. Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão. Catalão – GO, v. 8, nº 10 jan-jun. 2008, pp. 143-160.

_____. Mutirão do Triângulo Mineiro: Trabalho, música, alegria e festa no mundo rural. Uberlândia: **Caderno de pesquisa do CDHIS**, nº. 36/37, ano 20, pp. 133-142, 2007.

RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1996.

REZENDE, Eliane Mendonça Marquez de. Uberaba no olhar dos viajantes do século XIX. IN: BORTONE, Márcia Elizabeth (org.). **Linguagens e educação**. Uberaba: Universidade de Uberaba, 2000.

_____. **Uberaba: Uma trajetória sócio-econômica (1811 - 1910).** Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 1983.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RIBEIRO JÚNIOR, Florisvaldo Paulo. **Os batuques e trabalhos: resistência negra e experiência do cativo em Uberaba (1856 – 1901).** São Paulo: PUC/SP, 2001 (mestrado).

ROMAIS, Célio. **Rádio em ondas curtas.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

SADER, Eder. **Marxismo e teoria da revolução proletária.** São Paulo: Ática, 1986.

SAINT-HILAIRE, Augustin. **Viagens pela Província do Rio de Janeiro e Minas Gerais.** São Paulo: USP, 1975.

_____. **Segunda viagem a São Paulo e quadros históricos da Província de São Paulo.** Biblioteca Histórica Brasileira. São Paulo: Martins, 1954.

_____. **Viagem à Província de Goiás.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

SAHLINS, Marshall. **Cultura na prática.** Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SAMARA, Eni de Mesquita. **As mulheres, o poder e a família: São Paulo século XIX.** São Paulo: Marco Zero / SECSP, 1989.

SCHMIDT, Mário Furley. **Nova História Crítica.** São Paulo: Nova Geração, 2005.

SCHWARCZ, Lília M. As teorias raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. IN: SCHWARCZ, Lília M., e QUEIROZ, Renato (Orgs.). **Raça e diversidade.** São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SCHWARZ, Roberto. **Fim de século. Jornal Folha de São Paulo.** São Paulo: Caderno Mais, 4/12/1994.

SEIXAS, Jacy Alves. **Halbwachs e a memória – reconstrução do passado: memória coletiva e história.** História. São Paulo: Editora da USP, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do rio. IN: **História da vida privada no Brasil: da Belle Époque à era do rádio.** São Paulo: Cia das Letras, 1998, v. 3.

SILVA, Marcelo de Souza. **Homicídios e Justiça na comarca de Uberaba, MG, 1872-1892.** Tese (doutorado em História Social) UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

SILVA, Raphael Mota da. **Chico Xavier: imaginário religioso e representações simbólicas no interior das gerais (Uberaba, 1959/2001)** Uberlândia: UFU, 2002 (dissertação de mestrado História).

SOIHET, Raquel. História das Mulheres. In: CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da História.** Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SOUZA, Iara Lis Carvalho. Sobre o tipo popular – imagens do(s) brasileiro(s) na virada do século. IN: SEIXAS, Jacy A., BRESCIANI, Maria Stella e BREPOLH, Marion (Ogs.). **Razão e Paixão na Política**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

SPÓSITO, M. E. B. A urbanização no Brasil. In: Secretaria de Estado da Educação. **SÉRIE ARGUMENTOS**. São Paulo: SEE, p. 61 –78, 1993.

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

_____. **Música popular:** do gramofone ao rádio e a TV. São Paulo: Ática, 1981.

_____. **As Festas no Brasil Colonial**. São Paulo: Editora 34.

THOMPSON, E. P. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. São Paulo: Editora Unicamp, 2001.

_____. Patrícios e Plebeus. In: **Costumes em comum:** estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado:** história oral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

TREVISAN, Maria José. **50 anos em 5...** A fiesp e o desenvolvimento. Petrópolis: Vozes, 1986.

VAINFAS, Ronaldo. **Da História das Mentalidades à História Cultural**. Revista História. São Paulo, UNESP, v. 15, 1996.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade:** 1780-1950. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

_____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. IN: BOSI, Alfredo (org.). **Cultura brasileira no plural:** tema e situações. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

YATSUDA, Enid. O caipira e os outros. IN: BOSI, Alfredo, org. **Cultura brasileira:** temas e situações. São Paulo: Ática, 1987, cap.2, pp. 103-113.

ELETRÔNICAS

<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1940/Censo%20Demografico%201940_pt_XIII_t1_MG.pdf>

- Censo de 1940 – acesso em 12 de fevereiro de 2009.

<www.dominiopublico.gov.br/>.

- Amadeu Amaral – acesso em 15 de setembro de 2008.

<<http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/ingles-de-souza/ingles-de-souza.php>>

- Sobre Inglês de Souza – acesso em fevereiro/2009.

<<http://www.geocities.com/Athens/Olympus/3583/vieiracouto.htm>>

- Sobre Couto de Magalhães - acesso em 10 fevereiro de 2009.

<<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/jeca-tatu/jeca-tatu02.jpg>>

- Acesso em 09 de março de 2009.

<<http://www.uberaba.mg.gov.br>>

- Acesso em 12 de março de 2009.

<<http://www.altiplano.com.br/ArqPauloBertran.html>>

- Sobre casa de palha - acesso em 12 de março de 2009.

<<http://www.jcb.com.br/Ojcb/ojcb.asp>>

- Sobre o *Jockey Club* Brasileiro - acesso em 18 de abril de 2009.

<<http://www.jockeyuberaba.com.br/historico.php>>

- Acesso em 18 de abril de 2009.

<http://biblioteca.ibge.gov.br/colecao_digital_publicacoes_multiplo.php?link=CD1940&titulo=Censo%201940>

- Acesso em 15 de fevereiro de 2009.

<http://biblioteca.ibge.gov.br/colecao_digital_publicacoes_multiplo.php?link=CD1950&titulo=Censo%20demogr%C3%A1fico%201950>

- Acesso em 20 de abril de 2009.

<http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/monografias/GEBIS%20-%20RJ/CD1960/CD_1960_MG.pdf>

- Sobre censo 1960 – acesso em 23 de abril de 2009.

<<http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html>>

- Sobre estatísticas do Triângulo Mineiro - Acesso em 05 de Junho de 2009.

<<http://www.radioclaret.com.br/port/historia.htm>>

- Acesso em 20 de junho de 2009.

<http://paginas.aol.com.br/netinhaericardo/index_int_5_ariowaldopires.html>

- Acesso em 20 de junho de 2009.

<<http://www.ibeccunesco-sp.org.br/ibecc.htm>>

- Acesso em 02 de julho de 2009.

<http://www.saudeemmovimento.com.br/reportagem/noticia_exibe.asp?cod_noticia=1>

- Acesso em 11 de julho de 2009.

<<http://www.abcz.org.br/site/abcz/historico.php>>

- Acesso em 13 de julho de 2009.

<<http://www.jfpr.gov.br/ncont/salariomin.pdf>>

- Acesso em 16 de julho de 2009.

<<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/418.pdf>>

- Acesso em 16 de julho de 2009.

<<http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=174182>>

- Acesso em 18 de julho de 2009.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Caipira#Bibliografia>>.

- Acesso em 18 de agosto de 2009.

<<http://www.areaindigena.hpg.ig.com.br/dicionario.htm>>.

- Acesso em 18 de agosto de 2009.

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/34/MinasGerais_Municip_Uberaba.svg/773px-MinasGerais_Municip_Uberaba.svg.png>

- Mapa de Uberaba – acesso em 09 de dezembro de 2009.

<<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/viewFile/1209/1076>>.

- Acesso em 22 de junho de 2009.

<<http://destaquein.sacrahome.net/node/47>>

- Acesso em 18 de junho de 2009.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Saturnino_de_Brito>

- Acesso em 25 de junho de 2009.

<<http://www.uberaba.mg.gov.br/portal/conteudo,878>>.

- Acesso em 16 de outubro de 2009.