



Universidade Federal de Goiás
Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC)
Programa de Mestrado Performances Culturais Interdisciplinar

PROJETO DE MESTRADO

Pisando as cordas da viola e do tempo: a tradição da catira e a cultura contemporânea no Brasil central.

Mestranda: Juliana Ribeiro Marra

Orientadora: Dr.^a Izabela Tamaso

Goiânia, novembro de 2014.

OBJETIVOS

Objetivo geral

Compreender os aspectos performáticos e históricos da catira por meio de um estudo analítico e qualitativo do grupo de catira da Cidade de Goiás-Go. A perspectiva comparativa será desenvolvida a partir da justaposição entre este e o grupo de catira feminino *Orgulho Caipira* de Itaguari-Goiânia/GO.

Objetivos específicos

1. Contribuir para com os estudos de performances culturais a partir da observação e análise da catira. Este objetivo visa adensar o corpo dos estudos desenvolvidos nesta recente área de pesquisa no Brasil a partir de sua interface com os estudos do patrimônio cultural e da cultura popular.
2. Realizar levantamento bibliográfico e documental que ofereça subsídio para um estudo preliminar acerca da origem e processo histórico catira, amparado pela literatura existente.
3. Compreender a importância do ensino-aprendizagem da catira para a continuidade e/ou descontinuidade desta tradição cultural, bem como o papel que o corpo/corporeidade assume nesses processos. Isto implica também em perceber como os mecanismos de hibridização e negociação cultural vêm atuando no processo histórico da catira.
4. Analisar o papel desempenhado pelas mulheres no que diz respeito à performance, continuidade e reinvenção da catira na atualidade, aproximando-nos dos estudos de gênero.

JUSTIFICATIVAS

A fim de compreender melhor a catira e como acontecem seus processos de criação partimos em busca de subsídios bibliográficos para a elaboração do presente projeto de pesquisa. De acordo com o *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*, a catira é encontrada em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás¹. Nesta referência, como em quase todos os outros textos sobre catira

¹ Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos>; acessado em 09/09/2013.

que acessamos, estes estados são definidos enquanto o “espaço” da catira. Porém, as definições de localidades variam, sendo que alguns autores inserem estados do nordeste e outros estendem seu alcance até ao Amazonas e Pará. Além dos estados citados, Tocantins – antiga região norte de Goiás – e Paraná constam entre as paragens onde a catira se desenvolve. A região é reconhecida como o sertão do Brasil central, onde predomina a “cultura caipira” e “sertaneja”².

A dança traz simbologia marcada por valores e práticas associados a tal espaço, sendo ao mesmo tempo, produtora e produto da “identidade caipira”. Contudo, a fixidez com que vem sendo tratada na literatura afim e as novas relações desenvolvidas sobre a modernização do campo no século XX (OLIVEIRA, 2003), indicaram uma área de pesquisa interdisciplinar, no âmbito da cultura contemporânea.

Se antes a “identidade caipira” era vista como um conceito fechado, atualmente tem se mostrado difícil apreender o caipira e os termos que guardam relação de associação ou confronto com a noção historicamente construída acerca da vida no campo: o sertanejo, *country*, roceiro etc. O fato está ligado à modernização agropecuária no Brasil, às políticas públicas de governos tecnocráticos e ao crescimento das grandes metrópoles a partir da década de 1950. Tais práticas transformaram a vida da população rural, que rapidamente se viu na posição de população urbana socialmente excluída. Conforme observado acerca do regionalismo, “ele surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização (...) e a urbanização. É um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano” (CHIAPPINI *apud* OLIVEIRA, 2003, p. 235-236). Assim, é a partir do tema do “deslocamento da identidade”, que caracteriza os fenômenos culturais da atualidade, que procuramos pensar a catira.

É importante ressaltar que hoje a antiga estrutura da dança, apresentada pela literatura clássica³, se mostra praticamente inexistente, ou muito modificada pela emergência dessas novas relações sociais e subjetivas. Neste sentido, podemos inferir que as mudanças no conceito de “identidade caipira”, bem como na própria performance da catira, a aproximam do outro significado que o termo assume no Brasil,

² A discussão acadêmica acerca do que viria a se constituir o “sertão brasileiro” é ampla, sendo que há vertentes que defendem ser o espaço indicado por nós, no Brasil central, enquanto outros ressaltam ser o interior do nordeste. Para o momento, definimos apenas que adotaremos a noção de que o espaço que analisamos constitui-se como sendo o, ou um dos sertões brasileiros.

³ Para a elaboração do presente projeto realizamos uma busca pelos “autores clássicos” que abordaram o tema, contudo este debate não pôde ser inserido no texto devido às delimitações espaciais.

qual seja, *troca, negociação*. Catira é também a designação do comércio autônomo praticado em algumas regiões do sertão brasileiro, incorporado na figura dos legendários *catireiros* (negociantes) do interior do país.

Nos levantamentos iniciais, coletamos vídeos publicados na internet pelos grupos ou público da catira. Em especial, chamou-nos a atenção o vídeo “*Vieira e Vieirinha dançando catira (2)*”⁴, no qual os chamados “reis do catira”⁵ apresentam-se no programa de Silveira Coelho, em São José do Rio Preto (s/d), e mostram, pela performance da dança, a diferença entre a catira dançada nos estados de Goiás, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Além das informações colhidas em campo acerca das diferenciações locais, o vídeo colocou-nos a questão da impossibilidade de apreender a dança em uma totalidade explicativa.

Diante disso, a fim de delimitarmos o objeto de pesquisa, definimos dois grupos para trabalharmos, de modo analítico e comparativo. A opção pelo grupo de catira da Cidade de Goiás é resultado dos diálogos e indicações feitas pela professora orientadora da presente pesquisa, Izabela Tamaso. O objetivo é integrar o grupo de pesquisadores orientados por ela na região da referida cidade – reconhecida pela Unesco como Patrimônio da Humanidade – a fim de ampliarmos os debates e trocas acerca do patrimônio cultural, performances culturais e cultura popular. O grupo de catira ainda não foi diretamente contatado, haja vista que a pesquisa de campo será realizada durante a folia de Reis, no início do ano de 2015, no entanto, sabemos que essa performance da cultura imaterial local é realizada por vários artistas populares que participam também de vários outros bens culturais da cidade, como a dança dos Congos e das várias procissões que são realizadas todos os anos, tradicionalmente, na Cidade de Goiás.

Por outro lado, a região metropolitana de Goiânia traz a típica “catira goiana”, ao mesmo tempo em que é possível observar processos de hibridização cultural pelos quais a dança vem se constituindo, tendo em seu cerne as relações rural/urbano, interior/capital, local/global (ANJOS, 2005). O grupo *Orgulho Caipira* é composto por dez catireiras e formou-se em 2008, por iniciativa de Danielly Flores, que se interessou

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

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

pela tradição da catira e folia de Reis em sua cidade natal, Itaguari (GO), a cem quilômetros de Goiânia. Tendo encontrado grande respaldo entre o grupo tradicional da cidade, *Os Irmãos Oliveira*, assim como o envolvimento de outras jovens, Danielly conta com o apoio do seu pai para gerir o grupo. Em 2012, este passou a ser exclusivamente feminino e atingiu reconhecimento público como grupo profissional, passando a receber muitos convites para apresentações.

Assim, entre as diferenças já identificadas, há também pontos de aproximação entre os grupos, dentre os quais se destacam a dificuldade em manter viva a tradição da catira, sobretudo em razão do que chamam “falta de incentivo”. Por isso, no intuito de investigar as transformações culturais da catira, este projeto adota uma perspectiva comparativa, que visa oferecer subsídios para uma análise de caráter interdisciplinar.

A pesquisa preliminar, realizada em fontes primárias e secundárias, aponta informações divergentes acerca da catira. A discussão acerca da origem pode parecer ultrapassada, considerando que dificilmente se questiona o caráter multicultural dos grupos que formaram o povo brasileiro e a influência de cada um deles nas manifestações culturais. Por outro lado, se ainda não apresenta respostas, essa descontinuidade histórica pode se mostrar ao menos instigante do ponto de vista da continuidade de uma tradição cultural.

De acordo com as atuais perspectivas acerca do patrimônio cultural, é a memória coletiva que entrelaça experiências diversas no tempo e no espaço, transformando tradições em fontes de sentido. Assim, práticas culturais ganham historicidade, não se caracterizando mais como produto, mas como processo construído por criação permanente, na qual indivíduos são chamados a participar e reconhecer sua cultura (LONDRES, 2004, p. 19-21), ou seja, a transmissão da experiência pode se dar de diversas formas.

Ao estudarmos o processo de construção da memória coletiva, lançamos mão, normalmente, da pesquisa oral. Como proceder em uma situação na qual a ancestralidade é constantemente evocada, mas não explicada? No caso da catira, observamos que seus produtores aprendem e continuam a manifestação dentro da tradição familiar, mais no campo das expressões corporais do que da tradição oral, pois o conhecimento é transmitido, principalmente, por meio da performance corporal da

dança. O aprendizado acontece quase intuitivamente, por meio da observação pelas novas gerações. Patrícia Pederiva observa que,

A noção de corpo, por meio da experiência cultural, integra o emocional, o afetivo, o mágico, o fantástico, o objetivo e o subjetivo. Com base nesses dados, o corpo transforma-se em um instrumento do pensamento e da comunicação. Reconhece-se o que se é, nele e com ele. [...] possui a capacidade de tornar-se um dispositivo essencial ao desenvolvimento da aprendizagem, e consequentemente da personalidade. (PEDERIVA, 2004, p. 49-50).

A partir daí, surgem questões para além da origem, sobretudo se tomamos a catira como processo cultural, não como produto acabado. As características e especificidades da catira nas diferentes regiões onde se desenvolveu, tornando-a diferente em cada local, faz-nos questionar a viabilidade de uma História da Catira. O aprendizado da dança traz a importância do corpo/corporeidade nesse processo, mas remete-nos também às estratégias que permitem prolongar a tradição, assim como a transformação dos espaços a que pertencem. Nesta direção, hibridismos, ocasionalmente denominados pelos produtores do bem cultural como *contaminação*,⁶ parecem atuar nesse processo.

Cumprir destacar, nas pesquisas prévias que pude realizar, a fala sobre/das mulheres na produção deste bem cultural. Antes praticada “majoritariamente por homens” (ARAÚJO, 2004, p. 135), era considerada inapropriada para mulheres, dizendo o Padre Anchieta ser a catira *profundamente honesta*, pois podia “até mesmo ser dançada sem mulheres”, conforme nos informa Cascudo (p. 257, s/d). Além de termos relatos neste sentido⁷, onde podemos perceber que até relativamente há pouco tempo esta ainda era a normativa corrente na catira em alguns locais, atualmente é difícil encontrar um grupo onde as mulheres não estejam presentes, sendo comum haver grupos exclusivamente femininos. Assim, poderíamos inferir rapidamente que isto se deve à recente inserção das mulheres nas mais diversas áreas da sociedade, no entanto, acreditamos que seja um dos aspectos a serem aprofundados em nossa pesquisa, de maneira que tomamos como um dos nossos estudos de caso um grupo de catira feminina, o *Orgulho Caipira* de Itaguari/Go.

⁶ Termo utilizado por Manoel Severino, 2011.

⁷ Ana Eleusa, irmã de Manoel Severino, nos conta em entrevista que seu pai a proibia de dançar catira, dizendo “ser coisa de homem”.

No que diz respeito ao campo da performance cultural, adotando a perspectiva de Schechner (2006)⁸, podemos dizer que o caráter performático da catira é indiscutível, sobretudo se consideramos que trata-se de uma dança e, portanto, associada a características estéticas. Delimitar uma estrutura geral da performance da dança não parece ser um objetivo plausível, embora a maioria dos autores que trataram o tema tenham despendido esforços nesse sentido. Câmara Cascudo cita a correspondência trocada com Rossini Tavares de Lima após a publicação da 1ª edição do *Dicionário do Folclore Brasileiro*, onde este lhe aconselha,

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

Para Cascudo, no entanto, embora se admita a presença desses elementos fixos deve-se considerar a presença dos elementos não fixos que é “a feição assumida por alguns dançadores no Serra-abaiço e, sobretudo, no Recortado, na troca de lugares onde há exibições coreográficas e não sob modelos imutáveis, como no Cururu ou em certas danças gaúchas” (idem). Assim, cada região, espaço, parece ter desenvolvido suas próprias características relacionadas à performance do grupo – que em Iturama nomeiam por *estilo* –, enquanto a habilidade e talento pessoal dos “dançadores” dá o toque coreográfico e performático à dança.

Por fim, o campo das performances culturais assume importante papel no que diz respeito à continuidade, mas também à análise dessa manifestação específica. Para Camargo,

Performances culturais é um conceito que está inserido numa proposta metodológica interdisciplinar e que pretende o estudo [...] do entendimento das culturas através de seus produtos ‘culturais’ em sua profusa diversidade, ou seja, como o homem as elabora, as experimenta, as percebe e se percebe, sua gênese, sua estrutura, suas contradições e seu vir-a-ser.” (CAMARGO, 2013, p. 1).

Neste sentido, acreditamos poder vincular este projeto ao *Programa de Mestrado em Performances Culturais*, mais especificamente à linha de pesquisa *Teorias e Práticas da Performance*, pois com esta pesquisa objetivamos estudar de forma

⁸ No campo do estudo das performances culturais são amplamente conhecidas as sete funções da performance nomeadas por Richard Schechner: entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar; persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco.

comparativa a catira, a partir de sua pesquisa de origem, prolongamento e dinâmica, convergindo os conceitos das mais distintas áreas de estudo das ciências humanas e sociais.

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

As mais recentes definições sobre o patrimônio cultural vêm destacando a noção de criatividade, aproximando este conceito dos estudos da performance cultural. O corpo, o raciocínio, a emoção e a imaginação ganham gradativamente o espaço antes dedicado exclusivamente aos bens de natureza material. Essa tendência vem se dando tanto em termos de políticas culturais e demanda internacional – a Unesco dá as diretrizes mundiais relacionadas à preservação dos bens culturais – quanto no meio acadêmico, liderado pelos intelectuais que defendem uma “abertura” do conceito de patrimônio cultural. Essa perspectiva defende que a noção de patrimônio deve “englobar as tradições mais diversas, tudo o que os diferentes grupos sociais considerem como uma herança significativa, a ser transmitida para as futuras gerações.” (LONDRES, 2004, p. 21).

Neste sentido, esta pesquisa faz amplo uso das mais recentes políticas culturais referentes ao patrimônio cultural imaterial, elaboradas e divulgadas pelo Iphan, bem como de autores que vem trabalhando junto ao órgão no desenvolvimento dessas políticas. É o caso da autora Maria Cecília Londres, que escreve no *Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial*,

Referências culturais não se constituem, portanto, em objetos considerados em si mesmos, intrinsecamente valiosos, nem apreender referências significa apenas armazenar bens ou informações. Ao identificarem determinados elementos como particularmente significativos, os grupos sociais operam uma ressemantização desses elementos, relacionando-os a uma representação coletiva, a que cada membro do grupo de algum modo se identifica (LONDRES, 2000, p. 38).

O conceito de referência cultural apresenta-se então como crucial para essa nova abordagem acerca do patrimônio cultural, sobretudo se procuramos pensá-lo também sob o viés da performance cultural. Isto porque ele traz em seu âmago a questão da representação e da identidade – esta, por sua vez, uma problemática antiga, mas ainda não superada.

A perspectiva desconstrucionista, desenvolvida no campo dos Estudos Culturais tratou especialmente do tema identidade. Segundo Stuart Hall (2000, p.103), ela não objetiva superar conceitos-chaves, trocando-os por conceitos “mais verdadeiros”. Pelo contrário, vem colocá-los “sob rasura”, indicando que não servem mais em sua forma original. Contudo, uma vez que não foram totalmente superados e ainda não havendo outros conceitos diferentes que possam lhes substituir, continuam a ser utilizados, porém agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas. É isso o que ocorre com o conceito de identidade, sugerindo o autor que o conceito de *identificação* expresse melhor a nova concepção.

Contudo, é importante ressaltar também como os processos de subjetivação, que permitem pensar atualmente a questão da identidade e da representação a partir da concepção plural do sujeito, ganharam visibilidade com o surgimento da História Nova, sobretudo com as proposições de Michel Foucault. Esse autor propõe a diversidade temporal influenciando a formação do sujeito, sobretudo em sua obra *A Arqueologia do Saber*. Ele defende que os instrumentos tomados “emprestados” de outras disciplinas, como a arqueologia, permitem pensar que não há apenas um, mas vários tempos, isto é, temporalidades, historicidades. Essa é a principal característica desse novo campo historiográfico, o surgimento dos diversos níveis de análise que, segundo Foucault, podem ou não se entrecruzar. É, portanto, somente na multitemporalidade que se tornou possível pensar o sujeito em sua pluralidade, em oposição à história tradicional que vislumbra a unidade do sujeito (FOUCAULT, 2008).

Assim, acreditamos que a perspectiva dos autores clássicos e folcloristas, sobretudo Mário de Andrade e Câmara Cascudo, que focaram nosso objeto de pesquisa na bibliografia tradicional – embora extremamente importante pelo subsídio de informações de cunho etnográfico que oferece – não dá conta de toda a gama de possibilidades que o tema sugere atualmente. A questão de origem e identidade, enfocada por esses autores, tornou-se uma explicação engessada, que não apreende toda a teia de significados que o ato performático e ação patrimonial necessitam para tornar-se. Dessa forma, novos olhares não foram lançados sobre estas explicações acerca da catira, fazendo com que o tema permanecesse circundado por antigos conceitos, muitas vezes já superados, enquanto o ato em si, o bem cultural, parece ter seguido seu caminho como um processo de criação permanente.

A partir disso, permito-me retornar ao meu problema inicial de pesquisa, a ausência de uma explicação sobre a origem da catira. Se o que denominei de descontinuidade histórica representava uma lacuna explicativa, ela já representa a necessidade de se ir além da própria história, pois se mostra instigante do ponto de vista da sobrevivência e continuidade da tradição cultural denominada catira. Neste sentido, a teoria da performance cultural vem jogar luz sobre esse processo. Regina Muller também auxilia a compreender que

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

Nos termos da atual política cultural brasileira para o patrimônio, isto significa dizer que é o ato concreto de (re)criar, expressar e comunicar que devem ser garantidos como direito do cidadão produtor de determinado bem cultural, sobretudo no *Registro*⁹, instrumento que envolve pesquisa e documentação (VIANNA et. al., 2010). A noção de que tanto o modo de existência, quanto o modo de aquisição das práticas de incorporação não existem “objetivamente”, independente de sua execução (CONNERTON, 1999, p. 117), é uma grande contribuição advinda dos estudos da performance cultural para pensarmos os bens culturais enquanto autênticos. Isto significa dizer que a importância de um fato cultural não está localizada no passado ou em um lugar específico, passível de reificação – como os bens de natureza material – e, portanto, dotado de autoridade para servir de modelo “para sempre”, como nas associações em que quanto mais ancestral, mais autêntico é o fato cultural. Esse raciocínio foi chamado de “valor de ancienidade” por Cecília Londres e o contra-argumento desenvolvido em oposição a ele diz que a “autenticidade [de um fato cultural] não está em origem bem localizada ou apenas conjectural, mas em cada recriação singular e expressiva de um aqui e agora vivido pelo “cidadão” – em cada performance (VIANNA et. al., 2010, p. 49).

Entretanto, é importante salientar que essa ênfase na temporalidade e efemeridade da experiência, na concretude da ação humana, não retira da performance a

⁹ Instrumento criado para salvaguardar o patrimônio cultural imaterial.

sua dimensão de *ação restaurada* (RAPOSO, 2010, p. 26). O conceito de comportamento restaurado é considerado por Richard Schechner como o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, nos rituais ou na arte. Em suas palavras, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Significa a recombinação de comportamentos já vivenciados, sobretudo pelos hábitos, ações e rituais. Schechner defende a ideia de que mesmo que estejamos atuando independentemente, completamente como somos, nossas ações não podem ser consideradas inventadas por “nós”. Estamos sempre vivenciando pela segunda (ou enésima) vez um comportamento, uma ação, de maneira que os rituais e as performances são vivenciados por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição” (SCHECHNER, 2006, p. 35-36). Contudo, ainda assim deve-se considerar que

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

Atualmente a concepção que apreende os bens culturais enquanto processos de representação tem gerado uma crescente produção acadêmica que objetiva aproximar os estudos acerca do patrimônio com o campo das performances culturais. Isto porque, com a perspectiva interdisciplinar inerente ao estudo das performances, os bens culturais vêm se apresentando como pontos de convergência de saberes e interesses, ampliando muito sua visibilidade e compreensão. É o que acontece quando objetivamos estudar de forma comparativa, no âmago do nosso objeto de pesquisa, questões de gênero, corpo, aprendizagem e história, além de conceitos da própria dança. Neste sentido, destacamos as diversas pesquisas desenvolvidas pelo *Transe*¹⁰, na Universidade de Brasília, que visam discutir questões relacionadas ao patrimônio cultural, às performances culturais e à identidade.

Outro campo que se mostra prolífico para nós, no que diz respeito aos aspectos teórico-metodológicos, é a etnografia. Ao nos propormos a realizar um estudo comparativo, ou simplesmente o aprofundamento em um bem cultural historicamente

¹⁰ Laboratório Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance, coordenado pelo prof. Dr. João Gabriel L. C. Teixeira.

identificado como folclore, não podemos negligenciar os estudos antropológicos. O presente projeto configura a experiência etnográfica em seu cerne, de maneira que a ampla discussão acerca da atuação do pesquisador passa a requerer-nos atenção. É também no âmbito da interdisciplinaridade que este campo do saber vem reformulando a posição ocupada pelo etnógrafo colocando-o, muitas vezes, na interface entre o pensar/fazer, principalmente no campo da antropologia da experiência, ao qual se vinculam os estudos performáticos.

Ainda em termos metodológicos, faremos amplo uso das técnicas de pesquisa qualitativa, especialmente dois de seus delineamentos, a comparação multicaso e a experimentação no campo. Esta última traz também para o presente estudo, as técnicas e metodologia próprias da pesquisa oral.

Além da análise dos dados recolhidos em entrevistas orais e levantamento bibliográfico empregaremos a observação documental. Os documentos, por sua vez, serão analisados dentro da perspectiva da História Nova, na qual são transformados em monumentos, desdobrando-se em uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Nessa visão realiza-se uma crítica ao documento, de maneira que ele não fala mais por si só (FOUCAULT, 2008).

RESULTADOS E IMPACTOS ESPERADOS

Ainda que a catira seja conhecida desde o Brasil Colônia (CASCUDO, s/d, p. 257), sua presença na bibliografia sobre o folclore e cultura popular brasileira se consolidou somente no século XX. Intelectuais, músicos e folcloristas registraram a dança em locais e períodos diversos, no entanto, não se pode dizer que estudos científicos mais aprofundados foram realizados, a fim de elucidar mais sobre a dança. A atual retomada do interesse sobre o tema em pesquisas acadêmicas também aponta que estas se limitam a tratar aspectos muito pontuais e esporádicos, de maneira que esta produção analítica sobre a catira ainda é escassa.

Na pesquisa também trabalharei com a hipótese de que a literatura produzida até o presente momento acerca da catira parece apontar para uma noção de origem fortemente marcada pela ideia do mito das três raças. Da mesma forma, essa literatura clássica foi, em sua grande maioria, produzida por paulistas ou cariocas, o que parece

trazer uma boa dose de etnocentrismo, sobretudo ao percebermos que o estado de Goiás, considerado hoje quase o *locus* por excelência da catira, foi abertamente desprezado por essa literatura.

Assim, com o desenvolvimento desta pesquisa, espero contribuir para com o conhecimento, reconhecimento e valorização das expressões culturais goianas, destacando as formas expressivas próprias locais e regionais com as quais os goianos deram sentido às práticas compartilhadas em área cultural própria das rotas de mineração. Essa contribuição passa, portanto, pela produção intelectual e acadêmica acerca da temática do patrimônio e performance cultural, mas expande-se com o intuito de contribuir também para a autoestima e valorização dos grupos produtores da catira em Goiás.

CRONOGRAMA

Atividades	1º Semestre/2014	2º Semestre/2014	1º Semestre/2015	2º Semestre/2015
Créditos e Disciplinas Obrigatórias	x	x	x	
Levantamento bibliográfico, leitura e análise	x	x	x	
Seleção de fontes secundárias	x	x		
Realização da pesquisa de campo		x	x	x
Obtenção e análise de fontes orais			x	x
Redação preliminar			x	x
Exame de Qualificação				x
Redação Final				x
Redação e apresentação em eventos científicos	x	x	x	x

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

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

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves - 7ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

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

LONDRES, Cecília. *Referências Culturais: base para novas políticas de patrimônio*. In: O Registro do Patrimônio Imaterial: Dossiê Final das Atividades da Comissão e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN, 2000.

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

MAUAD, Ana Maria. *Através da Imagem: fotografia e História interfaces*. Revista Tempo, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º 2, 1996, p. 73-98.

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

OLIVEIRA, Lucia Lippi. *Do Caipira Picando Fumo a Chitãozinho e Xororó, ou da roça ao rodeio*. In: Revista USP, São Paulo, n. 59, setembro/novembro de 2003, p. 232-257.

PEDERIVA, Patrícia. *A aprendizagem da performance musical e o corpo*. In: Música Hodie; Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Vol. 4 (n. 1, 2004). Goiânia: UFG, 2004. p. 45-61.

RAPOSO, Paulo. *Diálogos antropológicos: da teatralidade à performance*. In: FERREIRA, Francirosy; MULLER, Regina P. *Performance, Antropologia e Arte*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010. p. 19-49.

SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos. *Sobre o etnógrafo-turista e seus modos de ver*. In: Caminhos Investigativos III: riscos e possibilidades de se pesquisar nas fronteiras. Marisa Vorraber Costa et. al. (org.). Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

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

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

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

Referências virtuais

BORGES, Caroline de Miranda. *O povo brasileiro e a Catira*. Revista Digital - Buenos Aires - Año 14 - N° 139 - Diciembre de 2009. <http://www.efdeportes.com/efd139/o-povo-brasileiro-e-a-catira.htm>; acessado em 16/09/2013.

CAMARGO, Robson Corrêa de. *Performances Culturais: Um Conceito Interdisciplinar e uma Metodologia de Análise*. In: Revista Karpa, Revista de Teatralidades e Cultura Visual, vol. 6, 2013. Em <http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/pages/38092>, acessado em 16/09/2013.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <http://www.dicionariompb.com.br/caterete/dados-artisticos>; acessado em 09/09/2013.

Vieira e Vieirinha. <http://vieiraevieirinha.blogspot.com.br/>, acessado em 16/09/2013.

Vieira e Vieirinha Dançando Catira (2) – Vídeo

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

Referências orais (entrevistas)

1. Entrevista realizada com Manoel Aparecido Severino e Ana Eleusa Severino de Queiroz, em Iturama/MG, em 01/12/2011, por Juliana Marra e Natália Louzada – Grupo Catireiros de Iturama/MG.
2. Entrevista realizada com Daniel Flores, Danielly Tavares Flores e Bárbara Rigo Araújo Reis em Goiânia/GO, em 09/09/2013, por Juliana Marra – Grupo Orgulho Caipira, Itaguari/GO.