

**A EXPRESSÃO POÉTICA DO(A) CATIRA OU CATERETÊ:
UM TEXTO FORA DA PÁGINA DA LITERATURA CANÔNICA**

**THE POETIC EXPRESSION OF CATIRA OR CATERETÊ:
A TEXT OUTSIDE THE PAGE OF CANONICAL LITERATURE**

Jucelino de Sales¹

RESUMO

Este artigo investiga e aponta as canções de catira ou cateretê como expressão poética, e ao mesmo tempo, como um texto fora da página da literatura canônica. O conceito de “texto fora da página” foi apresentado pelo professor angolano Nsimba José, e abre um importante horizonte de debates, sob o ponto de vista do literário, a respeito daquela gama de textualidades geralmente expulsa para as margens da noção de literatura atrelada à filiação canônica. A reflexão toma como objetivo aprofundar e consolidar a expressão poética do(a) catira como literatura detentora de poeticidade e, conseqüentemente, dotada de literariedade, isto é, expressão multifacetada e carregada da palavra literária. A compreensão canônica da literatura representa uma concepção reducionista, filiada a uma história única (Adichie, 2019), que deixa fora da página um caudaloso, multifacetado e plurissignificativo manancial de textualidades, as quais manifestam poeticidades riquíssimas e generosas, e acumulam em suas partituras universos mentais carregados de força simbólica, dentre as quais, a gama de textos criativos advindos da oralidade (Zumthor, 1993). Costurados com a performance (Zumthor, 2007), extravasam as páginas dos textos meramente escritos e transitam na voz, circulando de geração em geração, em ampla medida, no registro oral. É o caso do(a) catira ou cateretê, expressão poético-musical, grafada na memória oral, que envolve performance, dança, audiência e repercussão. Assim, a interpretação poética das seguintes canções de catira – “Amor de opinião”, “Mas” e “Catira dos Monteiros Guimarães” – selecionadas de acervo pessoal, virtualiza em seu âmago a potência literária contida nessa expressão.

Palavras-chave: Catira, Textos fora da página, Expressão poética, Tradição oral.

ABSTRACT

This article investigates and points out the songs of catira or cateretê as a poetic expression, and at the same time, as a text outside the pages of canonical literature. The

¹Doutor e mestre em literatura (POSLIT/UnB). Licenciado em Letras (UEG). Docente de literaturas de língua portuguesa e ensino na UEG, campus Nordeste (Formosa). E-mail: jucelino.sales@ueg.br.

concept of "text off the page" was introduced by the angolan professor Nsimba José, and it opens up an important horizon of debates, from a literary point of view, regarding that range of textualities generally relegated to the margins of the notion of literature tied to canonical affiliation. The reflection aims to deepen and consolidate the poetic expression of the catira as literature possessing poetic quality and, consequently, literariness, that is, a multifaceted expression imbued with literary language. The canonical understanding of literature represents a reductionist conception, affiliated with a single history (Adichie, 2019), which leaves out of the page a vast, multifaceted and multi-significant wellspring of textualities, which manifest rich and generous poetic expressions, and accumulate in their scores mental universes charged with symbolic force, among which is the range of creative texts arising from orality (Zumthor, 1993). Interwoven with performance (Zumthor, 2007), they overflow the pages of merely written texts and circulate in the voice, passing from generation to generation, largely in the oral register. This is the case of catira or cateretê, a poetic-musical expression, inscribed in oral memory, which involves performance, dance, audience and repercussion. Thus, the poetic interpretation of the following catira songs – “Amor de opinião”, “Mas” and “Catira dos Monteiros Guimarães” – selected from a personal collection, brings to life the literary power contained in this expression.

Keywords: catira, texts outside the page, poetic expression, oral tradition

Introdução: textos fora da página da literatura canônica²

O conceito de “textos fora da página” apresentado pelo professor angolano Nsimba José³ abre um importante horizonte de debates, sob o ponto de vista do literário, a respeito daquela gama de textualidades geralmente expulsa para as margens da noção de literatura atrelada à filiação canônica, isto é, aquela espécie de literatura que parte da rasura da littera enquanto texto escrito, contendo a escritura dentro da página, e constituída de percepções de vetorização alimentadas por uma certa “literariedade” herdada das posições teóricas dos formalistas russos e estruturada a partir do

²Essa investigação histórico-literária é fruto do Projeto de Pesquisa “Narrativas da Chapada dos Negros: substância fictícia e convergência discursiva nas expressões estético-literárias, orais e histórico-culturais do Nordeste Goiano” que coordeno na Universidade Estadual de Goiás, campus Nordeste, Formosa.

³Uma primeira versão do texto foi apresentada como resultado de atividade avaliativa para a disciplina “Políticas Linguísticas e História Sociopolítica do Português”, dentro do eixo “História da língua portuguesa”, que realizei no primeiro semestre de 2025, referente ao curso EAD de Pós-graduação lato sensu intitulado Espacialização em literaturas africanas de língua portuguesa e afro-brasileira, ofertado pela Universidade Federal de Santa Catarina, que iniciei este ano. Durante a disciplina ministrada pela professora Dra. Cristine G. Severo, tivemos uma aula virtual com o professor Dr. Nsimba José, que trabalhou conosco a noção de “texto fora da página”.

estranhamento com a linguagem. Como Eagleton (2010, p. 30) explica, de acordo com a teoria formalista aplicada ao texto literário, o conteúdo era desprezado, uma vez que era tido somente como ‘motivação’ para a tessitura e organização textual.

Vale salientar que tal investida teórica se relaciona com a própria guinada do campo em prol de delimitar o seu estatuto. Como observa Compagnon (2010, p. 30), o nome *literatura*, no campo da estética é de recente data. Provém do século XIX. Anteriormente, sua etimologia se referia a inscrições, escritura, erudição ou conhecimento das letras.

Na esteira problematizada por este autor, o estudioso explica que os teóricos parecem não chegar a uma definição suficiente de literatura, o que o especialista declara como questão insolúvel. Questão que se bifurca entre o ponto de vista contextual (histórico, sociológico, etc.) e o ponto de vista textual (linguístico). Assim, a literatura passeia sem uma teoria específica que defina seu objeto. Compagnon (2010, p. 30-31), salienta que para Genette, a questão deve ser resolvida da seguinte forma: dois regimes literários – um *constitutivo*, garantido pelas convenções (soneto, romance que são de direito da literatura, sem contestação) e um *condicional* – que dependendo da apreciação pode ser incluso no arcabouço da literatura.

Na postura dos teóricos do formalismo que equacionaram a literariedade como vetor de desfamiliarização da linguagem, enxergou-se a literatura, por um período, no seguinte dilema axiomático: “a linguagem literária é motivada (e não arbitrária), autotélica (e não linear), autorreferencial (e não utilitária)” (Compagnon, 2010, p. 40). Nesse esquema, a literatura se estreita interligada à forma, e num ensaio clássico, *A teoria do “método formal”*, o formalista Einchenbaum (2013) declarou que “a noção de forma ganhou um sentido novo, ela não é um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação” (Einchenbaum, 2013, p. 46).

Embora acepções formalistas como esta acima tendam a alimentar certa perspectiva teórica que produz reducionismo ao enclausurar a literatura ao texto escrito, o apontamento de Einchenbaum (2013) pode ser lido também, e num viés distinto, como maquinaria de polivalência constituída numa integridade dinâmica e concreta em que o invólucro, isto é, a estrutura literária em sua forma virginal pode ser,

inclusive, um texto fora da página. Não há contrariedade nessa concepção da/sobre a forma.

Nesse sentido, a concepção reduzida de literatura colacionada ao envoltório escrito e, portanto, reducionista, por vezes, ortodoxa e segregacionista, que se liga ao campo ideológico correspondente a apregoação de uma alta literatura, praticada numa chave exclusivista de autorias com competência retórica e eloquência linguística, especialmente autorias publicadas em mídias no formato livro, deixa fora da página um caudaloso, multifacetado e plurissignificativo manancial de textualidades, as quais manifestam poeticidades riquíssimas e generosas, e acumulam em suas partituras universos mentais carregados de força simbólica, dentre as quais, a gama de textos criativos advindos da oralidade.

Essa atitude reducionista, filiada a uma história única (Adichie, 2019), que parcela dos estudos literários ainda reverbera, fixada num gradiente de posicionamento eurocêntrico na chave de um pensamento clássico, em que a teoria da literatura se fecha no logocentrismo de uma seleta de autores eleitos por meio de estratégias de canonização derivadas da literatura clássica ocidental, portanto, uma literatura de dogmas, expulsa para fora da página o grande acervo de literaturas em efervescência que derivam das oralituras, literaturas, teatro de rua, batalhas de rima, rodas de slam, dentre outras expressões lítero-culturais (Sales, 2019).

Nesse enquadramento, ao abordarem os trânsitos da voz, Leite e Fernandes (2012) consideram consubstancial afirmar que “os textos de circulação oral habitam um território movediço, marcado pela tensão das fronteiras que eles insistem em transgredir ou pelas inevitáveis mudanças de práticas, atitudes e pensamentos advindo de um processo histórico” (Leite; Fernandes, 2012, p. 8).

Nesse sentido, as expressões poéticas derivadas das oralituras e demais formas orais, geralmente costuradas com a performance, extravasam as páginas dos textos meramente escritos e transitam na voz, instaurando sua forma na movência e circulando de geração em geração, em ampla medida, no registro oral.

É o caso da expressão poética do(a) catira ou cateretê que agrega em si elementos de poeticidade inerentes à sua própria forma, intercalando letra, interpretação musical, performance, dança e repercussão no evento de sua realização.

O(A) catira ou cateretê: expressão poética da literatura fora da página

Entre as textualidades literárias, estreitamos a mirada desse artigo na expressão poética do(a) catira ou cateretê⁴.

Geralmente compreendido pelos estudiosos da cultura – antropólogos, sociólogos, cientistas sociais – como manifestação cultural, o(a) catira é uma expressão artística que envolve dança e musicalidade, a partir da instrumentação performática de uma composição oral, muitas vezes de autoria desconhecida, transmitida de geração em geração, entre aqueles que assumem na comunidade a posição artística de catireiro. Sua origem multicultural associa elementos comuns às culturas africanas, indígena e portuguesa, embora alguns estudiosos apontem sua origem detidamente indígena (Vasconcelos, 2016, p. 21). De toda maneira, o entrelaçamento multicultural, ao longo de sua existência, assegura a crioulização e a poética da diversidade (Glissant, 2005) de seus contornos artísticos, ou seja, sua expressividade deriva da associação de experiências diversas, plurais e multifacetadas em sua constituição cultural temperada em solo brasileiro.

Em relação à moldura formal-temática, o folclorista e estudioso das manifestações culturais, Câmara Cascudo (2004 *apud* Vasconcelos, 2016), explica que há alguns elementos fixos na dança, com variações na música e na coreografia, e descreve o cenário do evento: “duas filas, uma de homens e outra de mulheres, uma diante da outra, evoluem, ao som de palmas e de bate-pés, guiados pelos violeiros que dirigem o bailado” (Cascudo, 2004, p. 81, *apud* Vasconcelos, 2016, p. 24). O folclorista continua estabelecendo a cena:

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

⁴A escolha para desenvolver um trabalho de investigação linguístico-literária sobre essa expressão não surge do acaso. Trata-se, por um lado, de ligação afetiva com o território de pertencimento e de experiência vivida entre a infância e a juventude com o gozo e fruição de sua magnitude e, por outro, liga-se a um projeto de pesquisa em vigência, em que a discussão atravessa também narrativas orais presentes no coração do Brasil, no Planalto Central de Goiás, em que a manifestação cultural das folias nesse outrora corredor de quilombos ainda resiste com força exuberante na tradição revivida e reverenciada, principalmente por comunidades rurais.

termina com o recortado, uma coreografia em que dançadores, sempre sapateando, trocam de lugares (Cascudo, 2004, p. 81, grifo do autor, apud Vasconcelos, 2016, p. 24).

No tocante à totalidade configuradora desse cenário que circunda o evento, desde a performance vocal dos cantadores, perpassando a performance coreográfica dos dançadores e alcançando à repercussão no público, Vasconcelos (2016) explica que

os elementos corporais são fundamentais para a caracterização da performance, porém, a poesia oral e musicalidade alicerçam a expressão artística a tal ponto que mesmo o público que não faz parte da coreografia acaba se contagiando com a comunicação performática dos catireiros (Vasconcelos, 2016, p. 24).

É um evento cultural que envolve significativamente a expressão literária, na medida em que se constitui a partir de uma composição proveniente de criação oral em que o catireiro, geralmente analfabeto, compõe sua oralitura na lida campesina, desborda sua canção na performance vocal, acompanhada de coreografia e dança num envolvimento coletivo.

Sob os argumentos do professor Nsimba José, a expressão do(a) catira se emoldura como um texto fora da página. Sua expressão poética reside na oralidade, se dilui na performance e se inteira na repercussão junto ao auditório que, nos eventos de folia, na situação de presença, os expectadores participam efusivamente do acontecimento poético, absorvendo no ato performático a catarse da experiência estética.

Vasconcelos (2016) sintetiza a simbólica estética da situação performática em torno do(a) catira:

Quando um cantador usa sua voz para transmitir uma mensagem poética e o público cria imagens do que está sendo dito, já é uma forma do acontecimento da performance, uma vez que a performance poética só se faz presente a partir do ponto de vista da recepção, situação frequente nas apresentações do catira (Vasconcelos, 2016, p. 15).

Assim, o quadro entabulado acima, a partir das considerações de Câmara Cascudo e de Vasconcelos repertoriam as condições de produção do(a) catira, em que

sua situacionalidade e sua materialidade se realizam textualmente num primeiro estágio nos domínios do oral, uma vez que a criação do texto deriva de autorias que no ofício diário do trabalho manual compõem a canção por meio de estratégias de memorização e repetição, isto é, da mnemotécnica, muito utilizada na poesia grega da antiguidade clássica (a exemplo da questão homérica), numa efusiva memória de literatura. Num segundo estágio, e mais recentemente, as canções de catira vêm sendo compiladas no registro escrito, o que converge para a sua salvaguarda e retarda o desaparecimento, especialmente nos casos em que as canções são de autorias desconhecidas.

Goody (2012), ao tratar sobre o oral, se refere às canções, e ressalta no que tange à forma sua aproximação com a poesia lírica. Ele explica que sua estrutura rítmica se enquadra numa linha melódica que geralmente se dá pela repetição do componente formal “o ritmo da canção ajuda a coordenar um trabalho pesado ou repetitivo, a distrair de uma tarefa monótona ou simplesmente a celebrar uma atividade conjunta” (Goody, 2012, p. 51).

De suas análises sobre o funcionamento da oralidade, avaliando as epopeias homéricas e a herança oral grega, Havelock (1987) aponta que se cria um espaço em que a língua “é empregada para o armazenamento de informações na memória. Essa língua deve preencher dois requisitos: tem sempre de ser rítmica e narrativa. Sua sintaxe deve sempre descrever uma ação ou uma paixão, mas nunca princípios ou conceitos” (1987, p. 31).

Provavelmente, o catireiro, para se distrair da tarefa monótona e exaustiva do trabalho braçal e iluminado por uma densa imaginação criativa, abstraía imaginando cenas ligadas ao seu mundo vivido em versos dotados da lírica campesina, vocalizando composições repletas de musicalidade e harmonia dentro da dinâmica do(a) catira.

Quanto ao conteúdo das composições, geralmente são temas ligados ao cotidiano do catireiro, derivados de situações vivenciadas na comunidade, podendo ser motivo de celebração, saudosismo, ou também de zombaria ou pilhéria. Também é bastante expressiva a temática do amor, em que o catireiro, imbuído de um eu-lírico apaixonado, exalta o relacionamento amoroso, à maneira de um cavaleiro medieval expressando a coita d’amor, com as nuances do amor platônico, exarado com aquela ressonância nobiliárquica das cantigas trovadorescas em que o trovador se enlanguescia

nas cantigas de amor. Nessa última forma, o conteúdo contém impregnação similar às composições da música sertaneja que tematiza paixões desenfreadas.

Como exposto acima, o(a) catira como expressão poética derivada da oralidade, expressão costurada com a performance (Zumthor, 2007), vem circulando de uma geração a outra, em ampla medida, no registro oral. Uma vez que essa expressão poético-musical, grafada na memória, envolve performance, dança, audiência e repercussão, mas parte de uma estrutura similar ao gênero poesia enquanto forma poética tradicional, imbuímos na interpretação poética do texto das seguintes canções de catira – *Amor de opinião, Mas* e *Catira dos Monteiros Guimarães* – selecionadas de acervo pessoal, as quais virtualizam em seu âmago a potência literária contida em sua estrutura.

Catiras fora da página da literatura canônica: três exemplos de poética oral

Para exemplificar circunstâncias temático-formais na estrutura de letras de catiras, selecionamos três textualidades circunscritas ao regime diegético do gênero poesia: *Amor de opinião, Mas* e *Catira dos Monteiros*⁵, todas creditadas a autores desconhecidos.

Inicialmente, destacamos a autoria desconhecida. Esse crivo revela que as três poeticidades pactuam do regime de transmissão oral como processo cultural de sua duração dentro de um corpo social. A certa altura de sua investigação, Zumthor (1995) explica a diferença entre *tradição* oral e *transmissão* oral: “a primeira se situa na duração; a segunda, no presente da performance” (1995, p. 17). Assim, a *transmissão oral* instaurada no ato de performance assegura sua durabilidade na tradição oral. Sobre o processo de transmissão oral, o especialista e tradicionalista malinês Bâ (2010) salienta que,

⁵A íntegra das letras dos três catiras está disponível no documento *Coletânea de catiras compilados*, oriundo de acervo pessoal que pode ser acessado no seguinte link: https://drive.google.com/file/d/1tsEWYwnpZ758PIW-a49PwGkZqy9vu91c/view?usp=drive_link. Como explicado na coletânea, o(a)s catiras compilados, “correspondem a textualidades mapeadas e catalogadas especialmente no território do Nordeste Goiano, especificamente na faixa territorial que compreende Planaltina – DF (conhecida outrora como Mestre D’Armas) – e Região Administrativa mais antiga do Distrito Federal – e as cidades de Formosa, Água Fria de Goiás e São João D’ Aliança”.

Em todos os ramos do conhecimento tradicional, a *cadeia de transmissão* se reveste de uma importância primordial. Não existindo transmissão regular, não existe ‘magia’, mas somente conversa ou histórias. A fala é, então, inoperante. A palavra transmitida pela cadeia deve veicular, depois da transmissão original, uma força que a torna operante e sacramental (Bâ, 2010, p. 181, grifos do autor).

Portanto, o(a)s três catiras mencionados gozam da anterioridade *oral* e da lógica da memória para permanecerem no corpo social com o mínimo formal de variação de sua estrutura precedente e durável. Se a escrita, nos exercícios de memorização, trabalha com um tipo de *memória decorada*, para estabelecer sua vigência por um período dilatado na consciência humana, conforme sinaliza o historiador Detienne (1982), por sua vez, diz esse helenista que “essa mesma necessidade de redizer e repetir sempre é que confere à oralidade seu modo próprio de criação” (Detienne, 1992, p. 81).

Nessa dinâmica, no que tange às formas orais citadas, não existe senão versões “e, em princípio, cada versão apaga ou encobre a precedente cuja única materialidade reside na voz de um intérprete e no eco que provoca no auditório” (Detienne, 1992, p. 81).

As versões do(a)s catiras supracitados recolhidos na Coletânea materializam o eco de uma voz poética repetida anualmente nos eventos de folia.

Um segundo elemento de destaque se refere a estrutura composicional inerente ao gênero poesia, em seu *locus* tradicional. O(a)s catiras em questão correspondem a textualidades versificadas, distribuídas em estrofes, que possuem, ao final da interpretação musical do texto principal uma peça de encaixa referida por Cascudo com “recortado”, e denominada oralmente na região em que os catiras foram compilados de desponço ou recorte, o qual funciona aproximadamente como um refrão, uma vez que os violeiros repetem essa estrutura versificada enquanto os catireiros palmeiam, sapateiam e trocam de lado, e que geralmente corresponde a uma estrofe contendo quatro versos que após algumas repetições culminam no encerramento da performance.

Já sobre a letra principal do(a) catira em si, podemos observar e reconhecer a partitura poética referente à poesia lírica na seguinte estrofe que abre o(a) catira *Amor de opinião*:

Es/as/ noi/te eu/ ti/ve um/so/nho – (7 sílabas métricas) (A)
Eu/ fi/quei/ em/ca/bu/la/do – (7 sílabas métricas) (B)
Dei/ta/do/ na/ mi/nha/ ca/ma – (7 sílabas métricas) (C)
A/ma/nhe/ci o/ dia a/cor/da/do – (7 sílabas métricas) (B)

A expressão poética contém três estrofes compostas por quatro versos cada, todas formalizadas num mesmo padrão, em que num esquematismo breve, segundo os manuais tradicionais ou velhos tratados de poética, os versos de cada quadra, ao se fazer a escansão, matematicamente se distribuem em sete sílabas métricas, constituindo-se num heptassílabo ou redondilha maior. Além disso, no quesito relacionado à esquematização das rimas, os versos são constituídos por rimas alternadas no modelo ABCB, com rimas pares em todas as três estrofes, garantindo o ritmo musical, comuns em canções populares e trovas.

Estrutura semelhante, conforme se observa na estrofe inicial inserida abaixo, aparece no(a) catira intitulado com a conjunção adversativa *Mas*, tanto no número de sílabas métricas por verso, quanto no enquadramento das rimas, contendo igualmente três estrofes, embora com dez versos cada, correspondendo a uma décima ou década:

Mas eu queria minha vida – (7 sílabas métricas) (A)
Igual a de um beija-flor – (7 sílabas métricas) (B)
Eu comparo minha sorte – (7 sílabas métricas) (C)
Quando o sabiá cantor – (7 sílabas métricas) (B)
Vive na grade de aço – (7 sílabas métricas) (D)
Pra mostrar o seu sabor – (7 sílabas métricas) (B)
Sem pandeiro e sem viola – (7 sílabas métricas) (E)
Mas ele é compositor – (7 sílabas métricas) (B)
Vive preso na gaiola – (7 sílabas métricas) (F)
E eu sou preso por amor – (7 sílabas métricas) (B)

Quanto ao conteúdo temático, os dois catiras mencionados tematizam o amor e ao mesmo tempo sua diluição no fracasso, conforme se desfralda na diegese que demarca a relação entre um eu-poético (masculino) e a mulher desejada, identificada em ambas as textualidades com o substantivo comum “menina”.

No(a) primeiro(a) catira, após o sonho noturno, do qual acorda “encabulado” – expressão da fala popular que na situação diegética sua semântica conjuga o significado de embaraço –, o eu-poético, embora imediatamente não revele o motivo, descreve o

fim do amor entre ele e a mulher desejada ao longo da segunda estrofe: “Menina esse nosso amor/Coisa que eu nunca esperava/Eu não tinha pensamento/Que o nosso amor acabava”. Assim como ele, tomamos conhecimento na estrofe derradeira sobre a motivação que deslaçou o seu desejo amoroso para com a mulher poetizada: “Agora eu fiquei ciente, oiaí/Cê não tem bom coração, oiaí/Não vou no seu casamento,/Carrego essa opinião”. A mulher que o eu-poético ama está prometida em casamento a outro, e como homem de palavra anuncia que não estará presente na cerimônia matrimonial que o futuro da “menina”, sua amada, reserva a ela.

Há, na estrutura do poema/catira, traços da poética do trovadorismo, uma vez que, em semelhança às cantigas de amor, essa canção exprime um sentimento masculino e, como explica Vieira (1987), “o tema principal da cantiga de amor é **a coita de amor**, isto é, o sofrimento amoroso do poeta por causa do amor não correspondido pela mulher” (Vieira, 1987, p. 3, grifo da autora), isto é, “à fin'amors: é um amor que renuncia à possibilidade de realização do desejo amoroso” (1987, p. 3).

No(a) catira, o eu-poético expressamente brada sua renúncia diante da promessa de casamento de seu desejo amoroso. O acordar encabulado denuncia o seu sofrimento em decorrência do amor não correspondido, tanto que ao reconhecer a perda da mulher desejada para um casamento que a condena a outro, dispara que ela não possui um coração bom, isto é, há maldade no coração dela, correspondente nele a um sentimento de quem se sente traído. De qualquer maneira, em acordo com as canções trovadorescas, o eu-poético realiza a coita de amor na performance diegética.

Configuração similar se reflete no(a) segundo(a) catira. A conjunção adversativa “Mas” que o intitula, embora se repita em outras construções de versos ao longo da canção, traça um aporte de significação que sugere um desejo condicional impulsionado nos verbos “querer” e “amar” conjugados no futuro do pretérito e no pretérito perfeito, poeticamente esculpido no verso que abre cada uma das três estrofes: “Mas eu queria minha vida” (1º verso da estrofe 1)/ “Mas eu queria ser um beija-flor” (1º verso da estrofe 2)/ “Mas eu amei uma menina” (1º verso da estrofe 3).

Também, nesse catira, o amor a uma menina tematiza o conteúdo que atravessa a diegese. O “Mas” da intitulação instaura uma estrutura linguística condicional de comparação, na medida em que o eu-poético, na construção oral dessa expressão

literária, distorce a língua, deslocando sintático-semanticamente uma conjunção adversativa de origem para impor uma articulação comparativa na economia dos versos, a exemplo do conteúdo da primeira estrofe exposta em parágrafos acima. O eu-poético compara-se aos pássaros “beija-flor” e “sabiá”, desejando a formosura do primeiro ao dedicar-se as flores e a habilidade canora do segundo.

Na primeira comparação, enquanto o sabiá, pelo apreço humano ao seu canto é, corriqueiramente, e especialmente em comunidades rurais, encontrado engaiolado, o eu-poético se identifica com essa condição ao confessar-se agrilhado ao amor.

Vieira (1987) explica que o amor cortês (fin'amors):

é um amor que renuncia à possibilidade de realização do desejo amoroso, que não quer possuir, mas gozar desse estado de não-possessão, amor-Minne contendo não só o desejo sensual de "tocar" a mulher verdadeiramente "mulher" como o casto afastamento, amor cristão transposto para o plano secular, que quer "have and have not" (1987, p. 3-4).

Na estrofe seguinte, o eu-poético continua os paralelos, situando o desejo comparativo ao beija-flor que em seus voos pelas matas e jardins extrai com o seu bico o néctar das flores, em comparações que leva o eu-poético à renúncia amorosa. Aqui, a metáfora do beijo funciona como um desejo não-correspondido em relação à menina amada, uma vez que, como os dois últimos versos anunciam com lirismo, a coita de amor é interrompida com o abandono: “Mas eu queria ser um beija-flor/Mas pra voar de manhãzinha/Pra viver beijando as flores/Que plantou no seu jardim/Antes que você levanta/Eu beijava a flor do alecrim/E beijava a rosa branca/E também beijo o jasmim/Mas hoje eu vivo abandonado/Igual a uma ave sem ninho”.

A última estrofe se inicia com a revelação do amor extremo que sente pela mulher desejada, amor carregado de tristeza que chega a ser covarde devido à sua circunstância: “Mas eu amei uma menina (oiiaitirilalai)/Era a coisa que eu mais queria (oiiaitarilalai)/Coisa triste neste mundo/É um amor com covardia/Eu ia na sua casa/Pra te ver mas não te via”. O desfecho, circunscrito nos quatro versos de encerramento, leva a entender que a mulher desejada fugia do pretendente, o deixando a mercê de suas intenções. Notemos que o eu-poético articula uma antítese para demarcar a interrupção

da coita amorosa: “Se eu avistava de longe/Logo desaparecia/Nós era igual o sol e a lua/Eu chegava e ela sumia”.

Ademais, vale mencionar a relação *pari passu* entre os elementos configuradores das cantigas de amor e os traços reconfigurados da expressão poética do(a) catira que, mesmo fora da página da literatura canônica, retraçam elementaridades estético-formais da partitura trovadoresca, como é o caso da coita amorosa. A idealização da mulher cantada pelos trovadores nas cantigas de amor é retomada no(a) catira, constituindo-se de alguém dotada de perfeição, não possuidora de defeitos, posicionada acima de todas as coisas. Embora, por sua forte opinião, no primeiro catira ilustrado haja a negativa de comparecimento no casamento da amada, e exatamente por isso, bem como o desencontro construído no segundo catira, em ambas as canções, assim como nas cantigas de amor, a mulher amada continua sendo inacessível, não atendendo aos apelos do eu-poético, principalmente porque é superior (nobre), enquanto ele (o homem que ama), incorpora um decaído, especialmente pela condição social de que as letras de catira são provenientes da engenhosidade de catireiros oriundos geralmente da classe trabalhadora, como enxadeiros, lavradores, etc.

Como último exemplo, citamos o *Catira dos Monteiro Guimarães*, família tradicional ligada à origem da cidade de Planaltina no Distrito Federal – berço de Brasília em que foi instalada a pedra fundamental – ainda quando o local era conhecido como Mestre D’Armas, um distrito que ligava a picada da Bahia aos currais de São Francisco, antiga estrada-cavaleira de passagem de troperia, escoamento de minério, travessia de boiada. Diferentemente das textualidades anteriores, essa expressão poética instaura certa historicidade em sua diegese, uma vez que a família representada ganhou destaque na região referida devido à sua riqueza latifundiária, proveniente do acúmulo de terras, que possibilitou, entre outras oportunidades, a ocupação de cargos públicos no alto escalão.

Como grandes fazendeiros, a família dos Monteiros Guimarães é lembrada nesses versos de catira que celebram a memória do patriarca e dos filhos que marcaram a região, conforme sinaliza a estrofe de abertura:

Família de Guimarães, – (7 sílabas métricas) (A)
Aqui eu posso falar – (7 sílabas métricas) (B)

É uma família rica, – (7 sílabas métricas) (C)
Que sabe negociar – (7 sílabas métricas) (B)
Compra tudo o que deseja, – (7 sílabas métricas) (D)
Tem dinheiro pra sobrar – (7 sílabas métricas) (B)
Eles têm nome falado, – (7 sílabas métricas) (E)
Têm dinheiro pra gastar – (7 sílabas métricas) (B)

Quanto à estrutura, com a distinção de que contém quatro estrofes e cada uma delas corresponde a uma oitava, há semelhanças intrincadas com a forma dos dois catiras anteriores em dois quesitos que se afirmam também no ritmo musical: as estrofes são formadas com rimas alternadas, conforme ilustrado no esquema acima, com versos compostos com sete sílabas métricas.

A diferença temática em relação aos outros dois catiras, referente a questão histórica que extrapola o texto e colaciona na composição o contexto, diz respeito a Salviano Monteiro Guimarães, popularmente conhecido como Sinhô Monteiro Guimarães, que foi um coronel, militar de carreira, que no final do século XIX instalou-se com a família na Vila de Mestre D'Armas, atual Planaltina-DF, construindo “um verdadeiro império de terras e gado”⁶ no Centro-Oeste, conforme ilustram os desponsos ou recortes da composição:

Desponso:

Sinhô Monteiro Guimarães
Não posso ficar calado
Ele tem muito dinheiro
Fazenda pra todo lado
Ele é criador de égua
E também criador de gado.

Ele é fazendeiro famoso
Também é muito importante
Tem terra no Tabocal
No Varjão e no Mirante
Tem terra no Pequizeiro
E no Vão de Cavalcante

⁶Informações sobre esse personagem histórico podem ser acessadas no seguinte endereço eletrônico: <https://historiadafamiliaguimaraes.blogspot.com/p/coronel-salviano-monteiro-guimar.html>.

Como político, ocupou os cargos de vice-intendente (vice-prefeito) e intendente (prefeito) dessa localidade.

As três estrofes seguintes situam a sua relação parental e a riqueza em torno de cada familiar citado:

Benedito Guimarães,
É um grande fazendeiro
Tem terra em Planaltina,
No Grotão do Limoeiro
Gabriel Guimarães,
Também é muito falado
Tem terra na Terra Roxa,
No Cocal e no Brumado

Luiza, Livinha e Dutra,
Também são muito afamadas
Viajam por esse mundo,
Por isso elas são faladas
Têm um seguro importante,
E são grandes fazendeiras
Casadas com advogados,
Todos do Rio de Janeiro

Ainda tem doutor Hosana,
oiaiaitarilalai, oiaiaitarilalai, oiaiaitarilalai

Ainda tem doutor Hosana,
Que trabalha no seguro
Ele é comprador de gado,
E trabalha pro futuro
Ele é doutor formado,
E ganha muito dinheiro
Nome dele é falado,
Por esse mundão inteiro

Embora constem nos registros virtuais que seus oito filhos correspondem a Gabriel, Francisco, Sebastião, Hosannah, Maria Amélia, Gabriela, Salviano Filho e Duce e o(a) catira se refira a seis pessoas ligadas a essa família sem que se atribua o nível de parentesco, pelo menos duas designações se sobrepõem: o primogênito Gabriel de Campos Guimarães e o filho mais famoso Hosannah de Campos Guimarães que, além de médico, ocupou os cargos públicos de prefeito, vice-governador e governador

do Estado de Goiás, e também pertenceu à Academia de Letras e Artes do Planalto⁷.

Nesse sentido, uma das funções simbólicas de textos fora da página como esse se refere ao estreitamento de uma coesão social na comunidade em que é ritualizado e plurissignificado no evento performático que acontece na periodicidade das folias. Comporta também a função de um texto memorialístico plasmado na oralidade, consequentemente na transmissão oral que, por sua vez, se conserva na tradição oral, uma vez que recupera fatos sobre ou ligados à comunidade que são expostos, pelo brilhantismo criativo do catireiro, nos eventos de folia, garantindo que a própria comunidade, destinatária singular dos sentidos dessa poeticidade, se reconheça na imaginação das canções.

Embora em boa parte das canções as autorias sejam desconhecidas, e os intérpretes se dispersem multiplicados nos cantadores locais que reverberam o(a) catira transmitindo-o às gerações mais novas, há forte legitimidade nesse texto fora da página, na medida em que sua legitimação se enraíza solidamente na transmissão oral.

Zumthor (1995), especialista em literatura oral, pondera que “quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade” (1995, p. 19). Segue explicando que, assim, a memória ocupa uma posição especial na poética da voz, uma vez que “ela envolve toda a existência, penetra no vivido e mantém o presente na continuidade dos discursos humanos” (1995, p. 140). Destaca ainda que “numa arte tradicional, a criação ocorre em performance; é fruto da enunciação – e da recepção que ela assegura” (1995, p. 143).

É, na verdade, no evento da performance – que ocorre com a superposição entre a interpretação dos cantadores que fazem da obra do catireiro, em consonância com o arranjo dos violeiros e a atuação dos dançadores no palco da folia, acompanhado da audiência do público – que a transmissão desse texto fora da página alcança sua

⁷Informações em torno de Hosannah de Campos Guimarães podem ser verificadas no seguinte sítio eletrônico: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgltclfindmkaj/https://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/bitstream/123456789/1492/1/Mem%C3%B3ria%20do%20Planalto-Hosannah%20Campos%20Guimar%C3%AAs%20v.%201%20n.%201.pdf](https://biblioteca.cl.df.gov.br/dspace/bitstream/123456789/1492/1/Mem%C3%B3ria%20do%20Planalto-Hosannah%20Campos%20Guimar%C3%AAs%20v.%201%20n.%201.pdf)

apoteose numa recepção que transcende gerações. Transmissão que garante o subterfúgio de sua sobrevivência na repetição anual dessa manifestação lítero-cultural nos festejos de folia de roça, na região do Nordeste Goiano.

Interlúdio: a tradição do(a) catira: literatura fora da página, mas dentro da poesia oral

O historiador Detienne (1992) explica que o que garante a permanência e a atualização de uma forma oral é a adoção coletiva desse conjunto poético, seja ele um mito, uma lenda, uma fábula, uma trova, etc. Esses objetos são redigidos por meio da operação experimentada por parte dos sujeitos envolvidos no corpo social que bebe dessa fonte.

Conforme o helenista sinaliza, na configuração de uma história mítica como narrativa literária: provérbios, contos, genealogias, cosmogonias, epopeias, cantos de guerra e de amor,

todas tem em comum – dedicando-se ao trabalho da variação na repetição – o fato de submeterem a prova da mesma decantação: as palavras transmitidas e as narrativas conhecidas por todos são fundamentadas na escuta partilhada; elas não retêm, nem podem reter nada além dos pensamentos essenciais, graves ou irônicos, mas sempre moldados pela atenção prolongada de um grupo humano, tornado homogêneo e como que presente diante de si mesmo pela memória de gerações difusas (Detienne, 1992, p. 83-84).

Nesse âmbito, a transmissão oral do(a) catira deve funcionar semelhante às estratégias de difusão do saber conforme nos reporta Detienne (1992) e nos explica Bâ (2003) em seu livro autobiográfico, *Amkoullel, o menino fula*: “desde a infância, éramos treinados a observar, olhar e escutar com tanta atenção, que todo acontecimento se inscrevia em nossa memória como em cera virgem” (2003, p. 13).

No caso do(a) catira, a transmissão comporta as sinuosidades da performance cujo impacto se condensa no evento de folia, em que se estatui em sua forma movente,

isto é, em sua movência, como Zumthor (2007) explica ao abordar a totalidade da performance como:

forma: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora [...]: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela *é* a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso (2007, p. 29, grifo do autor).

Zumthor esclarece que “a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (2007, p. 33). Uma vez que cada performance se torna única, o impacto do evento performático garante sua sobrevivência na tradição oral.

No que se refere ao dispositivo da tradição, José (2023) pontua que “a tradição oral, marcada pela oralidade e por um universo gráfico-visual, gestual e sonoro abarca todos os aspectos da vida de uma comunidade” (2023, p. 83).

O(a) catira, como tecnologia cultural-literária, especialmente das comunidades rurais brasileiras, exprime a vida daqueles que estão ligados a essa identidade. E exprime com poeticidade, com o sabor da literatura, não da literatura canônica, mas da literatura fora da página, da poesia oral.

Essa condição que José (2023) situa como texto fora da página, Martins (2003) denomina de

[...] oralituras, matizando na noção desse termo a singular inscrição cultural que, como (littera), cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu calor de litura, rasura da linguagem, alteração significativa, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas (2003, p. 77).

Ela qualifica sua significação na alteridade tanto dos sujeitos, quanto das culturas, como também na expressividade poética das representações simbólicas. Expressividade que efabula uma verdadeira tradição viva, tradição pulsante no fundo das comunidades sertanejas que reverenciam o(a) catira e seu artífice, o catireiro, e que vai de encontro ao que Bâ (2010) murmura sobre o saber “a herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos

transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente” (2010, p. 167).

Herança de nossas comunidades rurais, oralitura carregada de sentidos diversos, o(a) catira transcorre fora da página em direção ao grande livro da poesia humana que irmana a tudo e a todos no sabor fraternal de sua movência.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução Júlia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BÂ, Amadou Hampaté. *Amkoullel, o menino fula*. Tradução Xina Smith de Vasconcelos. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2003.

BÂ, Amadou Hampaté. A tradição Viva. Em: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África*. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010.

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

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Tradução André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio/ Brasília: Ed. UnB, 1992.

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

EINCHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. Em: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. Tradução Roberto Leal Ferreira. 1 ed. São Paulo: UNESP, 2013.

GLISANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução Elnice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

JOSÉ, Nsimba. *Rios e rochedos: espaços de enunciação de memória a partir de canções em trânsito no Kwimba e na Ekunya*. Florianópolis, 2023. 343 f. Tese (Doutorado em Literatura) – UFSC. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/254346>>. Acesso em: 16 dez. 2025.

LEITE, Eudes Fernandes; FERNANDES, Frederico (orgs). *Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura*. Londrina: EDUEL, 2012.

GOODY, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Tradução Vera Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2012.

HAVELOCK, Eric. A equação oralidade – cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna. Em: OLSON, David R. & TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática, 1987.

MARTINS, Leda. (2003). *Performances da oralitura: corpo, lugar da memória*. Disponível em: <<https://doi.org/10.5902/2176148511881>>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SALES, Jucelino. *Coletânea de catiras compilados*. Acervo Pessoal. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1tsEWYwnpZ758PIW-a49PwGkZqy9vu91c/view>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SALES, Jucelino de. *História da literatura marginal e periférica: notas preliminares para uma micro-história literária nos territórios vulnerabilizados*. Disponível em: <<https://www.ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/50081>>. Acesso em: 15 dez. 2025.

VASCONCELOS, Adenilson Moura. *Catira: voz popular e performance*. Brasília, 2016. Dissertação (Mestrado em Literatura) – PÓSLIT/UnB. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/23280>>. Acesso em: 15 dez. 2025.

VIEIRA, Yara Frateschi. *Poesia Medieval: Literatura Portuguesa*. São Paulo: Global, 1987. (Coleção Literatura em Perspectiva).

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Recebido em 29/10/2025

Aceito para publicação em 18/11/2025