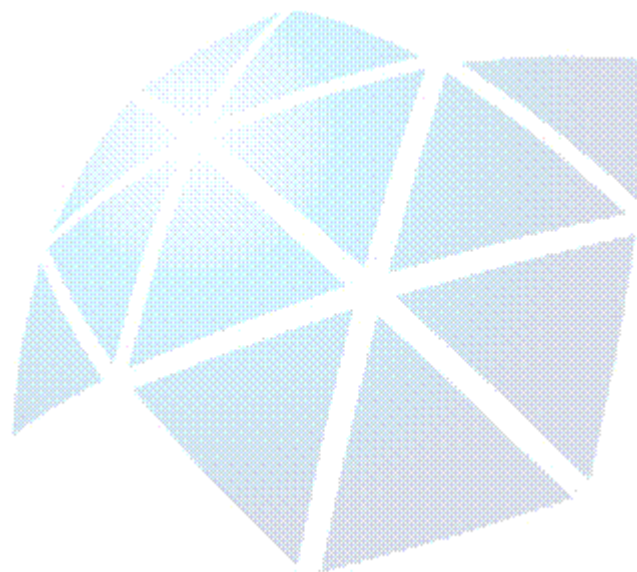


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA - FCLAr
Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais

Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP.

Título original do projeto de pesquisa:

“A Liturgia do Povo: cururu, um cancionero medieval no Médio Tietê, SP



Discente: Elisângela de Jesus Santos

Orientador Responsável: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

ARARAQUARA, SP.

Julho de 2013

Elisângela de Jesus Santos

ENTRE IMPROVISOS E DESAFIOS:
DO CURURU COMO COSMOVISÃO DE GRUPOS CAIPIRAS DO MÉDIO TIETÊ,
SP.

Tese de Doutorado apresentada como requisito para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP-Araraquara.

Orientador: Professor Doutor Dagoberto José Fonseca

Araraquara

2013

Santos, Elisângela de Jesus

Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP / Elisângela de Jesus Santos – 2013

339 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Dagoberto José Fonseca

1. Viola. 2. Caipiras. 3. Cururu (Canto popular).
4. Cantadores populares. I. Título.

SANTOS, ELISÂNGELA DE JESUS.

Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras do Médio Tietê, SP.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP Araraquara, em cumprimento à exigência para obtenção do título de Doutora em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Dagoberto José Fonseca

Bolsa: FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

Data da defesa: 05 de julho de 2013.

Membros componentes da Banca Examinadora:

Presidente e Orientador: Professor Doutor Dagoberto José Fonseca

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara

Membro Titular: Professor Doutor Alberto Tsuyoshi Ikeda

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes,
Departamento de Artes, Ciências, Educação e Fundamentos da Comunicação

Membro Titular: Professor Doutor Carlos Benedito Rodrigues da Silva

Universidade Federal do Maranhão, campus universitário Bacanga, Departamento de Sociologia e Antropologia

Membro Titular: Professora Doutora Glaura Lucas

Universidade Federal de Minas Gerais, campus Pampulha, Departamento de Teoria
Geral da Música

Membro Titular: Professor Doutor José Adriano Fenerich

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Franca,
Departamento de História

Membro Suplente: Professora Doutora Maria Celeste Mira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Antropologia

Membro Suplente: Professora Doutora Neusa Maria Mendes Gusmão

Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Ciências Sociais na
Educação

Membro Suplente: Professora Doutora Silvia Beatriz Adoue

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e
Letras, campus de Araraquara, Departamento de
Letras Modernas

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras
da Unesp, Campus de Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Sumário

Agradecimentos	07
Resumo	09
Abstract	10
Apresentação ao texto de tese	11
Introdução	13
Da abordagem e do método	30
Mapa 1: ocorrência do cururu no estado de São Paulo	32
Mapa 2: Percurso da pesquisa etnográfica	34
Da experiência do trabalho de campo como dom	42
1. A(s) cultura(s) como processo(s)	49
1.1. Sociabilidade caipira em contextos urbanos: rediscutindo a noção de bairro rural	61
1.2. A memória como vivência caipira	76
1.3. Trabalho, liturgia e lazer: dimensões entrelaçadas	95
1.4. A viola como instrumento-objeto da cultura caipira	108
2. Do cururu: ritualística litúrgica e de jogo	125
2.1. Cururu, forma poético-musical do Médio Tietê	142
2.2. Do cururu como dom	163
2.3. Do cururu como alegoria	176
2.4. Da cantoria como instrumento político	193
3. Produzindo saberes e (des)centralizando questões	213
3.1. Não-letrados, mestiços, negros e brancos pobres: identidade caipira e o com-texto civilizatório	231
3.2. A figura do “Jeca” como construção social do caipira	247
3.3. O outro como contemporâneo: o discurso da assimilação musical	263
3.4. A diferença identitária como mapa narrativo e de poética no cururu	282
4. Apontamentos a título de conclusão (questões para ampliar o debate)	302
Referência	330

Agradecimentos

Por fim, conclui, que agradecer a qualquer dádiva muito significativa para a sua vida, para o que é e o que faz deve vir acompanhada de pedido de perdão porque deste processo implica a incapacidade de ser leal e de retribuir na mesma medida. Descobre que porta uma dívida impagável. Crê, contudo, tê-la assumido. E assim, compromete-se ao infinito, condição imposta a quem quer seguir caminhando. Seria quase uma oração, depara-se, mas não porta vocação para tal. Confunde sagrado e profano, propositalmente, e assim gosta que seja. É bem mais sintomático que isso: vômito verbal de quem precisa agradecer e não pode.

Agradecer diante das dádivas que se recebe é coisa deveras difícil. Assim, assumo o risco antipático de não nomear as muitas pessoas e grupos que me ajudaram durante a trajetória empenhada nesta pesquisa. Deixo então um registro, e ao invés de dizer obrigada, peço também perdão por não ser capaz de nomear a todos os seres de luz que iluminaram meu caminho e meu caminhar.

Ao meu orientador e amigo Dagoberto José Fonseca por sempre acreditar em meu trabalho, muito obrigada.

Ao Daniel pelo apoio, amor e dedicação, obrigada.

À minha mãe Railda, pelo apoio, amor e compreensão diante de minhas ausências, muito obrigada.

E aos amigos pelo carinho, em especial Rafael Fiorini e Davi Bovolenta, obrigada.

Aos colegas de longa data na FCL Araraquara, em especial à Fábio Gerônimo pelo apoio e a todos professores, funcionários, colegas e amigos que puderam contribuir de alguma forma, com minha formação e para que este trabalho acontecesse, obrigada.

Aos membros do Catavento grupo de estudos que criei e em que fui criada, obrigada.

Desejo que, no fundo destas palavras todas, aqueles que estiveram presentes na minha vida sintam-se tocados e se saibam parte deste esforço de guardar um pouco do que ficou, do que foi construído e do que ainda será com a ajuda de muitos que encontrei nesta caminhada em busca de sentidos para o meu trabalho de pesquisa.

Agradeço ao CES, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, na pessoa de Graça Capinha, doutora responsável pela supervisão de meu estágio doutoral na instituição entre outubro de 2012 e março de 2013.

Aos professores e professoras que se dedicaram ao meu trabalho na forma de leitura atenta desde quando ele era um projeto; aos professores de minha banca examinadora de doutorado, pelo prestígio que me emprestam, muito agradeço.

E sobretudo, agradeço à FAPESP pela concessão da dádiva material e pelo reconhecimento da importância da pesquisa, fundamentais para a realização deste trabalho agora dedicado a todos os cantadores e violeiros do Médio Tietê, especialmente Nhá Bentinha, Batista Neves e Cido Garoto a quem muito devo e de coração, agradeço.

Resumo

Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP

O texto da tese em questão reúne os resultados e conclusões da pesquisa etnográfica de doutorado inicialmente intitulada “A Liturgia do Povo: cururu, um cancionário medieval no Médio Tietê, SP” realizada entre 2009-2013 no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Araraquara, São Paulo, Brasil, sob orientação do Professor Doutor Dagoberto José Fonseca com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

O texto está articulado a partir da noção de que o cururu paulista, cantoria de improviso realizada também na forma de desafio entre cantadores acompanhada pela viola caipira constitui singularidade identitária de grupos caipiras do Médio Tietê, no interior do estado de São Paulo. Com base em apontamentos etnográficos, o texto apresenta o cururu paulista como forma de cosmovisão do grupo caipira estudado, que articula narrativas poético-musicais acionando categorias ambivalentes para compor metáforas expressas na forma de canto, memórias, sociabilidades, vivência da religiosidade católica, trabalho, conflitos velados e explícitos, produção de conhecimento e lazer popular, bem como de práticas legadas do mundo rural tais como o mutirão retomado em contextos urbanos periféricos. A etnografia considera também aspectos étnico-raciais, etários e de gênero, pois o cururu é majoritariamente realizado por homens velhos. A contemporaneidade dos sujeitos realizadores do cururu é entendida através das apropriações culturais, técnicas, tecnológicas e midiáticas empregadas para reproduzir o cururu ao longo do tempo histórico, bem por diálogos estabelecidos com o circo, o rádio, o cinema, o disco fonográfico, a TV e a internet e por meio dos legados fornecidos a outras produções musicais e literárias apontando para o cururu – cururueiros e violeiros, radialistas, apresentadores, torcidas e demais envolvidos em sua realização – como produção cultural contemporânea que, forjada em fins do período colonial constitui combinações, diálogos e tensões importantes nas relações internas e externas ao grupo caipira que transita entre diferentes racionalidades, a sua, específica, e a hegemônica.

Palavra-chaves: cururu, cantoria de improviso, desafio entre cantadores, cosmovisão caipira, viola caipira, Médio Tietê, SP.

Abstract

Between Impromptu and Challenges: from the cururu as a cosmovision of caipira's groups in the Middle Tietê's region of São Paulo

The text of this thesis reunites the results and conclusions of the doctorate ethnographic research first entitled "The Liturgy of the People: cururu, a medieval songbook in the Middle Tietê's region, SP" accomplished between 2009-2013 in the Social Sciences Post Graduation Program of the Faculdade de Ciências e Letras of UNESP, Araraquara campus, São Paulo, Brasil, under supervision of the Professor Dagoberto José Fonseca with the suport of the Foundation for Research Support of the State of São Paulo, FAPESP.

The text is articulated from the notion that the paulista's cururu, a impromptu singing also done as a challenge between singers accompanied by the "viola caipira" constitutes an identitary singularity of those caipira's groups of the Tietê's Middle, in the country region of São Paulo State. Based on ethnographic appointments, the text presents the paulista's cururu as a form of cosmology of the studied caipira's group, that articulates poetic and musical narratives that trigger ambiguous categories to compose metaphors that are expressed in the form of singing, memories, sociabilities, experience of the catholic religiosity, labor, veiled conflicts, knowledge production and popular leisure, as well as legacy practices from the rural world like the recaptured "mutirão" (a popular collective initiative) in urban peripheric contexts. The ethnography considers also the ethnic-racial, age and gender aspects, because the cururu is mostly done by old men. The contemporaneity of the subjects that do the cururu its understood through the cultural, technical, technological and midiatic appropriations employed to reproduce the cururu through historical time, as by dialogs established with the circus, the radio, the cinema, the phonographic record, the TV and the internet by the legacies provided to other musical and literary productions, pointing out to the "cururueiros" – the cururu musicians –, "violeiros" – the viola musicians –, broadcasters, TV presenters, supporters and other involved in its execution – as contemporary cultural production, forged in the colonial period, that constitutes combinations, dialogs and important tensions in the caipira's internal and external relations, that transits between different rationalities: their, specific, and the hegemonic one.

Keywords: cururu, impromptu singing, challenge between singers, caipira's cosmovision, viola caipira, Tietê Middle's region, SP.

Apresentação

*“Abrideira, a inicial, o primeiro copo, a primeira dança,
primeiro prato, o inverso de Saideira”
CAMARA CASCUDO, 1986, p. 11*

O presente texto é fruto de nossos esforços em sistematizar e sintetizar o trabalho de pesquisa de doutoramento intitulado “**A Liturgia do Povo: cururu, um cancionero medieval no Médio Tietê, SP**” iniciada em 2009 com nosso reingresso no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, UNESP, após termos concluído a pesquisa “**Nas Melodias da Toada: riso e performance no cururu paulista**” que também teve o cururu como tema de estudos por ocasião do Mestrado em Sociologia obtido em 2008¹.

Após percorrido o longo percurso de pesquisa teórica e etnográfica, e enquanto usufruíamos de apoio financeiro e acadêmico da FAPESP, apresentamos este texto final para a obtenção de nosso título de doutoramento.

Dentre as diversas atividades acadêmicas que realizamos no período estudado, atuamos na coordenação do “Catavento: redes e territórios de identidades e culturas”, grupo de estudos e pesquisas do NUPE²/CLADIN³/LEAD⁴, em cujos debates pudemos encontrar suportes ao nosso trabalho e oferecer este mesmo suporte a outros trabalhos de pesquisa em nível de graduação, mestrado e doutorado, tendo mesmo resultado em diversas atuações e produções coletivas entre os membros durante este processo. Todo o trabalho se juntou ao constante estímulo à participação dos membros do Catavento em eventos e cursos, contribuindo também para a formação acadêmica e cultural dos membros em um plano mais ampliado.

Em fins de nosso período de pesquisa, realizamos estágio doutoral no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, em Portugal, conforme relatório de

¹ Ambas as pesquisas contaram com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP tendo no mestrado o processo n. 2006/53993-3 e por ocasião do doutorado o processo n. 2009/50431-2.

² NUPE – sigla de Núcleo Negro da UNESP para Pesquisa e Extensão vinculado à Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UNESP. Minha participação dá-se no Grupo de Trabalho do NUPE da Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara.

³ CLADIN – sigla de Centro de Estudos das Culturas e Línguas Africanas e da Diáspora Negra vinculado ao Departamento de Antropologia, Política e Filosofia da mesma faculdade mencionada anteriormente.

⁴ LEAD – sigla de Laboratório de Estudos Africanos, Afrobrasileiros e da Diversidade contendo as mesmas referências do CLADIN.

atividades apresentado à referida Fundação, oportunidade que só foi possível a partir da renovação de nossa Bolsa de Doutorado II no país, para que usufríssemos de Bolsa de Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), ambos recursos Fapesp⁵.

⁵ FAPESP, sigla de Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo.

Introdução

A abordagem aqui proposta acerca do cururu não é apenas formal, considerando restrita à sua forma artística. Ela é eminentemente sócio-antropológica e histórico-política. Resulta num esforço em verificar o cururu como manifestação cultural construída e inserida num contexto mais amplo, a partir do encontro de três civilizações diferentes nas terras do Brasil colonial.

O cururu organizou o Médio Tietê não apenas do ponto de vista físico e geográfico, mas também do ponto de vista afetivo e simbólico. Muito além do que sua forma pode representar, resulta na efetivação e na materialização de processos de síntese, resultando num sentimento de pertença e da construção da identidade caipira na região.

Toda a organização em dupla-mão, material-simbólica, em que consiste o cururu resulta numa temporalidade específica, não-linear. Por isso, seria impossível não dialogar com uma perspectiva mítica acionando um passado remoto e um passado recente apontando as transformações pelas quais o cururu passa ao tomar contato com instrumentos da indústria cultural e tecnológica. Esses dois tempos conjugados forjam o momento etnográfico presente.

Desta forma, os realizadores nunca falam do cururu dos dias atuais sem compará-lo ao cururu de que tiveram notícia ou ao qual eles mesmos presenciaram em tempos passados.

Através dessa temporalidade específica, onde não se pensa presente sem passado, característica marcante da temporalidade sentida e vivida através da memória de velhos⁶, observamos o modo de vida caipira. E neste mesmo sentido o cururu é um dos elementos pelos quais o grupo constrói e transmite sua memória. Fazendo isto produz seus próprios discursos. Ao mesmo tempo, transmite tais discursos quando e enquanto os vivencia, reforça a prática coletiva e contrapõe suas narrativas a outros discursos existentes na sociedade contemporânea.

Ao cantar sua história individual e de grupo, um cantador acaba por (re)compor sua própria identidade com base na memória que, mesmo pessoalmente recriada, não pertence somente ao indivíduo, mas a todo o grupo (HALBWACHS, 2006). Através da

⁶ Sobre a capacidade narrativa como aspecto importante da memória e do esquecimento de pessoas velhas, ver Ecléa Bosi (2004).

celebração e do estar junto, o portador da palavra traça movimento de interação social (re)vivido no momento passado e no presente, no ato da lembrança:

No dia cinco de junho,
quatro hora da madrugada
que cheguei neste mundão,
numa noite estrelada
diz que o galo tava cantano
quase por toda morada
quando eu mostrei minha feição,
mamãe chorava deemoção,
de alegre o pai dava risada
o ano foi se passano,
era a alegria da morada
co' oito ano eu fui na escola,
ainda não sabia nada
aprendi fazê meu nome,
ca' palavra rabiscada
ca' professora insinano.⁷

Segundo Stuart Hall (2003) na longa transição para o capitalismo agrário e depois na formação e desenvolvimento do capitalismo industrial houve luta em torno da cultura de trabalhadores pobres e isso deve nortear qualquer estudo sobre a cultura popular em suas transformações (HALL, 2003, p. 247).

Ainda de acordo com o autor, por conta da constituição da nova ordem social baseada no capital que exigia um processo mais ou menos contínuo de reeducação “em seu sentido mais amplo”, a cultura popular foi sendo um dos “locais” de resistência à “reforma”, objetivada ao povo “para o seu próprio bem” ou “com as melhores das intenções” (HALL, 2003, p. 248).

Em síntese, há tentativas deliberadas, ideológica e economicamente encaminhadas por setores dos grupos dominantes de nossa sociedade para oferecer tutela e direção às práticas culturais da classe trabalhadora, “para que estas possam sair diferentes” (HALL, 2003, p. 248). O que se observa, por outro lado, é uma resposta de persistência a essas transformações impostas pela tradição moderna no sentido da pretensa civilidade. Daí ser a cultura popular “o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, p. 248) que não podem ser vistas apenas como tradições de resistência e nem mesmo idênticas às formas culturais que as sobrepõem.

⁷ Toninho Urbano, cantoria de improviso, Carreira da Cruz Pesada, trecho. Gravação caseira em áudio no formato CD, s/d.

Compartilhamos então a noção de Stuart Hall (2003) de que no estudo da cultura popular o interesse é duplo e perpassa inevitavelmente os movimentos de luta interna entre o conter e o resistir. Nesse sentido abordamos, no plano das culturas contemporâneas e no que se refere ao cururu como prática cultural singular do caipira paulista no Médio Tietê, uma equação composta por movimentos específicos (assimilação/adaptação e resistência), por vezes opostos mas não necessariamente contraditórios, vez que resultam em convergências constituintes de uma mesma identidade cultural.

II ⁸

Uma característica marcante da escrita deste texto é a articulação entre as perspectivas teóricas sobre o cururu (entre seus diferentes estudiosos no tempo histórico, incluindo a pesquisadora), as falas dos entrevistados e a etnografia realizada. Considerando os limites de todo trabalho de escrita, tais relações estão inseridas numa discussão entre artistas e intelectuais interessados na cultura popular brasileira, mas também interessam os discursos narrativos dos próprios envolvidos na prática, de modo que procuramos articular as falas dos entrevistados em meio à nossa própria narrativa. No fundo, esse esforço resulta numa perspectiva crítica à própria ciência que praticamos e na necessidade de ruptura com formas narrativas-político-ideológicas que tendem a ser “disciplinantes” do popular e invisibilizadoras dos discursos orais⁹.

Poderíamos esboçar rapidamente o que propomos como crítica neste sentido. As composições musicais coletivas convencionalmente denominadas “populares” ou “folclóricas”, por exemplo, expressam formas de ser e estar no mundo que se desenvolvem através de imagens e gravuras quase sempre em oposição ou em pouca articulação com códigos escritos. Essa especificidade do “popular” é muitas vezes acionada por estudiosos como impedimento para análise mais aprofundada do tema. Este seria um argumento convincente se não se tratasse do não enfrentamento completo dessas questões ao longo da produção historiográfica musical, e isso pode ser ampliado às expressões populares ditas tradicionais do país e da América Latina como um todo.

⁸ Acerca do texto como construto expressivo dos caminhos e escolhas da pesquisa.

⁹ Segundo J. Vansina (1982) implica em erro definir a “civilização da palavra falada” a conotações reduzidas e estereótipos negativos como a “ausência do escrever” sob pena de “perpetuar o desdém inato dos letrados pelos iletrados” (VANSINA, 1982, p. 139).

Jésus Martín-Barbero (2009) atenta para a importância da iconografia como recurso fundamental na composição de uma leitura popular de mundo. Para ele, as imagens vem, desde a Idade Média, forjando um livro dos pobres, composto de figuras e cenas que sugerem uma visão de mundo em chave cristã (MARTÍN-BARBERO, 2009). No entanto, o popular não se caracteriza apenas por um imaginário cristão, mas a este último articulado a cantos e contos de diversas matrizes culturais e que se apresentam reunidos em chaves cognitivas e simbólicas na cultura popular.

Para o caso em questão, realizamos articulação deliberada entre liturgia e jogo, reza e brincadeira que é análoga às relações de aproximação e afastamento entre sagrado e profano tão do mundo medieval e que foram mantidas mesmo após a conversão dos povos não-brancos ao cristianismo.

A conversão reformula o fundamento principal de diversas religiões não cristãs através do mito do cordeiro encarnado que é sacrificado para salvar a todos. As aproximações são zoomórficas e, guardadas as diferenças, estão vinculadas à outras figuras como o *exu* das mitologias iorubás ou ao sapo guardador de fogo nas narrativas ameríndias de grupos tupi.

Para continuarmos neste caminho, já esboçado por outros estudiosos, problematizaremos uma série de questões presentes no cururu. Ainda que, estes mesmos estudiosos as tenham trabalhado de maneira isolada ou restrita à forma ou ao conteúdo da manifestação, nossa proposta se assemelha mais àquelas que se propuseram ao entendimento dos valores e aspectos presentes no cururu em relação às formas de sociabilidade caipira e às transformações históricas que o mantiveram expressão cultural singular do caipira paulista¹⁰.

Por isso, para nós, o cururu é uma forma narrativa mítica poético-musical produzida e transmitida na longa duração histórica, ao passo que através da poesia de circunstância/improviso ou desafio entre duplas, admite a variação e comporta a mudança – impressa pela ótica de quem realiza a narrativa no presente histórico.

É nesse sentido que não admitimos como determinante a distinção formal entre um cururu rural e um cururu urbano nos moldes de Alceu Maynard Araújo (2004).

Embora fizesse algum sentido no momento histórico em que foi produzida, a sistematização não é suficiente para dar conta das especificidades do cururu, sobretudo

¹⁰ Nosso esforço parte do aporte teórico de vários autores que trabalharam o cururu como elemento folclórico ou de expressão cultural popular. De toda maneira, a análise em questão se aproxima mais do trabalho socio-antropológico realizado por Antonio Candido e que resultou em “Os Parceiros do Rio Bonito” cuja primeira edição é de 1964.

porque sempre houve um caráter de mobilidade e de mobilização entre os realizadores que ocupam diversos espaços em toda a região do Médio Tietê. O cururu nunca esteve ou teve (n)um lugar fixo do Médio Tietê, muito ao contrário. São constantes as circulações entre “paisagens” ou espaços mais ruralizados ou agrícolas, mas estes percursos estão articulados a circulação e ocupações em espaços urbanizados, vez que os equipamentos públicos, bem como rádios e palcos, além das próprias moradias dos cantadores e apreciadores estão situadas nas cidades.

No contexto em que trata Alceu Maynard de Araújo (2004), estava em andamento o processo de transformação da forma do cururu, coincidindo e acompanhando o período de transição social e de êxodo (da zona rural para a zona urbana) da população caipira paulista desde meados do século XX e à qual a prática do cururu não poderia resultar indiferente. No entanto, esta é uma dentre outras tantas mudanças que o cururu comportou desde tempos imemoriais e, acreditamos que uma das condições para que ele continue existindo implica, por exemplo, que logo mais possam estar superadas questões formais que pudemos presenciar em nossos trabalhos de campo.

O que nos importa ao tematizar o cururu é justamente sua capacidade de comportar ambiguidades, como continuidade e mudança, conformismo e resistência. Assim, ele pode ser rural ao mesmo tempo em que é urbano. Pode ser profano e também sagrado. Disso resulta uma noção alegórica ou antropozoomórfica do cururu como *trickster* ou enganador que pode ser o que quiser, ainda que na sua forma estética e artística ele se apresente de forma apolínea, ordenada e harmônica, compatível com as doutrinas religiosas cristãs, e mais especificamente à religiosidade católica. Essa característica ordeira e ordenada do cururu passa, sem dúvida pelo batismo à fé católica como sacramento ao qual se submetem e são submetidos seus praticantes.

Seria em decorrência da conversão ao catolicismo que os grupos de cururu – e o cururu propriamente – se adequaram à lógica cristã e posteriormente, submeteram-se à lógica de outras estéticas, tornando-se invisíveis perante outras expressões, pretensamente civilizadas.

Como esboço deste esforço foi necessário realizar uma leitura interna das práticas dos cururueiros no sentido da reprodução de valores como o machismo, o racismo e a homofobia. E por isso foi fundamental observarmos a prática do cururu, e os lugares socialmente ocupados por cantadores e violeiros na esfera política regional e nas cidades onde o cururu ocorre.

Há uma faceta importante desta tensão e aqui realizamos uma intromissão antropológica na “tradição” de cururu quando entendemos que alguns dos elementos e valores presentes neste discurso deverão atentar para as mudanças da sociedade como um todo, vez que as próprias lutas de outros grupos feministas, anti-homofobia e antiracistas não poderão ser ignoradas por estes produtores de cultura, sob o risco de terem seus discursos questionados, soterrados ou mesmo desacreditados. Essas tensões incrementariam ainda mais a luta cultural em meio ao qual o cururu esteja inserido.

Este posicionamento teórico é ainda mais fortalecido se observarmos que a produção musical contemporânea, sobretudo a dos grupos imersos numa dinâmica de periferia – seja ela espacial, econômica, cultural – tem sido um importante instrumento de luta que questiona discursos, estéticas e valores hegemônicos motivados por uma lógica de exclusão e marginalização de populações pobres como forma principal de se situar socialmente.

Ainda que em meio a estas mesmas práticas musicais que denotam posturas e *performances* “críticas”, as atitudes perante a emergência dos discursos femininos podem ainda encontrar certa resistência, com a manutenção de alguma invisibilidade. E isto ocorre, como indicamos no caso do cururu, não por conta das atitudes individuais dos realizadores de uma dada manifestação cultural, mas sim porque a sociedade brasileira como um todo ainda compartilha de valores que tendem a negligenciar e a não reconhecer o discurso feminino como um discurso legítimo. E é neste sentido que há sempre diferentes lutas a partir dos diferentes discursos.

Partindo do princípio de que as culturas populares,

Mesmo que formalmente essas tenham sido as culturas da gente de ‘fora das muralhas’, distante da sociedade política e do triângulo do poder, elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais. Elas não apenas pressionavam constantemente a ‘sociedade’; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linhas de aliança e por linhas de clivagem (HALL, 2003, p. 249).

Essas transformações internas tem a potência principal de, inclusive, imprimir modificações importantes na lógica das relações de poder a partir de questionamentos “dos fios do paternalismo, da deferência e do terror que os aprisionava contínua senão frouxamente” (HALL, 2003, p. 249) de modo que, na atualidade ou numa perspectiva futura, talvez os próprios realizadores de cururu (diferentemente de alguns realizadores

dos anos 1950, por exemplo) se questionem sobre a necessidade de fornecer apoio político às campanhas eleitorais de sujeitos sociais que em troca lhes asseguram apenas prestígios individuais e favores pontuais mas que, de fato, nunca constituem apoio efetivo e reconhecimento do grupo caipira como parte da sociedade paulista e no contexto nacional mais amplo.

Rossini Tavares de Lima (n/d) registrou cururus inteiros que demonstram a elaboração de narrativas que prestigiam candidatos a cargos legislativos ou governamentais. Este tipo de prática é comum entre cantadores desde os anos 1950 quando cururueiros e violeiros se apresentavam em comícios de campanha onde o cururu funcionava como estratégia de propaganda eleitoral. Sérgio Santa Rosa (2007) assim como Tavares de Lima (s/d) destaca o papel de um dos quatro bambas do cururu e a atuação de Sebastião Roque, nas campanhas políticas e propagandas eleitorais.

Na atualidade a prática ocorre de forma ainda mais refinada e o cururu recebe apoio de vereadores, inclusive com prêmios em dinheiro ou outro tipo de apoio às rodas de cururu e música sertaneja como destacamos no primeiro de maio de Porto Feliz (SP) em 2011.

Com isso, apontamos para uma faceta importante desta tensão, a necessidade que permeia a dinâmica dos grupos cururueiros de se moverem quase sempre no sentido de conciliação à distinção sociocultural, assumindo muitas vezes os discursos relacionados à lógica de atraso forjada para o meio rural, de marginalização e de estereótipos nefastos atribuídos ao grupo caipira, reproduzindo em seus discursos e práticas elementos importantes de dominação e marginalização das classes trabalhadoras, e deles mesmos, portanto. Este processo de assimilação está lá fincado, no batismo e legitimado pela pedagogia de conversão ao cristianismo. Como lembra Alfredo Bosi sobre os textos anchietanos (1992):

Como o processo todo é figurado e rebatido para uma cena em que se movem entes emblemáticos, o espectador não vê nem conhece de perto o drama histórico real, nem sequer os atos políticos dos grupos supostamente possuídos pela megera Ingratidão. Os traços externos dessa são, a um só tempo, temíveis e risíveis, segundo uma velha praxe cômico-retórica de mimar as atitudes socialmente reprováveis com falas e gestos grotescos que, por hipótese, agradariam a públicos iletrados. A moral e o circo enlaçados a serviço de um interesse político (BOSI, 1992, p. 77).

Por outro lado, essa noção de subalternidade e de coadjuvância das expressões culturais populares também foi muito reforçada por lutas no campo científico-político brasileiro e dialogam com as próprias narrativas e perspectivas teóricas construídas acerca do popular, bem como a construção de um estado-nação inserido na dinâmica do capitalismo como modo de produção hegemônico. Não são apenas os discursos sobre o outro colonizado, forjados durante o período colonial, mas também durante a constituição da república, passando por sua formação, pelo período ditatorial e pela transição democrática que pautam a classificação do grupo caipira e do cururu, reativando as relações de desigualdade a partir da colonialidade do poder (QUIJANO, 2010).

Foi neste sentido, privilegiando o diálogo com os diferentes discursos construídos nesta longa duração que procuramos ilustrar certa continuidade do projeto pedagógico jesuítico – ainda que com indiscutíveis diferenças das práticas metodológicas empregadas e dos contextos históricos vividos – com o projeto científico que embasou a construção da ideia de estado-nação brasileiros.

Embora não tenhamos considerado os processos históricos a partir dos acontecimentos datados, mas muito mais por processos e narrativas que costumam e fomentam os eventos que se sucederam, a articulação é pertinente e está relacionada à construção do texto científico para além da linearidade, conciliando saberes e práticas não-hegemônicas pautadas por outras racionalidades, combinadas à racionalidade ocidental.

Trata-se de entender os acontecimentos histórico-culturais abordados enquanto parte de um processo civilizatório no Ocidente. Segundo Alfredo Bosi (1992):

E a necessidade de uma saída para o comércio, durante o árduo ascenso da burguesia, entrou como fator dinâmico do expansionismo português no século XV [...] a colonização não pode ser tratada como uma simples corrente migratória: ela é a resolução de carências e conflitos da matriz e uma tentativa de retomar, sob novas condições, o domínio sobre a natureza e o semelhante que tem acompanhado universalmente o chamado processo civilizatório (BOSI, 1992, p. 13)

Trata-se da implantação e consolidação de um mesmo sistema econômico-político-ideológico e cultural que é o capitalismo como modo de vida pretensamente totalizante. Além dessas questões econômicas foi a partir do Colégio de Piratininga que a pedagogia desenvolvida pelos jesuítas da Companhia de Jesus adquiriu cerne de um

projeto – transferência de uma situação cultural “transposta” da Europa para os trópicos resultando em relações de desigualdade estabelecidas na distinção hierárquica entre códigos culturais diferenciados, o código do colonizador sistematicamente imposto ao colonizado.

III ¹¹

Reunidas essas primeiras considerações, apontamos resumidamente para a forma como forjamos a totalidade do texto em questão.

O primeiro capítulo, “**A(s) cultura(s) como processo(s)**” verificamos a noção de “cultura” no ocidente articulada ao processo civilizador. Isso significa dizer de um conceito forjado na/pela cultura ocidental e que compreende a esfera produtiva vinculada às dimensões simbólicas considerando as relações étnico-raciais, de gênero e de classes no bojo das transformações da sociedade brasileira e sua pretensa ruptura com os saberes produzidos coletivamente. Superado o período colonial como sistema econômico, a ideia de cultura prescrita nas sociedades ocidentais, e no Brasil, vai se consolidando a partir da constituição de um estado nacional burguês.

O capítulo pretende perceber como a população do Médio Tietê organiza seu discurso e suas práticas culturais articulando elementos míticos presentes no cururu para intervir, alterando ou mantendo, tanto a forma de realização das cantorias de improviso, quanto a forma de lidar com categorias sociais impostas pelos limites e instituições político-administrativas geridos pelo Estado na região.

Feitas tais considerações, temos o capítulo em questão subdividido da seguinte forma:

1.1. “**Sociabilidade caipira em contextos urbanos: repensando a noção de bairro rural**” consiste em tentativa de atualizar a noção de bairro rural como referencial específico das práticas culturais caipiras. O objetivo é rediscutir a região do Médio Tietê do ponto de vista espacial, observando as transformações da geografia e das maneiras que a população reorganizou seu modo de vida, reformulou suas narrativas e recriou o próprio cururu no contexto de urbanização e modernização da sociedade paulista. Em paralelo, apontamos para um processo de periferização sofrido por este mesmo grupo populacional no contexto urbano. E os apontamentos etnográficos

¹¹ Acerca da estrutura da tese e apresentação prévia aos capítulos do texto.

realizados em pousos¹² do Divino são ilustrativos para apontar estes processos entre dinâmicas de devoção, lazer e circulação de bens e pessoas em paisagens rurais e urbanas.

Em 1.2. **“A memória como vivência caipira”** trabalhamos com o discurso que se constrói sobre o Médio Tietê enquanto espaço de realização do cururu ‘das antigas’ em paralelo à sua forma atual de cantoria de improviso mais vinculada aos aspectos da vida lúdica e à produção cultural. Neste subcapítulo, destacamos os depoimentos orais de Bentinha, Cido Garoto e Batista Neves a apontar para a oralidade como uma forma de atitude perante a vida e enquanto narrativas que contribuem para a constituição de memórias individuais pautadas em histórias de vida e memórias coletivas acerca da sociabilidade e vínculos caipiras e do próprio cururu como arte coletiva.

Em 1.3. **“Trabalho, liturgia e lazer: dimensões entrelaçadas”** observamos a relação já notada entre trabalho material e produção simbólica, sendo o mutirão prática coletiva que resulta na construção material onde as cantigas e brincadeiras têm lugar privilegiado. Aqui há um vínculo profundo entre trabalho como arte coletiva e sua recíproca do ponto de vista da luta por hegemonia cultural. O mutirão, como trabalho coletivo dos grupos sociais que ocupam as periferias das cidades brasileiras, implica na parceria e retribuição, renovando e re-atualizando a noção de dom como contrapartida, ou de “economia moral¹³” consolidando a materialidade das relações, e funcionando também como prática litúrgica e terapêutica, de cura coletiva que perpassa a alegria e o riso, mas também de renovação para o trabalho.

1.4. **“A viola como instrumento-objeto da cultura caipira”** atentamos para o papel ambíguo que a viola representa como instrumento insubstituível no cururu ao mesmo tempo em que executa uma função de acompanhamento. Aqui há mesmo a

¹² “Pouso” é o termo usado para dizer que alguém (festeiro) em cumprimento de promessa, abriu as portas de sua casa para receber a Irmandade do Divino (peregrinos que esmolam em cumprimento de sua fé ou de promessa) e sua bandeira (o próprio Divino personificado na figura de uma pomba branca símbolo da Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo). O Pouso consiste em grande festividade com dia e hora marcados, sob responsabilidade do festeiro. A festa é marcada pela devoção ao Divino e aos santos católicos na forma de ladainhas e orações consagradas na liturgia católica. Após a entrada do Divino, de procissão, rezas e cantorias regidas pela viola e que compõem o ato de erguer o mastro no terreiro e visita à capela onde o Divino é acolhido, segue-se grandioso jantar organizado pelas mulheres e servido à todas as pessoas na festa. Após o jantar, sucede o cururu como divertimento, parte da festa que encerra a celebração na madrugada do dia seguinte.

¹³ O termo “economia moral” se opõe ao conceito clássico de economia neoliberal. O termo foi usado pela primeira vez por Edward Palmer Thompson em “A economia moral da multidão inglesa no século XVIII” de 1971 e, aqui, apropriado por Martín-Barbero (2009). Para Thompson (1998) o sentido das revoltas populares do século XIX estava na concepção de que os valores e normas coletivas deveriam embasar as ações econômicas da sociedade.

retomada de uma noção de parceria (CANDIDO, 1982) que se dá tanto no trabalho na lavoura e no mutirão, quanto no trabalho poético do cururu. Também verificamos algumas relações da viola como cavidade talhada na madeira, representando tanto a arte como criação humana para fins de conforto material bem como alimento lúdico: o cocho concreto e simbólico. Mais uma vez acionamos os relatos orais coletados e os dados etnográficos que são ilustrativos da associação das narrativas míticas às narrativas dos envolvidos na dinâmica das cantorias improvisadas, expressando também as relações afetivas e concretas que os narradores expressam sobre a viola, através e a partir dela.

O segundo capítulo “**Do cururu, ritualística litúrgica e de jogo**” trata especialmente do cururu sob dois aspectos intercambiáveis, a) dimensão religiosa e b) brincadeira ou jogo. Narrativa poética cantada e musicada importa sua relação com a liturgia católica e sua dimensão de sociabilidade da população caipira na zona cururueira.

Nesta etapa, procuramos qualificar melhor o trabalho etnográfico articulado às questões do “cururu-forma”, cururu-dádiva e cururu-alegoria em meio à luta do grupo realizador do cururu num contexto político econômico e ideológico nas cidades do Médio Tietê. Nosso esforço explicativo vai no sentido de fazer a mediação da explicação “nativa”, problematizando e interpretando-a a fim de consolidar um entendimento de tempo e espaço dotados de sentido material e simbólico para a população caipira realizadora do cururu.

Para compor o cururu como totalidade, forneceremos elementos pontuais de nossas idas a campo que permeiam o universo da festa do Divino Espírito Santo, mais sobre seus pousos, além de contextos pautados apenas por relações mais profanas, de jogo. Para ilustrar o sentido de brincadeira, perceberemos o cururu como alegoria, mas ainda assim articulamos essa brincadeira a uma dimensão sagrada da palavra. Os sentidos comuns entre religião e jogo são dados pela noção “nativa” de dom, implícita nos discursos sobre os atributos necessários para se praticar o cururu e que repercute na vida política do grupo.

Para estes fins, subdividimos o capítulo em quatro momentos diferentes na forma de sub-capítulos, sendo,

2.1.“**Cururu, forma poético musical do Médio Tietê**” onde expomos seus aspectos gerais e transformações importantes a que foi submetido no tempo histórico.

Partimos de apontamentos que julgamos importantes e que foram levantados por estudiosos das culturas populares, para apresentar a relação profunda do cururu com a conversão católica e imposição de práticas culturais eurocêntricas à grupos culturais não-brancos, especificamente os de descendência tupi e nagô-iorubá no Brasil. Partimos da dimensão popular do catolicismo peninsular manifesto pelos grupos de portugueses no Brasil-colônia, e durante a ocupação espacial do Médio Tietê. O mesmo para os grupos de italianos que ingressam na região em fins do século XIX e início do XX, e que demarcam mais fortemente as memórias dos realizadores de cururu da atualidade. Essas populações e grupos culturais em suas relações no catolicismo popular (negro, indígena e europeu) em diferentes tempos históricos mantém especificidades temporais e comportam vários aspectos marcando a sociabilidade, a devoção, as narrativas míticas, a ludicidade, e as práticas mística-religiosas e econômicas do caipira no Médio Tietê.

Assim como em outros subcapítulos trazemos à tona apontamentos etnográficos e narrativas dos fazedores, além de registros acerca do cururu inserido num contexto de indústria cultural¹⁴ tanto como forma de análise, como para problematizar ainda mais o tema. A dinâmica urbano-industrial é percebida como fundamental para modificar e ampliar a forma e difundir o cururu, contribuindo inclusive para a sua “profanização” e impondo outros enquadramentos estéticos à essa forma. Mas, a “intromissão” tecnológica e industrial é uma dentre tantas outras “intromissões” culturais que a modalidade sofreu durante os diferentes tempos históricos até hoje.

2.2. **“Do cururu como dom”** articulando a prática do cururu ao riso e à festa como necessidades humanas e requisitos universais, este subcapítulo trata da experiência etnográfica com mais vagar descritivo enquanto ilustração da forma do cururu denotando mais de nosso olhar etnográfico. Depois, o próprio texto narrativo de uma das gravações de cururu-improvisado registrada em disco torna-se modo de descrever sobre a forma do cururu. Ainda tratando do que acontece sequencialmente, fazemos uso de gravações realizadas em campo e a articulação é proposital para combinar elementos

¹⁴ No sentido aqui atribuído o termo “indústria cultural” perpassa a noção adorniana apenas quanto à sua dimensão econômica, isto é, na medida em que as expressões e práticas culturais são também mercadorias submetidas à troca. Isto porque, para nós, a cultura no sentido de civilização apontado por Norbert Elias (1994) é mais indicada para compor as questões que levantamos, vez que entendemos que a cultura sempre foi, no processo civilizatório brasileiro, ainda que de formas e em contextos distintos, fundamental para a reprodução da forma econômica-ideológica e artístico-cultural do capitalismo desde o período colonial. Assim, o termo aponta antes, para o processo de industrialização da própria sociedade brasileira e deve ser percebido como importante sinal de uma ruptura material com o contexto colonial, mas não com a totalidade de suas relações de poder.

do passado e da influência da indústria fonográfica como para narrar o presente da modalidade.

Tais elos entre passado e presente pautam a experiência etnográfica da pesquisadora. Atuando como etnógrafa em virtude de sua formação acadêmica como cientista social é também “folclorista” quando ‘coleta’ material de/em campo. Essa dupla ação aponta para as dicotomias históricas que estiveram presentes no ‘fazer científico’ no que toca a constituição de campos de saberes distintos e desiguais.

A constatação dessas dicotomias e a capacidade de assumi-las conduz a outros apontamentos teóricos, considerando a derrisão como ato de agressividade vinculado a desordem social que beira à loucura e que, ao mesmo tempo, aproxima homem e divindade. Trata-se do dom como unção, consentimento do plano terrestre para atuar (*trickster*-cururueiro) como mediador e agente entre céus e terra através da habilidade intelectual com as palavras, e manual com os sons, no caso do violeiro.

2.3. “**Do cururu como alegoria**” tratando o cururu como “encarnação zoomórfica” (CANDIDO, 1970), isto é, como *trickster* ou enganador que realiza a mediação entre pólos de ambiguidade no mito e indicando seus trânsitos nas representações indicativas de relações opostas como alto e baixo, sagrado e profano, masculino e feminino, dentre outras possibilidades. Partimos da contraposição de textos míticos tupis que associam o sapo como portador do fogo para estabelecer uma série de analogias que comportam os valores e práticas da vivência caipira no Médio Tietê. Os mesmos textos míticos são aproximados às narrativas acerca das origens do cururu que foram ouvidas durante o trabalho de campo, propondo diálogos com passagens retiradas dos textos bíblicos. Procuramos tratar analogia como figura de linguagem portadora de ambiguidades capazes de movimentar os lugares e discursos dos fazedores de cururu tanto no cumprimento de uma devoção cristã-católica popular e/ou institucional regrada como também enquanto potencial para a burla ritual, a derrisão e desordem, considerando que a devoção é antes popular, e depois é que se torna institucional. E por isso mesmo, por sua difusão cultural e por suas lógicas de sentido amplamente compartilhada, é que se torna instrumento de poder importante a ser incorporado e controlado pela Igreja, instituição social que traz para si (sacerdócio) as expressões devocionais que são, antes de tudo, coletivas.

2.4. “**Da cantoria como instrumento político**” pretendemos articular mito e política como duas esferas próximas, constando que o movimento em um dos planos tem necessariamente, impacto no outro plano da vida social. Aqui, a noção de prestígio

é articulada à noção nativa de dom fortalecendo o elo do cururu entre a esfera política (profana) na forma de prestígio, reconhecimento, homenagem e sagrada (dom) atribuída por Deus, pelo Espírito Santo ou por um santo de devoção, mas que repercute no plano social.

No terceiro capítulo, “**Produzindo saberes e (des)centralizando questões**”, pautamos a constituição, organização e manutenção de uma área ou zona cururueira no estado de São Paulo em aproximação e confronto a outros grupos e elementos pretensamente hegemônicos no bojo de nossa sociedade. No fundo, esse mesmo esforço explicativo tenciona uma noção de cultura que prevalece no senso comum, mas também em vários estudos acadêmicos que admitem certa “pureza original” das práticas culturais populares, marcando a invisibilização dos interesses dos grupos em luta e a desigualdade de condições em que tais grupos concorrem.

Propomos a noção de cultura como conceito hegemônico articulado à noção de civilização (ELIAS, 1994) pautada na colonialidade das relações de poder (QUIJANO, 2010). Para isso, discutimos em torno das noções de direito e da ciência modernas como instrumentos legítimos da modernidade – instância central que reúne tais instrumentos a fim de exercer o controle sobre a natureza e a sociedade, sob articulação organizada racionalmente na forma do Estado – mas também para entender como a própria modernidade comporta e esquematiza um padrão de humanidade (branco, masculino, capitalista, cristão) que se esforça na criação de desigualdades para desqualificar a diferença cultural e étnico-racial, atribuindo características de subhumanidade e reatualizando a noção cristã de pecado implícita na noção científica de atraso cultural. Essas desigualdades, no entanto, superam a condição étnico-racial, vez que o padrão cultural prescrito no Ocidente também marginaliza o europeu (português, italiano) não-escolarizado, mas profundamente oralizado a ponto de contribuir até hoje para que o cururu seja resistência, mas também, resignação sócio-econômico-cultural (CHAÚÍ, 1994).

A ideia de luta cultural também orbita nas discussões teóricas sobre os movimentos de intelectuais e artistas engajados na conceituação da “cultura brasileira” em relação ao folclore ou popular. No fundo, a questão principal do capítulo é problematizar a existência de um conceito genuíno de cultura uma vez que tal legitimidade foi forjada como parte da construção da hegemonia de estado-nação e da afirmação da cultura letrada burguesa na modernidade.

Buscamos entender também como esse projeto foi incorporado, ressignificado e traduzido pelos sujeitos inseridos nas culturas populares e grupos étnicos que compõem o cururu paulista. Para isso, verificamos que o cururu apresenta-se como memória bio-psíquico-mítico-cosmológica que não pode ser compreendida através do pensamento abissal¹⁵ forjado na modernidade. Verificamos que dos pontos de vista histórico, artístico e simbólico, de vivência mítico-religiosa e das relações sociais de jogo, brincadeira, discurso risível (piada), poder e prestígio que organiza e sob as quais é organizado, o cururu é prática poético-musical que comporta um repertório repleto de ambiguidades que transparecem no plano sócio-político na forma de negociações a depender dos interesses do grupo, constituindo o que Boaventura de Sousa Santos entende por “cosmopolitismo subalterno” (SANTOS, 2010).

No ponto articulado em 3.1. “**Não-letrados, mestiços, negros e brancos pobres: identidade caipira e o com-texto civilizatório**” iniciamos as reflexões partindo de uma “busca pelo popular (MARTÍN-BARBERO, 2009; CANCLINI, 1983) para completar esse quadro de luta em torno do “povo” no contexto brasileiro e a partir do protagonismo de intelectuais desde Silvio Romero (1851-1914) em fins do século XIX, até Mário de Andrade (1893-1945) no século XX perpassando por um leitura romântica do popular, tematizado inicialmente sob a ideia de folclore (CANCLINI, 1983).

Para nos deter mais na construção da figura do caipira paulista que nos interessa, realizamos alguns apontamentos analíticos acerca da figura do Jeca Tatu com base na publicação de Urupês em 1918. O Jeca como construção literária de Monteiro Lobato (1882-1948), em inícios do século XX perpassa a ideia etnocêntrica e eurocêntrica do sujeito portador de marcas inexoráveis do atraso civilizatório, pontuando uma construção corporal etnocêntrica do outro que perpassa inclusive, a concepção equivocada acerca das culturas populares latinoamericanas como “primitivas” (CANCLINI, 1983) e por isso, passíveis de superação. Assim, propomos uma reflexão acerca do conto literário “A vingança da Peroba” e dos artigos enviados pelo autor de Urupês ao Jornal “O Estado de São Paulo” no começo do século XX, 1915: “Velha Praga” e “Urupês”.

Por fim, trazemos as questões musicais apontadas por Mário de Andrade do começo e meados do século XX, mas apontando a diferença como marca da

¹⁵ O pensamento abissal, grosso modo, seria uma forma de conceber e conhecer o mundo apenas do ponto de vista do colonizador, isto é, de modo eurocêntrico, e concentrando em si o monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso” (SANTOS, 2007, p.05).

nacionalidade brasileira que deveria ser expressa através de nossa produção musical, conciliando ainda que simbolicamente, tensões e conflitos étnico-raciais e de classe centralizados na construção de um Estado-nação brasileiro.

As questões são finalmente articuladas ao estudo de Luis Rodolfo Vilhena (1963-1997) em “Projeto e Missão” tanto para dialogar com as articulações dos folcloristas em torno dos saberes populares desde as primeiras décadas do século XX e no contexto da constituição das ciências sociais como campo disciplinar e, para entender em que medida a constituição de fronteiras científicas implica numa luta entre intelectuais para estabelecer legitimidade na construção e difusão dos saberes, implicando na luta cultural em torno dos cânones científicos.

Em 3.2. **“A figura do “Jeca” como construção social do caipira** apontamos algumas percepções acerca dos processos sociais pautados na colonialidade de poder (QUIJANO, 2010, FANON, 2008) e que resultam na produção de desigualdades embasadas nas diferenças culturais presentes em nossa sociedade. Para isso, articulamos a figura do Jeca Tatu, personagem literário de Monteiro Lobato animado pelo cinema de Amácio Mazzaropi (1912-1981) a partir da segunda metade do século XX e em meio ao desenvolvimento do cinema nacional e o surgimento da televisão no Brasil, para marcar o momento de urbanização brasileira e êxodo rural da população caipira do campo para os centros urbanos.

Nesse sentido, o Jeca, por sua diferença comporta sinais diacríticos que o permitem destoar do ordenamento padrão vigente. No entanto, transformado em piada através de discursos que reproduzem estereótipos, passa também a ser visto como aquele que ao rir de sua própria condição, acaba por reproduzir o próprio ordenamento social a que contesta enquanto forma compensatória de uma vivência, ainda que contraditória, de sua condição de “diferente”.

Sobre este aspecto em especial, o trabalho de Frantz Fanon, cuja primeira edição brasileira é de 1963, é fundamental para que entendamos que a não-ruptura e mesmo incorporação dos valores do colonizador por parte do colonizado resulta numa condição de naturalização dessa violência. E, ainda, que re-signifiquem tais discursos marginalizantes e deformadores a depender de seus interesses, a ruptura é muito pontual e não ocorre no sentido de desfazer as relações pautadas na colonialidade do poder, ao contrário, tendendo à complexificar sua reprodução.

Da mesma forma, que trouxemos as representações literárias do Jeca para alcançar algum entendimento sobre o modo de vida caipira e as tensões que sua

vivência imprime à vida social pautada em âmbito burguês, trabalhamos de modo semelhante com algumas imagens do filme “Tristeza do Jeca” – dirigido por Mazzaropi em 1961 e em que ele mesmo atua como Jeca – título de música caipira que também ficou famosa nas vozes dos irmãos nascidos no Médio Tietê, João Salvador Perez (1917-1994) e José Perez (1920-2012) que iniciaram a carreira como Irmãos Perez, mas se consagraram como Tônico e Tinoco. A dupla gravou a música nos anos 1950¹⁶.

No subcapítulo 3.3. **“O outro como contemporâneo: o discurso da assimilação musical”** tratamos o cururu como legado que se transmite por gerações e o poeta como figura individual é realizador da poética como condição de enfrentamento da sua própria condição no mundo. Assim, a realização da poesia popular rimada como cantoria-de-improviso implica num descentramento do discurso e numa “periferização” narrativa resulta num “cosmopolitismo subalterno” (SANTOS, 2010).

Essa condição cosmopolita mas subalternizada faz com que os realizadores de cururu, sejam os cantadores, sejam os violeiros organizem-se como produtores culturais contemporâneos junto a outros tantos produtores mais ou menos inseridos na lógica de mercado cultural.

Trata-se de observar, portanto, os fazedores de cururu como portadores de um saber permeado por especificidades pautadas pela diferença cultural e que necessariamente convivem em tensão com outras formas e práticas culturais vigentes, sejam aquelas de cunho mais padronizado denominadas como “eruditas”, seja aquelas que têm um alcance e fomento mais orientado por grandes mídias movidas pela indústria capitalista.

Em 3.4. **“A diferença identitária como mapa narrativo e de poética no cururu”** atentamos para ao fato de que a própria conversão ao cristianismo tornou-se instrumento reprodutor das relações fundadas na colonialidade do poder. Assim, como violência imposta na conversão à fé católica implica na contenção do riso festivo que vem a ser resignificado no renascimento como código específico, na sua forma satírica, para ser tornado instrumento pedagógico e ordenador.

O subcapítulo em questão se detém às narrativas sobre as relações étnico-raciais brasileiras apontando-as como piada e discurso satírico para demonstrar como tais

¹⁶ “Tristeza do Jeca” (1918) composição de Angelino de Oliveira foi apresentada em sarau pelo próprio autor em 1918 ainda sem letra, depois em 1924 pela Orquestra Brasil-América. Foi somente em 1926 gravada com letra pelo cantor Patrício Teixeira. Além de Tônico e Tinoco (1958), Sergio Reis, Chitaozinho & Xororó e Zezé di Camargo & Luciano, entre outros, fizeram regravações da música.

diferenças são tornadas desigualdades e objeto de riso desqualificador e deformador, exteriorizando tanto a aceitação da dominação em si, como o exercício da denúncia social. Os discursos em questão opõem um trecho narrativo transcrito e analisado por nós assim como o fizemos com a literatura de Lobato e o cinema de Mazzaropi, porém agora com as falas de Pedro Chiquito e Nhô Serra e depois, na música sertaneja, no gênero caipira conhecido como “pagode”.

Partindo da imagem da mulher fornecida pela música “Preto e Branco” composição de Sulino (Francisco Gottardi, 1924-2005) e Moacyr dos Santos (1932-1996) gravada pela dupla “Jacó e Jacozinho” em 1965, oferecemos um contraponto e discutimos o papel das mulheres no cururu, marcado pelo grande apoio que oferecem aos seus companheiros e amigos e até mesmo certa dependência dos homens com relação a elas, dentro e fora das rodas. Para além da condição de “apoio” aos homens, as mulheres atuam mesmo como produtoras culturais, articuladoras das rodas, fomentadoras de encontros e mobilizadoras de mercadorias e recursos, inclusive financeiros, para a realização das rodas de cururu no Médio Tietê.

Por fim, **a tese que defendemos** consiste na noção de que o cururu é forma poético-musical expressiva da cosmologia singular do caipira paulista, forma de racionalidade que caracteriza a pertença caipira no Médio Tietê, estado de São Paulo, Brasil. Trata-se de narrativa-poética construída como música (na forma de cantoria de improviso e/ou desafio em duplas) harmonizada e ritmada pela viola caipira constituindo num legado cultural pautado por relações sociais e cosmológicas específicas do grupo caipira – daí a ampla gama de temas a serem tratados constituírem um universo específico, uma racionalidade singular do caipira paulista.

Da abordagem e do método

“Em conjunto, a obra dos cururueiros é a saga do rio Tietê”
Julieta Andrade, 1992, p. 31.

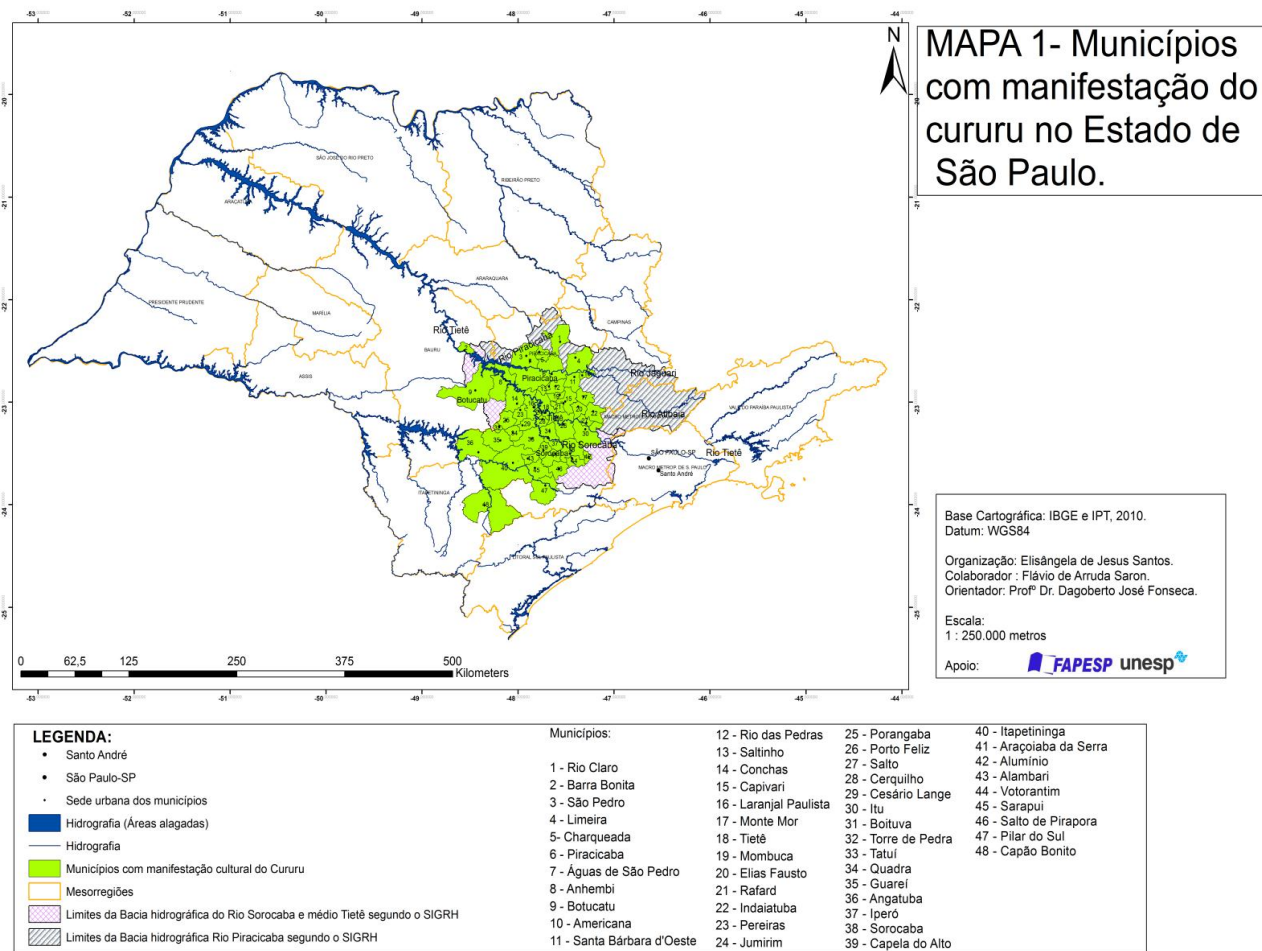
Guiados por nossa trajetória no universo das Ciências Sociais iniciada em 2000 e por exigências do universo da pesquisa, realizamos as primeiras escolhas metodológicas em decorrência dos limites que tínhamos para acompanhar o cururu em todas as cidades da região do Médio Tietê (SP).

Os limites do trabalho e a experiência da pesquisadora em campo também estão relacionados às dimensões sócio-espaciais do cururu. “Pode-se pensar em termos de

microrregião quando se fala em médio Tietê, mas para uma pesquisa de Cururu ela é extensa acima das possibilidades de coleta de pessoa que trabalhe só” (ANDRADE, 1992, p. 5).

Outra questão relevante sobre o trabalho etnográfico foi a necessidade de se adaptar às exigências da pesquisa. Como diz Julieta Andrade (1992) não faz sentido delimitar um espaço da pesquisa se os próprios sujeitos realizadores da manifestação estudada precisam se movimentar espacialmente para vivê-la. O movimento pela região do Médio Tietê acontece à revelia de características urbanas ou industriais que não podem ser o principal parâmetro de orientação, embora sejam aspectos importantes a serem considerados, inclusive na forma como o cururu é realizado ou como são constituídas as relações do grupo nestes diferentes “espaços”. De toda forma, para nós a noção de cortejo, procissão, itinerância e movimento são essenciais nas festas do catolicismo popular¹⁷ brasileiro e mesmo nas brincadeiras de cunho profano, como o cururu também se mostra.

¹⁷ Mas o mesmo autor admite que em algumas situações, pode-se vê-las amalgamadas com base em critérios mais culturais que políticos: “festas católicas de culto coletivo que reúnem o padre e o fazendeiro, o camponês e o operário, sob o comando dos dois primeiros e com o trabalho folclorizado dos dois últimos; as igrejas nacionais do pentecostalismo, algumas delas com origens em dissidências do Hemisfério Norte, e cujos pastores cada vez mais buscam os seus modelos entre os protestantes respeitáveis; os grupos bíblicos não evangélicos, cuja alta cifra de seguidores pretos e pobres, como entre as testemunhas de Jeová, não esconde a ideologia e o comando importados; os centros de umbanda branqueados” (BRANDÃO, 1986, p. 121).



Este é o caso de dizer: mais do que os limites impostos pela pesquisadora sobre o campo de trabalho, foi necessário adaptar-se ao campo e isso determinou a abordagem desta pesquisa, fundamentando as escolhas metodológicas. “Delimitação de espaço em si mesmo não faz sentido, quando a expressão de cultura, como é o caso do Cururu, traz implícita a necessidade de deslocamentos dos próprios sujeitos” (ANDRADE, 1992, p. 5).

Tendo a compreensão de que não seria possível etnografar todo o cururu do Médio Tietê¹⁸ optamos por acompanhar as rodas de acordo com os contatos que íamos

¹⁸ Segundo Alceu Maynard, os municípios que formam a zona cururueira são Americana, Angatuba, Araçoiaba da Serra, Avaré, Barra Bonita, Bofete, Boituva, Cabreúva, Capivari, Conchas, Cotia, Dois Córregos, Guareí, Ipapeçerica da Serra, Itatinga, Itapetininga, Itapuí, Itu, Jaú, Laranjal Paulista, Limeira, Macatuba, Mineiros do Tietê, Pederneiras, Pereiras, Piracicaba, Pirambéia, Porto Feliz, Rio das Pedras, Salto de Itu, Santana do Parnaíba, Santa Bárbara d’Oeste, São Manuel, São Paulo (Itaquaquecetuba), São Pedro, Sorocaba, Tatuí, Tietê, Torrinha, Sarapuí (ARAÚJO, 2004, p. 86). O município de Botucatu fica fora da relação do autor.

Em Cido Garoto (2003) aparecem as seguintes cidades: Sorocaba, Votorantim, Piedade, Pilar do Sul, Araçoiaba da Serra, Alambari, Sarapuí, Itapetininga, Capão Bonito, Angatuba, Porto Feliz, Tietê, Laranjal Paulista, Jumirim, Conchas, Botucatu, Rubião Junior, Capivari, Saltinho, Piracicaba, Rio das Pedras,

estabelecendo com os cantadores. No início da pesquisa, pudemos nos guiar por aquelas que foram organizadas ou sugeridas por Cido Garoto.

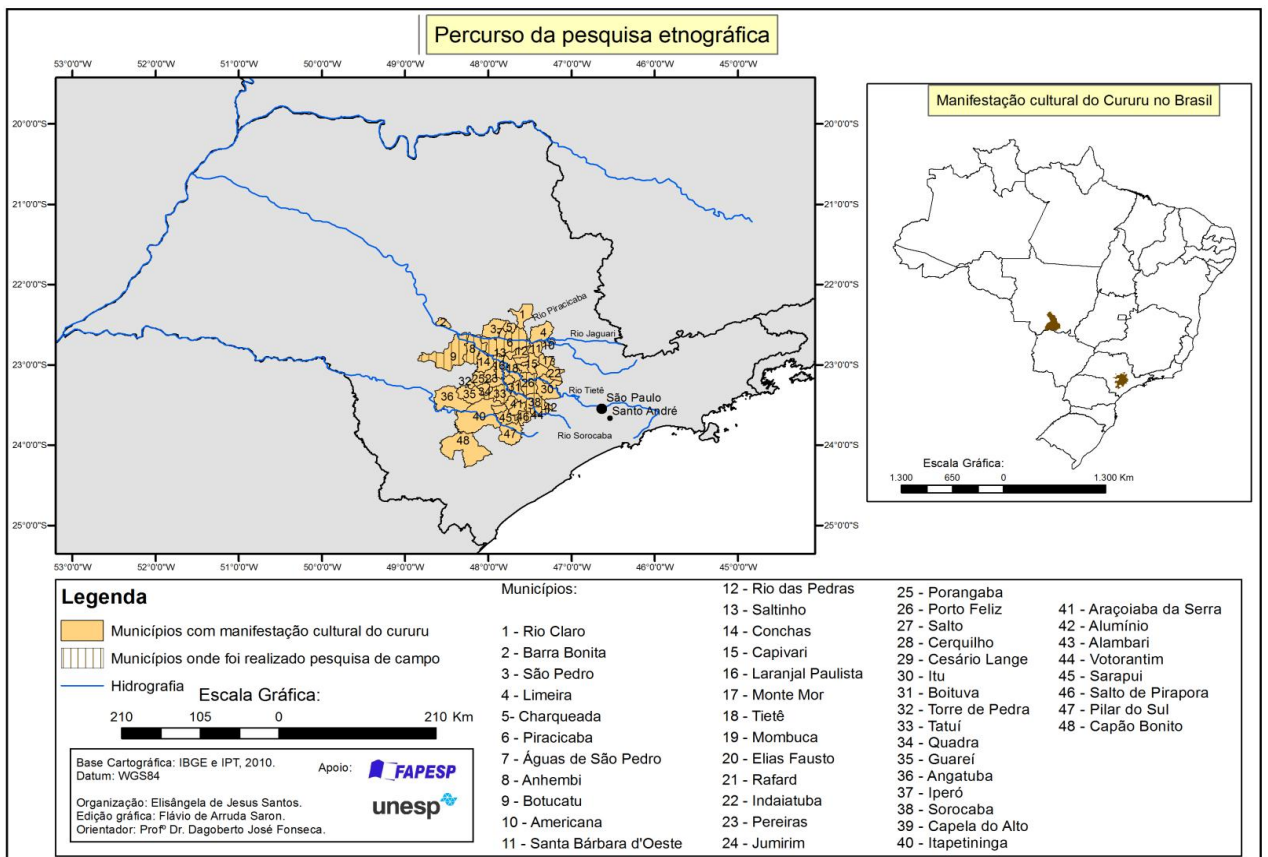
Neste primeiro momento, foi possível etnografar o percurso que o próprio cururueiro fazia para estar nestas rodas. Mas o cururu é percurso que promove encontros. Assim, na medida em que fomos ampliando nosso contato com outros cantadores e violeiros, fomos ampliando também nossa visão. Modalidade narrativa, de canto, música e de gestual que existe por conta do movimento dos sujeitos pelas cidades que margeiam o Tietê, o cururu é ele mesmo movimento dos realizadores, pessoas individuais que constroem suas próprias narrativas e as narrativas da região, assim como se constrói uma casa durante um mutirão: forma de arte coletiva e agregadora.

O trabalho no campo aliado à literatura sócio-antropológica foi fundamental para que conseguíssemos avançar na delimitação do universo de pesquisa. Ao orientar nosso olhar, a etnografia consistiu em acompanhar a dinâmica de realização das rodas em várias cidades do Médio Tietê.

Assim, para a etnografia realizada entre 2009 e 2011, acompanhamos rodas de cururu na forma de festivais e torneios da modalidade, além de encontros sertanejos e festas de rodeios e do Divino Espírito Santo realizados no Médio Tietê, mais especificamente nas cidades de Anhembi, Boituva, Botucatu, Guareí, Itapetininga, Itu, Laranjal Paulista, Piracicaba, Salto, Salto de Pirapora, Santa Bárbara d'Oeste, Tatuí, Tietê, Torre de Pedra, Sorocaba e Votorantim, como apontamos em mapa do percurso etnográfico a seguir:

Mombuca, Elias Fausto, Quadra, Santa Bárbara d'Oeste, Americana, São Pedro, Águas de São Pedro, Anhembi, Rio Claro, Charqueada, Barra Bonita, Rio Bonito, Laras (Laranjal Paulista), Maristela, Cesário Lange, Pereiras, Guareí, Torre de Pedra, Porangaba, Salto de Pirapora, Itu, Salto, Indaiatuba, Alumínio, Cardeal, Iperó, Boituva, Cerquilha, Capela do Alto, Tatuí, Monte-Mor, Limeira, Pirambóia, e Rafard (GAROTO, 2003, p. 10-1).

Outra referência pode ser encontrada no trabalho de Sérgio Santa Rosa (2007) que ressalta que de modo sintético, a região de ocorrência do cururu é resumida ao eixo Piracicaba – Sorocaba – Botucatu (SANTA ROSA, 2007, p. 17).



Na medida em que íamos fortalecendo as relações de pesquisadora com o próprio Cido Garoto e os demais sujeitos a que fomos apresentados e aos quais nos apresentamos, fomos ampliando o contato com os cantadores, violeiros e até mesmo com a plateia que frequenta os desafios. Dessa maneira, a pesquisa e o trânsito por estas cidades foi ampliado à medida em que fazíamos novos contatos e éramos convidadas à acompanhar novas sessões ou rumávamos intuitivamente à rodas em que participavam grande número de cantadores e violeiros ou de acordo com a relevância do evento. É nesse contexto em que os mapas em questão foram construídos e assim devem ser lidos.

Assim, pudemos conhecer e acompanhar cantadores como Dito Carrara, Manezinho Moreira, Jonata Neto, Luizinho Rosa, Gusto Belo, Andinho Soares, Batistinha, Moacir Siqueira, Azulão, Donizete, Arlindo Mariano, Tonasquinha e Zé das Neves (já falecidos), entre outros e ver atuar os violeiros Abílio Rosa, Carlos Caetano, Tavares e Milo da Viola e o percussionista Paulete, além de conviver com apresentadores de cururu e radialistas: Chico D'Elboux, Nhá Bentinha, João Carlos Martinez e Darcy Pereira, conhecido por Darcy Reis (1946-2011).



“Os Reis do Cururu de Sorocaba” em festa do Divino Espírito Santo de Piracicaba¹⁹ (2011)

Embora o cururu seja constituído por relações de sociabilidade masculina, foi muito frutífera nossa aproximação junto às mulheres envolvidas nas cantorias. Podemos dizer que a presença constante de Sueli Gardiano, a Nhá Bentinha, nos cururus foi importante para estabelecer este vínculo. Houve momentos em que ela nos hospedou em sua residência e assim pudemos compartilhar histórias, risos e desfrutar de refeições realizadas durante as brincadeiras e após presenciarmos noites inteiras de cantorias improvisadas pelos homens. Este chegar à casa, dormir, acordar, ouvir os programas de cururu na rádio local na manhã de domingo seguinte e fazer uma refeição ao lado de Bentinha foi tão importante e especial quanto ocupar o banco do passageiro na perua Kombi de Cido Garoto.

A aproximação mais sistemática com a plateia das cantorias também aconteceu com o vínculo de amizade que estabelecemos com as mulheres, algumas delas companheiras dos cantadores e músicos, e outras, amigas das primeiras. A “Galera do Cururu” constitui no grupo de mulheres que atua como torcida organizada e “uniformizada” presente em alguns dos desafios e cantorias da região. O grupo é coordenado por Cleide, companheira de um dos cantadores e agrega suas amigas apreciadoras do cururu.

¹⁹ Na foto, da esquerda para a direita, os cururueiros Jonata Neto, Dito Carrara, Cido Garoto, a apresentadora Nhá Bentinha e o violeiro Carlos Caetano por ocasião de apresentação de cururu na noite da Festa do Divino de Piracicaba em 2011, após procissão na Rua do Porto, encontro das canoas no Rio Piracicaba, e missa em celebração ao Divino Espírito Santo. Foto por Luciana Cavalcanti.



Sueli Gardiano, a Nhá Bentinha (no primeiro plano, de óculos) e Cleide líder da torcida “Galera do Cururu”²⁰

A “Galera” marca presença mensal na sede da Associação Amigos do Bairro Rio Acima, AABRA, no município de Votorantim situado na divisa com Sorocaba, mas também pode ser vista em cidades onde os cantadores e músicos do grupo são convidados ou contratados para se apresentar.



²⁰ Foto: Elisângela Santos. Registro realizado na Kombi de Cido Garoto durante viagem do Grupo de Votorantim à Salto de Pirapora para prestigiar apresentação de Bentinha junto à dupla sertaneja Souza e Santiago, em restaurante da cidade.

No mais, estão sempre a aplaudir os cantadores, violeiros e outros músicos, alguns deles seus companheiros e amigos. Além dessa atuação como animadoras e estimuladoras dos praticantes das pelejas, as mulheres organizam bingos ou leilões que são realizados durante toda a noite de cururu do Rio Acima.



Cartela numerada vendida durante cururu na AABRA

As mulheres transitam entre as mesas dispostas no salão da associação de bairro, a fim de conversar, cumprimentar e comercializar as cartelas referentes a cada rodada dos sorteios realizados, entre os intervalos das apresentações de cururu. Dentre as prendas sorteadas estão fardos de cerveja e alimentos crus como abóboras e mandioca.



Paulete, conhecido por Toninho, percussionista do cururu carrega abóbora que ganhou em uma das rodadas do sorteio

No geral, o “ingresso” para a diversão no Rio Acima é uma contribuição voluntária da assistência²¹, que oferta alimentos não-perecíveis com fins diversos a critério da associação. Dentre eles, a destinação ao preparo dos produtos vendidos

²¹ “Assistência” ou “apovoador” são termos pertencentes ao universo do cururu usados para designar a plateia, composta também por mulheres e crianças, presente aos encontros de cururu no Médio Tietê, SP.

durante as rodas de cururu na própria sede. Nada obrigatório, uma contribuição sugerida vez que, durante o cururu são comercializados produtos e pratos como pastéis, bolinhos fritos de frango, cuscuz, cervejas e refrigerantes, além de outras guloseimas.



Sede da Associação em Votorantim, entrada frontal, parte externa.



Sede da Associação em Votorantim, vista do salão na parte interna.



No palco, Arlindo Mariano comanda o cururu da noite e nos intervalos gira a roleta de sorteios promovidos pela “Galera do Cururu”.

Os sorteios dos bingos são coordenados por Arlindo Mariano, cururueiro, apresentador e coordenador do cururu da AABRA, realizado em todos os primeiros sábados do mês a partir das 18 horas²².

Ainda sobre os cantadores, são importantes em nosso trabalho as contribuições de Moacir Siqueira, de Piracicaba e Manezinho Moreira, cururueiro e compositor de músicas sertanejas que já morou em diversas cidades da região. Manezinho também contribuiu com o trabalho de tese da professora Julieta Jesuína de Andrade, pesquisadora da região²³.

Para consolidar a discussão sobre a narrativa como construção de uma memória social definida pela vivência no cururu, privilegiamos os testemunhos de João Batista das Neves Filho, conhecido por Batistinha. Cururueiro de 61 anos, negro, lavrador, Batistinha é trabalhador aposentado nascido em Porto Feliz, cidade em que reside até hoje às margens do rio Tietê.

²² Fotos: Elisângela Santos.

²³ ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. Cururu: Espetáculo de Teatro Não-Formal Poético-Musical e Coreográfico. Um Cancioneiro Trovadoresco do Médio Tietê, SP. O trabalho do jornalista Sérgio Santa Rosa, Prosa de Cantador, inclui material fotográfico e jornalístico da passagem de Manezinho Moreira pela França.



O cururueiro Batista Neves em sua casa na cidade de Porto Feliz, SP²⁴

Como contrapontos ao discurso de Batista Neves, devido a sua condição “coadjuvante” nas rodas de cururu, mas nem por isso menos importante, emerge a fala de uma mulher, Sueli Gardiano, a Nhá Bentinha famosa apresentadora de cururus na região.



Cido Garoto e Nhá Bentinha (2013)²⁵

²⁴ Foto: Daniel Teixeira.

²⁵ Foto: Regiane Pinceratto (2013).

Outro depoimento importante neste texto incorpora as memórias de Cido Garoto, o Aparecido Garuti.

Além dos depoimentos enfatizados, outros relatos realizados por cantadores como Manezinho Moreira, Moacir Siqueira (Piracicaba) e Gusto Belo (Conchas) e radialistas como Darcy Reis (Votorantim) e José Carlos Martinez (Porto Feliz). Além da voz feminina de Bentinha, entrevistamos outras mulheres como Sônia Gray, atriz de circo-teatro e artista circense²⁶. Tais depoimentos foram apropriados de formas mais pontuais no texto, contribuindo para fortalecer outros pontos relevantes de nossa reflexão, iluminando variados e interessantes contextos acerca do cururu das antigas e de hoje.

O objetivo neste sentido, foi expor os discursos como formas de construção das memórias individuais de cada um e, portanto, de suas trajetórias pessoais ao mesmo tempo em que os mesmos discursos contribuem para forjar uma memória sobre o próprio cururu na região. Esse movimento de mão-dupla permitiu que captássemos o que foi o cururu “das antigas” e o que é o cururu atual, observando no tempo histórico, permanências e transformações desta modalidade de cantoria de improviso e desafio. A participação individual dos entrevistados ofereceu um prisma do que foi o cururu durante a década de 1940 até os dias de hoje.

Os depoimentos aqui transcritos foram selecionados para ilustrar o ponto de vista dos realizadores do cururu acerca de seus próprios fazeres e nem todos os relatos coletados compuseram os limites do texto. Todas as entrevistas realizadas tiveram o objetivo de promover uma aproximação da realidade empírica dos entrevistados, incentivados a falar de suas experiências de forma livre ainda que conduzida por um roteiro que privilegiava suas trajetórias de vida desde o nascimento, passando pela família nuclear e lugares de infância e adolescência até a vida adulta para trazer à tona experiências vividas como realizadores ou admiradores do cururu no Médio Tietê.

No caso dos artistas envolvidos na dinâmica de realização do cururu percebemos que, ao acionarem elementos de suas trajetórias de vida para compor seus discursos, as pessoas entrevistadas necessariamente articulavam seu trabalho artístico com os

²⁶ Segundo relata Joelma de Jesus da Costa (2012), fundadora da Associação de Famílias e Artistas Circenses, ASFACI e filha de Sônia Gray, em 1969 o casal Sonia Gray e Tim, o palhaço Disparada, comprou em sociedade um pequeno circo que itinerou pelo interior paulista até o encerramento de suas atividades artísticas, em novembro de 1984, na região de São Roque-Ibiuna. Conforme podemos verificar no depoimento de Sônia Gray, o Disparada circo de modelo familiar, assim como outros que atuavam no Médio Tietê nos anos 1960, receberam muitas vezes os cantadores e violeiros para apresentações de cururu.

trabalhos que realizavam para garantir seu sustento material e o da família. Durante as entrevistas realizamos uma abordagem que envolveu suas realizações subjetivas e criativas (questionando-os sobre trajetórias como artistas populares) em articulação às suas realizações como trabalhadores na esfera material.

Esse discurso sobre o passado é instrumento importante para que os entrevistados se situem no presente e para nós foi complemento indispensável no entendimento das ações práticas realizadas no cururu atual, ações que podíamos observar durante os trabalhos de campo. Desse ponto de vista houve, inclusive, uma continuidade entre o momento de realização das entrevistas com outros momentos em que pudemos estabelecer relações de maior proximidade quando de nossas idas ao campo para acompanhar exclusivamente as rodas.

Para fins de referência importante destacamos que alguns trechos transcritos das falas dos entrevistados foram destacados por nós (grafados em negrito) apenas como ilustração de pontos que consideramos importantes para nossas reflexões e como forma de articular nosso texto escrito ao texto da fala de cada um deles. Um bom exemplo disso ocorre quando destacamos as relações de oposição que são apontadas pelos próprios entrevistados nas narrativas que pretendem explicar as origens do cururu. A proposta de enfatizar as falas busca, tão somente, compor um elo que aproxima o discurso que construímos ao discurso que foi construído pelos sujeitos da pesquisa não apenas nos momentos pontuais de entrevistas, mas principalmente no decorrer de nossos trabalhos em campo. As ênfases em determinados trechos dos testemunhos são comuns a todo o corpo do texto não estando limitadas a um capítulo em especial.

Da experiência do trabalho de campo como “dom”

Os cantadores costumam acionar a categoria “nativa” de **dom** para justificar as competências que cada cantador ou violeiro possui para ser um fazedor de “cururu bão”. No entanto, essa categoria perpassa a esfera de sociabilidade e as relações de parentesco consanguíneo, mas também pelos vínculos parentais estabelecidos por afinidade e amizade no cururu. Num primeiro momento tal categoria, foi fruto de intuição pressentida na literatura antropológica e etnográfica acerca do cururu. Enquanto processo efetivamente vivido por conta de nossas idas aos cururus da região, esse atributo de “dom”, que fundamenta o universo do cururu, tornou-se construção coletiva e envolveu-nos, pessoalmente.

A evidência se efetivou quando verificamos, na improvisação de cururueiros nossos conhecidos, que havia a intenção deliberada de notificar ao público nossa presença. Esse detalhe também foi notado por outros pesquisadores do cururu, demonstrando que nele, a participação de quem assiste é fundamental. Estar no palco acompanhando o ritmo da viola e improvisando poesias cantadas atribui prestígio a quem canta e a quem toca a viola caipira, mas aqueles que vão aos lugares para assistir, são partes constituintes das rodas, dignos de um compartilhar que é prestigioso e estão incluídos na noção caipira de pertença.

Assim, nenhum pesquisador fica ileso e passa “batido” nas chamadas impostas pelos apresentadores: “Ô, Elisângela, prazer te ver aqui, neh!” diz Bentinha²⁷ e mesmo nas cantorias improvisadas somos apresentados e inseridos na assistência: “agora enxerguei o Daniel e a Elisângela que aqui tá/e veio lá de Araraquara, tão distante que é o lugar/chegaram em Porto Feliz só pra ver a gente cantar/e é um prazer que Cido tem/pessoa que eu quero bem/mora aqui neste lugar”: o cantador aponta para o coração²⁸.

Em outros momentos, pudemos retribuir as homenagens recebidas e responder com contrapartidas neste círculo de prestígio. Um desses momentos foi a festa do Divino Espírito Santo de Piracicaba a 10 de julho de 2010. Por ocasião da festa e de nosso trabalho de pesquisa, “Os Reis do Cururu” responsáveis pelo divertimento da noite, ilustraram a reportagem “Trovadores Caipiras” publicada na Revista Ciência UNESP de agosto do mesmo ano²⁹.

A equipe de jornalismo formada por Luciana Christante e Luciana Cavalcanti, editora-chefe e fotógrafa para a Revista respectivamente, foram nossas acompanhantes durante a noite em que encerrávamos o campo na cidade, motivado pela festa. O convite inesperado para pautar a divulgação da pesquisa em termos acadêmicos, acabou por interferir no contexto da pesquisa. Naquele momento, isso reforçou ainda mais os vínculos de amizade e recíproca da pesquisadora com os cantadores e violeiros, sobretudo do grupo de Sorocaba e Votorantim, que tiveram acesso posterior à publicação e puderam se ver nos depoimentos e imagens impressos no periódico.

²⁷ Cururu realizado em praça central de Porto Feliz, 01 de maio de 2011.

²⁸ Cururu realizado em praça central de Porto Feliz, 01 de maio de 2011.

²⁹ A reportagem em questão também contou com a participação do Prof. Dr. Alberto T. Ikeda e foi publicada na Revista Unesp Ciência, edição de agosto de 2010, ano 1, número 11. Páginas 36-41.

Outro momento importante: a inscrição d'Os Reis do Cururu, grupo de Sorocaba ao Prêmio Culturas Populares - edição Dona Isabel, em 2009. No prêmio, o grupo de Sorocaba, foi classificado na suplência e correspondia a certo valor em dinheiro. A divulgação do Prêmio junto aos realizadores e estímulo para que participassem foi importante mediação da pesquisa e da pesquisadora e assim, o grupo realizou a inscrição no Prêmio.

A participação neste edital serviu de motivação para outras candidaturas à outros prêmios como resultou o lançamento do CD “Cururu: Um Desafio no Tempo” do Grupo de Cururu de Sorocaba. O álbum produzido por Zeca Collares e lançado em 2011 na Oficina Cultural “Grande Otelo” em Sorocaba, foi realizado com apoio do Governo do Estado de São Paulo, através do Programa de Ação Cultural 2011³⁰ (ProAC).

Além de ser destaque nos jornais impressos de Sorocaba, o cartaz de divulgação também teve ampla circulação nas redes sociais da internet.

Lançamento do Cd

Cururu

Um desafio no tempo



Grupo de Cururu de Sorocaba

Data: 28/08 e 04/09 de 2012 às 20h
Local: Oficina Cultural Grande Otelo (Pça Frei Barauna)

Entrada franca

Apoio Cultural



Projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Programa de Ação Cultural 2011

³⁰ Divulgação do lançamento do CD. Matéria do jornal disponível em:
<<http://www.cruzeirosul.inf.br/acessarmateria.jsf?id=414364>>. Acesso em 09/03/2013.

Cansados das várias recusas em inúmeras tentativas de apoio junto ao poder público local e em menor parte da iniciativa privada, havia uma enorme resistência à participação em editais públicos de fomento às culturas populares, atitude que se agravava em decorrência da pouca prática que os envolvidos têm como a burocracia escrita do Estado.

No entanto, com a ampliação do acesso à informação e o esforço das próprias instituições públicas em minimizar os entraves para reunir a documentação para participação nos editais públicos de fomento, divulgados em vários meios, para além da experiência adquirida em alguns editais anteriormente estimulados por pesquisadores e associações e o conhecimento de mérito de outros segmentos culturais que tiveram acesso aos recursos empregados, faz com que os grupos adquiram confiança e estejam atentos à suas capacidades organizativas para a participação nos prêmios e editais de fomento à cultura popular.



O Grupo de cururu de Sorocaba para reportagem do Jornal “Cruzeiro do Sul” marcando o lançamento do CD “Cururu, um desafio no tempo”.

O prestígio enquanto “**dom**”, também se faz notar como elemento pontual presente nas *performances* de cururu na forma do “**alô**”. O alô é uma saudação que cantador ou apresentador direciona a alguém da assistência entre o intervalo das voltas.

Instrumento doador de prestígio, o “alô” é utilizado pelo cantador ou apresentador para destacar as pessoas do todo, individualizando-as na plateia. Ele transfere seu prestígio de cantador, como se emprestasse a sua voz e sua posição de

destaque no palco, àqueles que a quem nomeia pessoalmente, agradecendo pela presença.

Por meio do alô, o cantador situa socialmente a pessoa que está sendo notada, para que ela seja acolhida e reverenciada pela assistência, que direciona olhares, gestualiza por meio de acenos e movimentos da cabeça e emite sons na forma de palmas e assobios. Também é maneira sutil de distinguir determinadas pessoas a partir de sua condição social. Cido Garoto explica: “então chegou é, Elisângela, é estudante” e “encaixa tudo isso tudo no improviso e no fim dá certinho” (informação verbal)³¹ na narrativa cantada e improvisada.

É verdadeira homenagem, na qual se diz que a pesquisadora em questão veio de uma cidade distante para prestigiar aquele encontro. Ao mesmo tempo em que oferece e agradece ao homenageado inserindo-o no contexto do grupo, sinaliza a presença da pesquisadora e sugere aos demais integrantes da assistência relações que o cantador possui com pessoas que não são propriamente do cururu, mas vinculadas à universidade, à imprensa ou ainda à política local a depender do caso. É forma do cantador destacar o outro e por meio desse mesmo mecanismo, atribuir prestígio a si mesmo demonstrando aos presentes, o nível ampliado de suas relações pessoais.

Em várias situações, quando da primeira vez em visita num local, só o fato de sermos vistos ao lado de um cantador já é doador de prestígio e isto pode funcionar como porta de acesso a outros cantadores e violeiros, caso o pesquisador se utilize desse recurso como estratégia de entrada ou ampliação de suas relações no campo.

Muitas foram às vezes que pudemos sentir tais homenagens. Recebemos também presentes das mulheres da torcida, a “Galera do cururu”. Essa dimensão participativa das pessoas envolvidas, independentemente daqueles que estão no palco, faz do cururu arte coletiva que gera e transmite conhecimento através do trabalho artístico fruto da contribuição intelectual de várias pessoas, como num grande mutirão.

Apropriamo-nos destas e de outras das principais questões do campo de maneira muito vagarosa. A dimensão de efetiva sociabilidade e confiança entre a pesquisadora e o grupo de homens idosos se deu de maneira muito gradual e tênue e nos sentíamos sempre testados. Nossas primeiras investidas pareciam ser tidas por derradeiras: estava implícita a permanência de uma distância segura onde não houvesse um envolvimento afetivo entre as partes para que não decorresse em quebra de expectativas recíprocas.

³¹ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

Este vínculo de confiança só se consolidou com nossas constantes idas a campo. O caminhar conforme a correnteza da pesquisa e em decorrência das relações estabelecidas com o grupo estudado marca nossa trajetória margeando o rio Tietê como traçado para a construção de nosso texto interno – conhecimentos que forjamos em nossa subjetividade e capacidade de exteriorizá-los na forma escrita que pretende comunicar. O esforço foi e tem sido no sentido de estabelecer e ampliar comunicações.

Daí que o caminho de pesquisa adaptou-se não apenas às exigências concretas da terra do Médio Tietê com suas fronteiras e passagens, mas ao tempo necessário a consolidação de relações de confiança e, sentimo-nos tal como o anfíbio na luta para se adaptar ao universo dos rios e da terra que compõem a paisagem e o relevo do Médio Tietê.

Chegado o fim deste processo de adaptação, e de uma pretensa certificação de nosso “dom” intelectual, apontamos sobre as paragens e trazemos aqui alguns elementos da paisagem percebida durante todo o caminho percorrido neste tempo da pesquisa.

O esforço dispensado pretendeu a abordagem de vários aspectos. No entanto, tem-se a consciência dos limites de todo trabalho. Sabemos que não é possível dar conta de todos os aspectos que o universo do cururu comporta:

[...] a religião, a sátira, o tipo de rima, a métrica, seu uso e concepção, a nomenclatura, a continuidade na História, o seu uso religioso da coreografia, a música-suporte dos versos, a postura dos cantadores, o conteúdo e a mensagem dos poemas... além da expressão teatral (ANDRADE, 1992, p.5).

De modo que, no Médio Tietê, a poesia popular do cururu e a liturgia católica são os elementos fundamentais de outras dinâmicas materiais e simbólicas vividas fundamentalmente pela população caipira bem como por outros grupos sociais. Noções concretas como cururu-Divino Espírito Santo, periferia-centro, desordem-ordem, terra-água, profano-sagrado, terrestre-celeste, devotos-Igreja fluem e desembocam finalmente em representações antropozoormórficas tendo como maiores exemplos o sapo (cururu) e a pomba (Divino Espírito Santo).

Como se pode notar e em decorrência das imposições etnográficas para efetuar uma apreensão significativa da dinâmica própria da pesquisa, fizemos uma opção metodológica que incorpora, em nossa análise, ambiguidades prescritas e inerentes à

prática do cururu paulista. Isso significa a prevalência de um fenômeno não como determinação da realidade mas, como ocorrência inserida num contexto histórico e geográfico dado e no limite do universo de eventos captados pela pesquisadora em campo.

A visão destas várias ambiguidades combinadas em diversos momentos de nossa experiência em campo implica num esforço textual para articular os “es” em detrimento dos “ou” para significar o ambíguo do/no cururu.

Parte daí a escolha por tratar o cururu como brincadeira e liturgia, forma lúdica e religiosa ou como prática inserida num contexto rural e urbano, por exemplo. Ao mesmo tempo o uso textual da conjunção “e” além de demarcar o movimento ordenativo, ida e volta das relações que ora são sagradas, ora profanas é também uma maneira de sinalizar os diversos legados étnico-culturais (diferentes narrativas cosmológicas: tupi, nagô-iorubá, cristã ocidental) que compõem o cururu como manifestação cultural popular brasileira e do mundo [pós] colonial.

Capítulo Um **A(s) cultura(s) como processo(s)**

Partindo de uma reflexão sobre processos (pós) coloniais, Frantz Fanon (2008) verifica que a constituição da família burguesa integra os processos civilizadores no Ocidente que ocorrem em articulação permanente com a estruturação dos Estados-nações primeiro na Europa, de posteriormente nas ex-colônias. Mais do que isso, o autor trata das formas de representação no mundo ocidental, questionando uma ideia de “normalidade” e de saúde forjada do ponto de vista eurocêntrico e da branquitude.

Essa concepção de normalidade, durante e após o período colonial, expressa o ponto de vista do homem branco. E a noção de normalidade produzida com este processo pode ser encarada ainda como um modo de vida ou visão de mundo imposta pelo colonizador ao colonizado com o fim de produzir e perpetuar relações de subordinação do primeiro para com o segundo. Trata-se então de uma construção científica instrumentalizada para naturalizar e justificar a condição sociocultural dos grupos negros e indígenas que, em contraposição aos parâmetros considerados normais, serão sempre selvagens ou incivilizados.

Neste sentido, o autor realiza importante reflexão acerca das formas modernas de representação social. Elaboradas do ponto de vista do conquistador e do paradigma da branquitude e da cristandade, quando acionadas, tais representações atuam como reforço dos valores e símbolos identitários de um ideário branco e colonizador. Ainda segundo Fanon (2008) cada sociedade realiza formas específicas de catarse coletiva a partir de seus conflitos particulares.

Partindo da Psicanálise, o autor verifica que as distrações, os jogos e outras formas de entretenimento coletivo são formas de extravasar impulsos agressivos ou de resolver contradições sociais. E demonstra como os jogos infantis, “os psicodramas nas terapias coletivas e, de modo mais geral, as revistas ilustradas para os jovens” (FANON, 2008) são formas essenciais de apreensão da branquitude e do modo de vida explorador.

Essa questão, fundamental para a reflexão que o autor desenvolve acerca do racismo no Ocidente, implica na constatação de representações sociais que deste tipo são construídas em privilégio de “uma verdade toda branca” (FANON, 2008) ou daquilo que Boaventura de Sousa Santos (2007) chama de hegemonia do pensamento abissal. Essa forma de conhecer o mundo, embora construída de modo eurocêntrico não se

limita a pautar as identidades dos grupos brancos de uma sociedade. São destinadas para eles, mas portam representações negativas e equivocadas dos grupos não-brancos, que também podem ser altamente influenciados por elas na formulação de suas subjetividades. Vez que,

[...] o Lobo, o Diabo, o Gênio do Mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um preto ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro missionário ‘que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados’, tão facilmente quanto o menino branco. Algumas pessoas poderão pretender que isso não é muito importante, porque não refletiram sobre o papel dessas revistas ilustradas (FANON, 2008, p. 130-1).

Parece lógico que nenhuma criança aprecie ser identificada com estereótipos negativos ou racistas. Também parece lógico que mesmo por parte de indivíduos de grupos étnicos não-brancos haja verdadeira repulsa por representações da condição de negros e índios que aparecem quase sempre desumanizados pelo olhar branco-colonizador.

Para Frantz Fanon (2008) a identificação do não branco/colonizado resulta quase sempre num estado esquizofrênico para o qual é necessário atentar. Pautadas por valores de branquitude as representações hegemônicas, forjadas nas sociedades ocidentais, representam uma das razões pelas quais “o jovem negro adota subjetivamente uma atitude de branco” (FANON, 2008, p. 132).

Segundo Muniz Sodré (1988), nossa moderna³² noção de cultura está profundamente vinculada à constituição do Estado nacional. O termo “cultura” no pós-renascimento é retomado da noção grega de *paideia*, assim vinculado aos processos de educação do cidadão ajustado à *polis* por meio do “conjunto da poesia, artes, ciências e leis” semelhante ao que os romanos entenderiam depois por *cultura animi*, a formação humanista do indivíduo (SODRÉ, 1988, p. 19-20).

O autor fornece uma chave importante para entendermos os processos de laicização das práticas materiais e simbólicas no Ocidente moderno. Diferentemente das sociedades cuja base cultural vincula-se ao plano cósmico, onde o aspecto religioso atua como forma de compreensão do mundo, a noção de civilidade adquirida por uma pedagogia estatal passa a ser campo fundamental da cultura moderna.

³² O autor usa o termo “moderno” para definir a noção de cultura no Ocidente do pós-renascimento.

A noção de civilidade atribuída a Erasmo de Rotterdam (1466?-1536) está muito associada ao processo civilizador descrito por Norbert Elias (1994). A civilidade moderna tem como base uma pedagogia aplicada desde a infância dos indivíduos difundindo regras de polidez ao comportamento do indivíduo que deve saber como se comportar socialmente desde ao cuspir e assoar o nariz até ao servir a carne à mesa (ELIAS, 1994).

Como Norbert Elias, Muniz Sodré (1988) verifica que o grau de civilidade adquirida por diversos grupos sociais estabelece “um estado de distinção entre as camadas nobres e as outras”. “É como estratégia de distinção social que o termo se expande até **civilização**”³³ (SODRÉ, 1988, p. 20).

Neste sentido é que se processa a consolidação dos valores burgueses e os comportamentos são direcionados à independência com relação ao conjunto da família, estabelecendo uma necessidade de poupar e de guardar para si bens materiais. Este movimento de dissolução das relações econômicas e culturais em âmbito coletivo a favor da “mobilização das iniciativas suscitou a valorização progressiva da pessoa” (DUBY & BRAUNSTEIN, 1990, p. 506).

Na Europa pré-moderna os comportamentos individualizantes eram considerados práticas de pessoas enlouquecidas ou que tiveram o corpo tomado por demônios. No entanto, a modernidade³⁴ enquanto projeto (HABERMAS *apud* CASTRO-GÓMEZ, 2005) funda os processos de individualização e com o tempo as representações artísticas dessa sociedade vêm retratar e valorizar a vida individualizada. No século XIII, por exemplo, os retratos passam a ser difundidos buscando certa perfeição e a figuração plástica coaduna-se com mudanças que podem ser observadas em outras esferas do “edifício” cultural no pós-renascimento (DUBY & BRAUNSTEIN, 1990) forjando agora, uma memória burguesa.

Ainda na Europa do século XIII, **civilização** refere-se a um tipo de formação humanística do indivíduo que inclui “o uso da escrita, vida urbana, divisão social do trabalho e organização política complexa” enquanto os “avanços econômicos e tecnológicos, acelerados pela Revolução Industrial, consolidam a idéia de **progresso** -

³³ Grifo nosso.

³⁴ Aníbal Quijano (2010) verifica a modernidade como um universo específico de relações entre intersubjetividades decorrentes das novas identidades societárias da colonialidade – índios, negros, azeitonados, amarelos, brancos, mestiços – e identidades geoculturais do colonialismo com as relações de intersubjetividade eurocentradas constituídas hegemonicamente (QUIJANO, 2010). O autor trabalha a questão com maior profundidade em *Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina* (1988).

aumento indefinido do conhecimento e sua aplicação ao aperfeiçoamento humano” (SODRÉ, 1988, p. 20-1) ao mesmo tempo em que há a consolidação das relações de acumulação material e a intensificação produtiva como processos humanos irreversíveis (SODRÉ, 1988).

A satisfação dos desejos no plano individual torna-se parte importante do processo civilizador implicando profundo vínculo das práticas culturais racionalizadas com as artes da era clássica, concebidas individualmente.

Como expressão deste processo de construção da figura do indivíduo, as expressões e vivências coletivas vão sendo gradativamente classificadas do ponto de vista mítico-religioso, no sentido restrito do termo, na tentativa de esvaziar suas historicidades. A partir da perspectiva civilizacional linear imposta com a revolução burguesa, o mito é contraposto ao plano da realidade histórica deixando de ser uma forma possível de explicação dessa mesma realidade, pois sua existência retrata “a forma de pensar, de sentir e de agir do povo” (VAN GENNEP, 1950, p. 19) que, ao estar distanciada das formas individualizadas é forjada e definida como “folclore”.

Poderíamos problematizar essa questão de diversas formas. O instrumento civilizacional que mais nos interessa para pensar este processo de individualização da sociedade e da produção de hierarquias com base na divisão social (do trabalho, étnico-raciais e de gênero) são as diversas formas de representação artística ou expressões culturais escritas – ou de registro escrito. Não apenas a escrita como linguagem ou como técnica, mas todo o campo de poder que essa conquista da humanidade representa.

Amadeu Amaral (1875-1929) verifica que é impossível impor um rigor investigativo absoluto que determine o que é eminentemente popular em matéria de produção simbólica numa sociedade. O muito que se pode fazer é admitir que “existe uma literatura, uma arte, uma ciência popular, isto é, da massa anônima e inculta, as quais se caracterizam, precipuamente por viverem na tradição, fenômeno coletivo” (AMARAL, 1982, p. 16).

O autor explicita o caráter de erudição como atributo de arte pessoal ou individual que é apartado da produção coletiva ou dita popular que, por sua vez é entendida como a arte da massa “anônima e inculta” porque é produzida em grupo e não possui autoria particular definida. Há aqui uma relação direta entre produção cultural e condição social de quem produz arte no contexto urbano-industrial. Muito além de ser um produto particularizado que surge da subjetividade do artista, a expressão artística é

também fruto de condições sociopolíticas, psicológicas, culturais, tecnológicas e econômicas específicas de uma sociedade e por isso mesmo, expressa também o lugar que o artista ocupa num dado grupo social. As classificações e hierarquizações de diferentes produções estéticas são fruto de práticas culturais forjadas por grupos hegemônicos e não-hegemônicos em disputa.

A partir dessa constatação e do reconhecimento das relações de poder, as representações sociais resultantes da arte desprovida de autoria individual adquirem *status* de **arte popular**³⁵ ou “tradicional, inculta, anônima” como sinônimos (AMARAL, 1982, p. 16) enquanto as produções culturais ou representações sociais construídas pelas frações hegemônicas ou elites, são reconhecidas como eruditas, isto é, vinculadas à ideia de *cultus* em termos cumulativos (BOSI, 1992, p. 15), racionalizados e em acordo com as práticas da sociedade capitalista.

Dessa forma, nas sociedades de capitalismo moderno há um vínculo indissolúvel entre a condição de produção cultural-artística à condição material do produtor de cultura. Os grupos não integrados à essa dinâmica da produção cultural atravessada pelas tecnologias e pelo capital, além de não-autores constituem também os pobres de nossa sociedade.

O processo de distinção social corresponde um *ethos* específico. Toda estética ou dada representação de mundo que denominamos “arte” pressupõe um modo de vida peculiar. O esquema de *ethos* popular estaria atrelado ao cotidiano das coisas vividas, à vida propriamente e não apenas é diferente, mas desigual, do ponto de vista hierárquico, ao *ethos* de vida burguesa (BOURDIEU, 1998).

A este processo, que não se limita apenas às expressões artísticas, Pierre Bourdieu (2008) chamou “distinção”, a capacidade de portar e ostentar símbolos e objetos que marcam um modo de vida diferenciado e supostamente melhor do que aquele vivido pelo conjunto da sociedade. Sendo a troca cultural prática cotidiana dos diversos grupos, o processo de distinção precisa ser ininterruptamente forjado, e para isso são utilizados elementos expressivos dos grupos em luta simbólica para obtenção de prestígio e poder.

Os diversos modos de vida presentes na sociedade precisam então ser demarcados, catalogados e hierarquizados, constituindo o campo de trocas culturais legítimas ou não. Com a dinamização das práticas de reprodução cultural em larga

³⁵ Grifo nosso.

escala, esse processo tende a se intensificar expressando ainda mais as contradições dos grupos em luta.

É durante o processo civilizador aqui esboçado, na fase onde são ampliadas as capacidades produtivas humanas e produzidas tecnologias diversas, que o advento de técnicas e artes como a escrita, a pintura, a poesia, a música, a escultura e os meios de comunicação em desenvolvimento, adquirem estatuto de legitimidade e de poder para caracterizar os grupos letrados enquanto portadores de um *status* social diferenciado – da massa anônima e empobrecida que não tem acesso a tais técnicas de representação do mundo.

A instrumentalização racionalizada dessas técnicas com o fim de distinguir e subjugar, acentua hierarquias e funda desigualdades. A luta para estabelecer um *ethos* burguês, consolidado a partir do século XVIII, pauta-se na constituição de uma ciência disciplinadora do “corpo social” como parte do processo que pretensamente resulta no progresso civilizatório ocidental,

[...] quando as burguesias européias começaram a cultivar os valores de higiene, de saúde mental e física, como um meio de afirmação da qualidade humana dos representantes da nova classe hegemônica. Ao lado das tecnologias do corpo e da mente (psiquiatria, sexologia, etc.), surgiam também processos de intensificação da “saúde” dos valores espirituais coletivos (SODRÉ, 1988, p. 23).

Novamente, Muniz Sodré (1988) atenta para a constituição de uma ciência que articula a noção de cultura ao cultivo do corpo e espírito humanos. “Cultivo do corpo, espírito culto – a palavra cultura emergia como um padrão burguês da saúde ou de excelência capaz de justificar os horizontes de expansões da nova classe dominante e atribuir vigor ético e representativo às suas elites” (SODRÉ, 1988, p. 23).

Transportando esse modo de ver as coisas para o plano da concepção artística, o povo reduz a arte à vida, por isso sua estética é tão rechaçada pela arte moderna canônica, quando expandimos a noção de que o encontro com uma obra de arte, seja a capacidade de produzi-la ou a atitude de contemplá-la, pressupõe um ato de cognição a partir da decifração de um código específico, forjado pelas classes dominantes e que se aprende, em grande parte, na escola.

Na sociedade burguesa, ao mesmo tempo em que dá sentido à produção em série, à acumulação individual de capital e ao progresso material da sociedade, a noção de cultura no ocidente, “implicava numa estratégia de distinção social através da

orquestração intelectual dos componentes do ideário burguês, que seriam desde então administrados por segmentos privilegiados (frações de classe) da nova ordem social” (SODRÉ, 1988, p. 23).

O homem burguês, ampliando sua inserção individual a partir da dimensão de classe social, precisa construir um trabalho estético diferenciado do popular; daí sua produção artística passar pela autoria, isto é, conter marcas que estabeleçam a diferença social. O que ocorre é que, no contexto do capitalismo moderno, as marcas da diferença cultural são também expressivas de desigualdades socioculturais e econômicas.

Durante o período colonial por exemplo, e como numa via de mão-dupla, o trabalho cativo análogo ao ato de purgar os pecados justificava a conversão e vice-versa. A potencialidade da atividade colonizadora realizada por via da catequese atribuía significado dignificante à colônia e o trabalho nas lavouras pretensamente expurgava pecados, como numa readaptação da noção bíblica da colônia como paraíso terrestre instaurado por imposição do sistema colonial. Se tratarmos de períodos pós-coloniais e conforme aprofundamos a dimensão da divisão social do trabalho ampliamos também a visão acerca das diferentes práticas culturais existentes na sociedade.

No contexto escravista, a produção material que resultou o enriquecimento da metrópole esteve muitas vezes articulada a produção intelectual realizada por cronistas da época que construíam representações do mundo colonial como purgatório. Os aspectos materiais e espirituais dos colonos e dos grupos escravizados são propositalmente confundidos para justificar a necessidade de mão-de-obra “necessária” ao trabalho forçado.

Essa concepção evangelizadora que prega a salvação das almas através do esforço humano é aproximada ao processo de depuração da cana de açúcar. A transformação da cana em açúcar é metafórica do trabalho que o indivíduo realiza em sua própria alma, expurgando dela os pecados. Daí que a tarefa de purgar o açúcar – alimento divinizado alegoricamente graças à sua força produtiva e lucrativa – foi muitas vezes comparada ao ato de purificação dos pecados. Estruturava-se assim, uma série de representações que justificavam a escravização indígena e africana para fins de trabalho no extrativismo e na *plantation* colonial.

Com a emergência do capital na forma de trabalho assalariado as produções com fins de subsistência e as práticas culturais resultantes refletem também as tensões que emergem do fosso imposto pelo *status* social dos indivíduos e grupos envolvidos nestes processos. Em outras palavras, a lógica do mercado atropela a lógica prevista pela

“economia moral” que os pobres insistem em preservar seja realizando mutirões ou festas com grandiosos jantares servidos a inúmeras pessoas, seja reinventando produções artístico-culturais produzidas em âmbito coletivo.

Daí que, “o verdadeiro conflito era entre os modos populares de vida e a lógica emergente do capital” (MARTIN-BARBERO, 2009) e, ainda que assumindo valores dos grupos hegemônicos de dada sociedade, os grupos populares trabalham na busca de uma autonomia local, forjando modos próprios de vida.

Assim e de um modo geral, podemos admitir que o saber popular transmitido pela via da poesia é construção coletiva.

Como tudo o que é folclore e manifestação da psique popular, a poesia rústica tem caracteres universais e internacionais e tem no seu conjunto uma existência e uma continuidade histórica que mal ou nunca se acomodam a limitações cortantes de tempo ou de território (AMARAL, 1982, p. 97).

Parte deste processo de racionalização no Ocidente atribuiu-se às formas culturais não burguesas um caráter irracional. Através da prática científica e antropológica especificamente, alguns autores realizaram a crítica ao evolucionismo como paradigma que privilegia práticas culturais “escritas” em detrimento de manifestações “orais”. Este movimento resultou na constituição de outra dicotomia de base temporal que impermeabilizou essas mesmas categorias. Assim, “oralidade” é categoria cuja forma representa um pensamento pré-lógico (Lévy-Bruhl) ou expressiva do pensamento selvagem (Lévi-Strauss)³⁶. Os princípios fundamentais da oralidade como categoria ou conceito antropológico estão sempre submetidos à noção padrão de racionalidade que provém da escrita do Ocidente, pretensamente “proprietário exclusivo da razão” (ARAÚJO, S., 2008, p. 61).

A oralidade constitui então recurso humano que dá movimento à fala no dia-a-dia e é forma utilizada por diversos grupos populares para preservar a sabedoria dos antepassados sob forma de tradição oral. O testemunho, neste sentido, é transmitido verbalmente de uma geração à outra. Resulta, portanto de uma outra **atitude** perante a vida e não inabilidade ou subalternidade inatas.

Neste contexto, a noção de tradição adquire sentido mais complexo. Construída através do verbalismo e da transmissão oral, a tradição sintetiza a visão de mundo de um

³⁶ Em “As Culturas Populares no Capitalismo” Néstor García Canclini (1983) desenvolve reflexão crítica semelhante acerca deste aspecto do pensamento de Lévi-Strauss.

grupo social a partir de seus elementos e valores principais. Este processo resulta num vasto repertório que consolida a literatura oral do grupo com capacidade para fornecer “detalhes sobre o passado, muito valiosos por se tratar de testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das idéias, dos valores e da habilidade oral” (VANSINA, 1982, p. 159).

Um meio importantíssimo para a transmissão das narrativas tradicionais é constituído na forma de poemas e cantigas. Embora não sejam criadas com a intenção deliberada de realizar transmissões históricas, tais expressões podem conter clichês capazes de compor episódios explicativos correntes nas narrativas de diversos povos e grupos sociais. Neste sentido, as narrativas construídas por grupos numa sociedade são também expressões diversas de organização, de instituições e de valores compartilhados.

As representações produzidas por via da arte são também fatos sociais e envolvem a tradição no contexto em que são criadas. Disso também resulta um envolvimento “público” que compartilha destas formas artísticas como formas de representação social ainda que elas sejam formas de entretenimento ou lazer.

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança (VANSINA, 1982, p. 163).

Sendo assim, as tradições sempre são oficiais do ponto de vista de quem as transmite. Partindo da constatação de que toda tradição tem superfície social, podemos entender o quão importante se faz “utilizar histórias familiares ou locais” para iluminar “questões de história política geral” (VANSINA, 1982, p. 164).

Se uma tradição é bem difundida no grupo ou contexto social mais ampliado, maiores são as possibilidades de sua fidelidade, ao passo que sua menor frequência na sociedade facilita o esquecimento. Isso significa que o ato de ensinar está profundamente ligado às circunstâncias da vida e “qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode

induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 194).

A lição a ser transmitida é efetivamente dada quando, de certo modo o acontecimento relatado fica gravado na memória de uma criança, por exemplo. Pautando-se pela oralidade, Hampaté Bâ (1982) retoma o que Franz Fanon (2008) observa sobre as representações iconográficas ou textuais como influências importantes na constituição das subjetividades de negros e brancos.

Há importante relação entre narrar o vivido individualmente como parte integrante da memória de um grupo social. Isto acontece porque a tradição oral conduz o homem à sua totalidade, daí o mundo também ser concebido como um todo para quem narra. “A tradição oral baseia-se em uma certa concepção do homem, do seu lugar e do seu papel no seio do universo” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 183).

Em suma, o maior valor de uma tradição oral está em sua capacidade de explicar as mudanças históricas no interior de uma civilização (VANSINA, 1982, p. 179).

E diante disso, há imensas dificuldades em propor o entendimento processual entre linguagem escrita e linguagem oral, quanto mais articular tais linguagens a elementos de comunicação não-verbal como gestos e sons. Surge daí outra dificuldade que é a de encarar a noção comum de tradição atrelada à indisposição a transformação, principalmente quando considerarmos a perspectiva bem própria do Romantismo que influenciou fortemente na acepção do termo *folk-lore*.

Para Van Genep (1950) foi no século XIX, com a retomada de algumas concepções democráticas gregas, que se pôde caminhar na organização de um movimento forjado por integrantes das classes letradas europeias para se aproximar dos setores populares, na tentativa de romper o fosso que havia, na Europa do século XVIII, entre a população do campo e das cidades. Segundo o autor, foram as condições de acesso à escolarização primária, aliadas a questões de ordem política como o direito ao voto, fatores que possibilitaram aos moradores das cidades um maior interesse por práticas culturais de lavradores.

Aqueles que se dispuseram a observar e coletar contos, canções, crenças e à observância de princípios, credences e ritos do povo foram considerados folkloristas, que “são inicialmente acolhidos com suspeita, e tratados mais ou menos como há um século o eram botânicos e mineralogistas, e depois o foram os geólogos” (VAN GENEP, 1950, p. 28) e tal como hoje são os pesquisadores das ciências sociais em trabalho de campo.

Na atualidade, e para além do contexto europeu, o domínio do folclore está voltado a ramos diversos da atividade cotidiana abrangendo o estudo da “literatura e da linguística, da música e das artes decorativas” (VAN GENNEP, 1950, p. 33) entre outras como a antropologia, psicologia e a sociologia. Desde seus inícios até os dias atuais, o folclore é definido como o estudo de práticas culturais que não tem autoria individual, tratando das produções materiais e simbólicas desenvolvidas em âmbito coletivo. Deste ponto de vista, é estudo que se pauta no coletivo das organizações sociais e suas representações, além de se dedicar às práticas executadas na longa duração histórica, tidas por tradicionais estritos sentidos e não-datadas, mas que acompanham as transformações que os grupos, em suas ações cotidianas, impõem à si e à sociedade.

No entanto, tendo as sociedades europeias atuado no sentido da individualização enquanto parte do processo civilizador no Ocidente, as práticas coletivas de finais do século XVIII e durante o XIX ficaram, grosso modo, vinculadas às áreas reconhecidamente rurais, isto é, concentradas em populações dedicadas aos fazeres não-industriais como a lavoura e o artesanato.

O Brasil recebe essa influência europeia e bebe muito da concepção romântica de folclore. Para Mário de Andrade,

[...] toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista (ANDRADE, 1962, p. 18).

A citação do autor em questão sintetiza muito do que tentamos já demonstrar. Seria justamente este caráter social da música do povo, produzida coletivamente que deveria, para Mário de Andrade (1893-1945), forjar nossa nacionalidade.

Há aqui também uma relação direta da música à identidade e composição étnica da nação brasileira. Para Mário de Andrade, outros fatores comunicativos e musicais não-verbais como o ritmo, funcionavam como verdadeiras expressões de etnicidade, principalmente da expressividade negra. “Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provém de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem vasta” (ANDRADE, 1962, p. 25).

Ao mesmo tempo o autor admite a necessidade de reconhecimento da influência portuguesa em nossa música, quando houver, evitando endeusar “bororo ou bantu” sob

pena de cair num unilateralismo antibrasileiro (ANDRADE, 1962, p. 28). Caberia ao pesquisador da música folclórica ou étnica, “aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente de nossa musicalidade étnica” (ANDRADE, 1962, p. 29) ao passo que ao compositor de música popular brasileira, caberia ter o folclore como base tanto enquanto documentação, quanto para inspiração criativa.

Tais eram os elementos que Mário de Andrade observava na música folclórica naquilo que entendia como fundamentos da constituição da nacionalidade brasileira. Grosso modo, há um entendimento da música coletiva como expressão intimamente relacionada ao corpo de quem a realiza e, num plano mais ampliado, sua leitura de música nacionalizada funcionaria como análoga ao funcionamento do corpo social.

Não pretendemos nos dedicar profundamente a essa relação, mas talvez por isso o cururu para Mário de Andrade possa ser visto mais como dança do que como canto popular. Esse atributo também aproxima a noção marioandradiana da arte popular como arte intuitiva, inata.

Uma primeira leitura do “Ensaio sobre a música brasileira” sugere o entendimento da música folclórica como uma música particularizada que sempre admite em sua forma “alguma peculiaridade coreográfica” que estaria aí para ser estudada “e inspirar formas artísticas nacionais” (ANDRADE, 1962, p. 67).

O último aspecto que gostaríamos de ressaltar em Mário de Andrade do “Ensaio” – a primeira edição é de 1928 – é a noção de que apenas o profundo conhecimento acerca do folclore nacional poderia resultar na consolidação da nacionalidade brasileira. “A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos” (ANDRADE, 1962, p. 71).

Essa noção de funcionalidade do conhecimento também está presente na concepção e na obra de Gilberto Freyre (1900-1987). No que toca o fazer musical e no mesmo período que Mário de Andrade realiza suas pesquisas, a proposta marioandradiana da música étnica como projeto de nação brasileira e enquanto projeto musical pautado pelo Modernismo, foi sem dúvida protagonizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Esse fator de conhecimento sobre o folclórico e a concepção de uma brasilidade íntegra – numa declarada tentativa de ruptura com referências culturais marcadamente europeias e por sugerir uma apropriação étnica mais específica da sociedade brasileira, leia-se negra e parda – não foi uma observação realizada apenas por Mário de Andrade.

Do ponto de vista literário é importante notar também a intervenção de Monteiro Lobato na construção de uma identidade caipira associada ao passado rural, mas também e sobretudo, como contribuição deste autor como intelectual de seu tempo, preocupado com as questões relativas a construção da nação brasileira.

Sobre este autor e acerca dos valores associados ao mundo caipira que foram representados em alguns de seus textos trabalharemos com dois de seus artigos e um de seus contos. Até chegarmos a este ponto, privilegamos a discussão de Antonio Candido n'Os Parceiros do Rio Bonito, no que diz respeito a noção de bairro rural marcando as relações de espacialidade e temporalidade dos valores compartilhados pela população caipira no passado rural para que possamos repensá-los na atualidade, situando nossa própria etnografia.

1.1. Sociabilidade caipira em contextos urbanos: repensando a noção de bairro rural

Ao tratar dos aspectos etimológicos acerca da percepção sobre o Brasil colonial, Alfredo Bosi (1992) verifica que “distinguem-se dois processos: o que se atém ao simples povoamento, e o que conduz à exploração do solo. *Colo* está em ambos: eu moro; eu cultivo” (BOSI, 1992, p. 11-2).

O caráter de transformação que caracteriza o cururu no tempo histórico e independentemente de sua gênese, que não se pode precisar no tempo, pode ser explicado sob diversos aspectos. Um deles, talvez o mais articulado ao processo de ocupação da região que hoje compreende o vale do Médio Tietê, está vinculado aos eventos históricos relatados pela historiografia a partir de finais do século XVII e início do XVIII. Sem ser ainda a microregião geográfica referendada pelas águas do Tietê, seu caráter de ocupação inicial está vinculado aos processos de mudança nos destinos de apropriação da colônia pela metrópole.

A obra das bandeiras paulistas não pode ser bem compreendida em toda a sua extensão se não a destacarmos um pouco do esforço português, como um empreendimento que encontra em si mesmo sua explicação, embora ainda não ouse desfazer-se de seus vínculos com a metrópole europeia, e que, desafiando todas as leis e todos os perigos, vai dar ao Brasil sua actual silhueta geográfica (HOLANDA, 2000, p. 97).

Ainda durante o período colonial, a articulação entre os interesses político-econômicos metropolitanos à dinâmica da catequese foi de muita importância para os rumos da conquista dos sertões paulistas, isto é, no avanço da expansão colonial pelo continente. Ao mesmo tempo, há uma mudança nos rumos da colonização impressa pelos “*pioneers paulistas*”: “não tinha suas raízes do outro lado do oceano, podia dispensar o estímulo da metrópole e fazia-se frequentemente contra a vontade e contra os interesses imediatos desta” (HOLANDA, 2000, p. 98). E mais do que colonos, tais exploradores de riqueza eram sobretudo aventureiros.

A exploração dos recursos materiais e da preação indígena relacionadas ao processo catequético do Novo Mundo é uma das principais bases históricas que associam a prática do cururu aos elementos civilizatórios de populações ameríndias nativas em confronto e consenso com as referências culturais impostas no processo de conversão desta mesma população à cristandade.

É possível articular algum vínculo do cururu como manifestação cultural popular em constante movimento espacial. Mesmo a efetiva ocupação das terras brasileiras resulta do processo das entradas e bandeiras que objetivavam “desbravar” o território conhecido como sertão. Portugueses, mamelucos e indígenas peregrinando interior adentro durante os séculos XVII e XVIII, saíam do sertão paulista à procura de metais preciosos e de outros grupos indígenas para escravizar.

Ainda que a questão do movimento pelo planalto caracterizasse a dinâmica econômica que tardiamente se estabeleceu no planalto paulista em direção às Gerais, só mesmo com a exploração aurífera é que se tem efetivo caráter de ocupação do território em questão e isso teria obrigado a metrópole a impor algum ordenamento aos seus domínios coloniais no Brasil (HOLANDA, 2000). Sobre este caráter de efetiva colonização de um território, diz Alfredo Bosi (1992) *tomar conta de*, sentido básico de *colo*, importa não só em *cuidar*, mas também em *mandar* (BOSI, 1992, p. 12).

O caráter de pouso³⁷ dessas expedições teria esboçado pequenos povoados que foram se desenvolvendo ao largo do rio Tietê, ainda que sem caráter de efetiva sedentarização. É apenas no século XVIII que o tímido ordenamento do território através da economia exploratória do ouro, ainda que voltada para o mercado internacional, estimula pouco a pouco a consolidação de povoados.

³⁷ As paragens ou pousos de tropeiros também contribuíram para forjar esse atributo de percurso e itinerância nos costumes da população ribeira e rural do Médio Tietê – se não em quase toda cultura caipira do país.

Essa relação entre os viajantes do sertão que pousam em abrigos à beira do caminho encontra reflexos na prática de receptividade aos viajantes no cotidiano caipira e tem lugar emblemático na festa do Divino Espírito Santo na região até hoje. A noção de “pouso” nas festas do Divino simboliza não só abrigo e alimento aos forasteiros, mas está ligada ao cumprimento de promessa ao Divino e implica na própria recepção da irmandade, da bandeira e da pomba branca que simboliza o Divino, além de admitir outros significados³⁸.

Essa abordagem reflete o entendimento de que o cururu é prática de memória e de conhecimento partilhado pela população do vale do Médio Tietê, pressupondo que a(s) forma(s) de realização das festas populares inseridas no contexto do catolicismo brasileiro explicam sua própria realidade e a realidade social nas quais estão inseridas.

No Médio Tietê, e o mesmo procede com a região cururueira do Mato Grosso, a população que realiza o cururu está disposta ao redor de áreas alagadas.

Podemos perceber que a “água” juntamente com a “terra” são importantes elementos da natureza que continuam orientando, desde os primórdios da ocupação efetiva do território paulista, as relações destas populações no tempo com/no espaço em que vivem. Seu caráter quase análogo ao cururu como fator etimológico e antropozoomórfico, torna as populações cururueiras do Médio Tietê e de Cuiabá populações anfíbias. Essa característica está relacionada às cosmologias de que são portadoras e que por vezes conciliam e por vezes opõem, diferentes dimensões. Daí que a capacidade para lidar com ambiguidades, implícitas em suas visões de mundo, realizando dentre tantas simbioses, uma articulação proveitosa e de adaptação entre o meio alagado e o meio terrestre em que habitam³⁹.

Partindo por terra e através das águas do rio Tietê, tais expedições monçoeiras e bandeirantes alcançaram alagamentos importantes como aquele composto pelos rios Piquiri, São Lourenço, Mutum e outros afluentes do Cuiabá, estado de Mato Grosso. Lá

³⁸ Transcreveremos posteriormente um testemunho do cururueiro Batista Neves apresentando uma versão narrativa acerca da “gênese explicativa” da festa do Divino Espírito Santo no Médio Tietê.

³⁹ Uma aproximação interessante e em caráter análogo à tal capacidade adaptativa-biológica-psicológica-mítica é a capacidade de composição e reorganização desta mesma população à dinâmicas diferenciadas, em diferentes tempos históricos, conciliatórios e conflitivos nas suas vivências no meio rural e no meio urbano. Daí que não se trata apenas de uma adaptação social no sentido determinista do termo e mais relacionado à biologia que o cururu-sapo retoma, mas também e sobretudo uma capacidade de re-articular narrativas e memórias para combinar e opor diferentes lógicas que, do ponto de vista do pensamento abissal, seriam inconciliáveis.

ainda hoje, são os homens que realizam o cururu com a viola de cocho⁴⁰. Esse cururu é acompanhado pelo siriri, dança de roda comandada pelas mulheres. No entanto, há especificidades no cururu mato-grossense que o diferenciam muitíssimo do cururu paulista que estudamos aqui⁴¹.



Viola de cocho, Cuiabá-MT – Foto: Daniel Teixeira

Além disso, no estado do Mato Grosso há a predominância da viola de cocho e a presença de instrumentos percussivos como o ganzá (espécie de reco-reco), além de sanfona em alguns casos. Em São Paulo, ao contrário da manifestação matogrossense, encontramos a viola de dez cordas metálicas, pandeiro (adufe), reco-reco (hoje, menos usual). Nos cururus a que assistimos, além da viola caipira o pandeiro é o instrumento mais corriqueiro. Pudemos ver também o acordeão e o baixo elétrico como instrumentos de acompanhamento, este último foi visto quando o músico que executava o baixo acompanhava um violeiro também jovem.

Na região cuiabana, outro fator digno de nota, e que o diferencia do cururu paulista, é a recorrente representação antropozoomórfica do boi, figura que pudemos presenciar em cururus e siriris do Mato Grosso quando inseridas em grandes festivais de

⁴⁰ Para referências sobre o instrumento ver CORRÊA (2000) e OLIVEIRA (2004).

⁴¹ Para dar conta do cururu e siriri como práticas culturais singulares, seria necessária a realização de outra etnografia, específica, na região matogrossense.

cultura tradicional local. O boi é figura que vive nas diversas expressões folclóricas de todo o Brasil, mas está ausente no cururu de São Paulo.

Para consolidar o eixo que verificamos entre a efetiva ocupação da *terra brasilis*, com deslocamento da colonização do litoral para o interior do continente, pensemos no caráter de constante itinerância das populações que fundaram e que posteriormente vieram a se estabelecer no Médio Tietê.

Neste sentido, registramos na forma de mapa nosso próprio percurso etnográfico na região que, como já esboçamos, não se limitou à uma ou outra cidade do Médio Tietê, uma vez que o cururu não está condicionado à lógica delimitada pelos limites entre os municípios, mas sim difundido em toda a região através do trânsito/deslocamento/sociabilidades que cantadores e violeiros concretizam no espaço físico. Desta forma, nosso trânsito acompanhando os grupos de cururu é também, do ponto de vista metológico, forma de expressar o caráter deste mesmo trânsito/difusão do cururu na região em questão.

No mundo moderno, há a preponderância de categorias analíticas ditadas através das instituições republicanas e do Estado-nação para determinar a organização das populações no tempo e espaço históricos. Mas nem sempre as referências administrativas são suficientes para inferir processos sociais. Assim, termos como população, município e região precisam ser problematizados no contexto das relações analisadas.

A lógica de ocupação e concentração da população do Médio Tietê no meio urbano, ainda que impositiva de mudanças na paisagem e na forma de organização produtiva, não resultou na ruptura completa desta população com a dinâmica de vida rural.

A constituição de um estado republicano no plano político implicou necessariamente direitos e deveres de cidadãos e da população como um todo, ao menos num plano legal. Isso significa que a organização do espaço de vivência do modo de vida caipira foi alterada. Antonio Candido (1982) realiza sua análise do caipira paulista no/do momento de transição de um modo de vida marcadamente rural para uma dinâmica de vida urbano-industrial. Além disso, o autor vê o bairro rural também como unidade dotada de sentido em decorrência das formas internas de sociabilidade e cooperação vicinal que possui. Talvez este tenha sido o último momento histórico possível para eleger a totalidade da noção do rural como parâmetro de análise do caipira como grupo social específico.

De toda forma, as práticas culturais previstas no “modo de vida” prescrito na zona rural ou nos “bairros rurais paulistas” são transformadas no sentido da modernização (CANDIDO, 1982, QUEIROZ, 1973). Pode-se dizer que o grupo reconhecido como “caipira” atrelado à cultura tradicional do cururu, onde Antonio Candido (1982) formula a categoria “parceiro” foi o boia-fria que teve suas terras griladas e quando obrigado a trabalhar nas cidades, tornou-se trabalhador assalariado e, sendo idoso, assalariado aposentado.

O caipira passa a ser o trabalhador livre e de vida urbana nos centros “médios” como Sorocaba, Botucatu e Piracicaba e neste sentido, a ideia de “região” é mais indicada para apontar o conjunto de relações que o cururu comporta no Médio Tietê, do que as noções de “cidade” ou “município”⁴².

Assim, também a noção de bairro rural acaba por ser superada enquanto “unidade de medida” de um modo de vida ou sociabilidade caipira.

Com isto, problematizamos a própria noção de bairro rural (CANDIDO, 1982; QUEIROZ, 1973; FUKUI, 1979). Quando falamos de sua superação, não nos referimos à sua coerência interna ou como conceito apropriado pelos estudos de uma dada comunidade⁴³, mas apontamos para uma mudança obrigatória na perspectiva de análise decorrente das rearticulações dos espaços rural e urbano no Brasil, em transformação acelerada e constante.

Estes estudos situados desde o final dos anos 1940 alcançando a década de 1970 levam em conta os processos de conflito e de adaptação dos grupos rurais às transformações em andamento no estado de São Paulo e no Brasil como um todo. “Em toda conjuntura de crise podem-se observar duas categorias de fatos: os de persistência e os de alteração” (CANDIDO, 1982, p. 163) ou de continuidade e descontinuidade.

Consolidada a lógica de urbanização e pretensa modernização capitalista no território brasileiro, outras categorias de determinação do espaço geográfico como o termo “município”, por exemplo, passam a ter mais efetividade porque se adéquam às

⁴² A noção de município denota uma concepção de cidadania, vinculada a leis e aos direitos dos munícipes.

⁴³ Os Parceiros do Rio Bonito produzido no mesmo contexto histórico dos estudos de comunidade, não seria um estudo deste tipo. Para Luiz Carlos Jackson (2002) Antonio Candido, considera que os estudos de comunidade atribuem significados forjados por estrangeiros, às práticas dos grupos rurais brasileiros. Em decorrência da rigidez do método, estes estudos não contemplariam as particularidades históricas dos grupos estudados embora tenham consolidado as pesquisas de campo no Brasil (JACKSON, 2002); pesquisas estas que tiveram, inclusive, papel importante na projeção de políticas públicas de Estado voltadas a grupos populacionais específicos.

exigências de um contexto social ampliado e à esfera política no âmbito dos governos (municipais, estaduais, nacional) passando a ter mais relevância enquanto parâmetro de espaço ocupado, transformado e vivido por um grupo social inserido no conjunto de relações capitalistas⁴⁴.

As transformações no mundo do trabalho resultam em alterações significativas na sociabilidade caipira. Os grupos que realizam o cururu paulista passam, no contexto da sociedade urbana e industrial, a dialogar com as instâncias do capitalismo e “a economia de subsistência, dominante a princípio na área estudada, coexistiu em seguida com a agricultura comercial” sem destruir a primeira e sem desarticular totalmente o “velho cerne da cultura caipira” (CANDIDO, 1982, p. 164).

⁴⁴ Dados IBGE, censo 2010 relativos às cidades em que realizamos trabalho de campo. Disponíveis na próxima página.

Tabela 1 - População residente, total, urbana total e urbana na sede municipal, em números absolutos e relativos com indicação de densidade demográfica, segundo os municípios em que fizemos trabalho de campo - São Paulo – 2010.

Municípios	População residente						Densidade Demográfica (hab/Km ²)
	<i>Absoluta</i>			<i>Relativa (%)</i>			
	Total	URBANA		Total	URBANA		
		Na sede municipal	Na sede municipal		Total	Na sede municipal	
Anhembi	5 653	4 271	3 602	100,0	75,6	63,7	7,68
Boituva	48 314	45 448	45 105	100,0	94,1	93,4	194,07
Botucatu	127 328	122 678	114 588	100,0	96,3	90,0	85,88
Guareí	14 565	8 413	8 413	100,0	57,8	57,8	25,72
Itapetininga	144 377	131 050	123 401	100,0	90,8	85,5	80,65
Itu	154 147	144 269	111 735	100,0	93,6	72,5	240,57
Laranjal Paulista	25 251	22 612	20 325	100,0	89,5	80,5	65,75
Piracicaba	364 571	356 743	298 450	100,0	97,9	81,9	264,77
Porto Feliz	48 893	41 096	40 494	100,0	84,1	82,8	87,76
Salto	105 516	104 774	104 774	100,0	99,3	99,3	792,17
Salto de Pirapora	40 132	31 463	31 463	100,0	78,4	78,4	143,07
Santa Bárbara d'Oeste	180 009	178 596	175 899	100,0	99,2	97,7	663,08
Sorocaba	586 625	580 655	580 655	100,0	99,0	99,0	1 306,55
Tatuí	107 326	102 256	102 256	100,0	95,3	95,3	205,03
Torre de Pedra	2 254	1 469	1 469	100,0	65,2	65,2	31,59
Votorantim	108 809	104 659	92 527	100,0	96,2	85,0	592,47

Fonte: IBGE, censo 2010 – Disponível em: <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/Sao_paulo.pdf>. Acessos em 27/05/11 e 15/04/2013.

A “incorporação progressiva” das atividades de subsistência “à esfera da economia moderna [...] repercute fundo em toda a organização social, com rupturas de equilíbrio que podemos verificar nos planos ecológico, econômico, cultural, social e psíquico” (CANDIDO, 1982, p. 164) da população caipira.

Diante deste processo, a noção de bairro rural como unidade social mínima (CANDIDO, 1982) do mundo caipira, não pode mais ser encarada estrito senso, uma vez que a zona urbana ampliou sua extensão e sua densidade populacional, sendo muito maior quando comparada à área rural.

A prevalência dos bairros urbanos no Médio Tietê conduz nossa etnografia no sentido de uma perspectiva urbana, trabalhando com o contexto de cidades, municípios e de região num âmbito geral como necessidade de romper com as limitações da noção de bairro rural como determinação do modo de vida caipira. Não à toa, pudemos observar que na atualidade a maioria dos encontros de cururu são realizados nas periferias das cidades da região cururueira. É a partir de uma leitura que leva em conta processos de “periferização” da população caipira paulista no contexto urbano-industrial que nos apropriamos da noção de bairro rural proposta pelo autor d’Os Parceiros do Rio Bonito.

Por outro lado e é aqui que propomos uma reatualização desta noção, as relações de sociabilidade provindas desta unidade mínima traçada por Antonio Candido (1982) continuam referência importante no plano cultural do caipira e ajudam a entender a configuração de redes de sociabilidade e fluxos de socialização neste espaço. Neste sentido, a noção de mutirão é a prática social vivenciada pelo grupo caipira do Médio Tietê mais ilustrativa deste processo⁴⁵. O próprio cururu vivenciado nestes espaços sejam eles periféricos ou centrais das cidades constitui a sociabilidade caipira herdeira do modo de vida rural re-vivido no contexto urbano-industrial. Ele mesmo dialoga com o contexto do mutirão.

Não se ignora a relevância das categorias político-administrativas partindo da centralidade do Estado, mas embora a população caipira paulista tenha realizado transformações num vetor rural-urbano, essas mudanças não estão limitadas às alterações na paisagem ou nas formas de produção material da existência condicionadas por fatores externos. Constituem mudanças nas formas de lazer e na sociabilidade como

⁴⁵ As práticas de mutirão não estão limitadas às áreas rurais, sendo constituídas também em grandes centros urbanos, sobretudo nas periferias das cidades.

um todo, perpassando o exercício da liturgia religiosa. Ocupam portanto uma dimensão que é também simbólica.

Houve a necessidade de discutirmos a inadequação existente entre a forma que a população do Médio Tietê se organiza efetivamente no espaço em que vive e as categorias de análise pautadas na divisão político-administrativa previstas pelo Estado brasileiro. Daí a necessidade de releitura da noção de bairro rural. Se, até a década de 1970 era possível falar do bairro rural enquanto “unidade de povoamento” muito caracterizada pelas práticas de subsistência e de relativa autonomia econômico-produtiva da população, isso não é suficiente para caracterizar o espaço em que, hoje, a população do Médio Tietê se organiza efetivamente.

As festas religiosas e o cururu são elementos que motivam, explicam e conduzem os trânsitos dos agentes no meio rural e urbano. Interessante notar que por conta da configuração atual das categorias tempo-espaço, a noção de bairro rural reatualiza seu significado, sendo uma forma de vivência da sociabilidade (CANDIDO, 1982) isto é, como expressão cultural, cosmológica e identitária do caipira ou como expressão simbólica desta população.

Do ponto de vista da produção material realizada num contexto urbano e moderno o modo de vida rural e o modo de vida do caipira se complexificam.

Na atualidade, o trabalho produtivo nas cidades fica concentrado num centro comercial interno ao município, mas possui forte conexão com outras cidades próximas e até mesmo com a capital paulista, ampliando a dinâmica de relações regionais e arranjando os membros de uma mesma população sob nova configuração. São exercidas atividades produtivas diversas e situadas em escalas hierárquicas também diferenciadas e que superam a sociabilidade prevista na noção de bairro rural.

Muitas vezes, há maior oferta de trabalho em cidades que não necessariamente são aquelas onde se vive. Até mesmo o trânsito dos moradores numa dada região se dinamiza, assim como a organização do espaço em torno do vetor município-região. As atividades produtivas, inseridas de maneira mais intrincada no capitalismo refletem na constituição de hierarquias e de *status* sociais diferenciados dentro do grupo caipira. Por outro lado, a continuidade deste modo de vida, atualizado nos planos material e simbólico precisa admitir as transformações dos contextos rurais e urbanos.

As festas e pousos do Divino Espírito Santo são exemplares deste movimento que tentamos esboçar. Num domingo, 09 de maio de 2010 a pequena Anhembi, cidade banhada pelo Rio Tietê faz perceber todo um trânsito litúrgico e festivo em torno da

crença no Divino Espírito Santo. Em síntese, tratamos dessas modalidades festivas em que o cururu é realizado seja como proposta religiosa ou de brincadeira, uma das formas mais exemplares de vivência da cultura caipira dos moradores do Médio Tietê da atualidade.

Seja para acompanhar o cururu brincadeira ou para a devoção ao Divino, há grande mobilização dos moradores de cidades do Médio Tietê rumo a diversos lugares. Estes “lugares” do cururu ou das festas do Divino podem estar situados numa paisagem majoritariamente rural como é o caso dos “ranchos” localizados na zona rural do município ou a paisagens mais urbanizadas como praças, equipamentos culturais públicos ou, em âmbito privado e mais reservado, bares e festas realizadas em residências de amigos.

No caso de Anhembi, a Irmandade do Divino, uma das mais organizadas da região do Médio Tietê, aciona o poder público para dispor de transporte que conduz os moradores até as propriedades que oferecem pouso ou aos lugares onde ocorrem cortejos e terços, precedidos do ato solene de hastear o mastro em louvor aos santos católicos.



Carros disponibilizados pela prefeitura para deslocamento até o pouso do Divino aguardam os devotos em frente à Igreja Matriz da cidade

Ainda sobre a atuação da Irmandade em Anhembi, no plano interno da realização dos festejos, há a reinvenção de concepções do mundo redirecionadas à liturgia cristã. Durante todo o rito dos festejos que presenciamos houve a afetivização do cristianismo que, no Brasil, é imensamente vivida no cotidiano dos grupos populares. Dessa busca de aproximação entre as representações do Divino ao homem do povo há pronta “identificação com os santos – que de certa forma, traduzia a indistinção sagrado-profano tão tipicamente medieval, e que entrara pela Época Moderna” (MELLO E SOUZA, 1986, p. 121).

No universo de valores da população do Médio Tietê que vivencia o cururu essa afetividade em relação aos santos é inerente à forma como se vive o catolicismo. Não sendo característica exclusiva da população caipira, constitui-se como modo geral de vivência do catolicismo popular dos grupos populares brasileiros ao qual a liturgia formal, isto é, frequentar a igreja, assistir às missas e comungar é **complementado e articulado** a um plano menos controlado pela Igreja instituição.

Dessa principal característica do catolicismo popular no Brasil, organizado em torno de festividades específicas onde são concentradas ofertas de sentimentos e doações materiais associados às subjetividades dos devotos e às suas relações pessoais com o Divino, há uma lógica que concentra experiências da cristandade, mas também de grupos e cosmologias diversas e que escapa à dinâmica institucional.

Neste sentido, as irmandades religiosas, como a do Divino que acompanhamos em Anhembi, têm estrutura e dinâmicas próprias que estão mais vinculadas às relações de sociabilidade do grupo caipira do que propriamente ditadas por uma ordem eclesiástica. Mas para que detenhamos nosso foco no cururu paulista, continuamos com as observações do campo de Anhembi.

Acompanhamos a saída dos moradores da cidade para o sítio que abrigaria os festejos. Este movimento foi realizado através do uso de veículos particulares ou, como já lembramos, através do auxílio da prefeitura que disponibilizou duas vans escolares que partiam da praça central – onde fica o coreto e a igreja matriz da cidade – para levar os moradores até a propriedade privada que receberia a irmandade.

Após todo o ritual nota-se que o grande jantar oferecido no espaço cedido pelo dono da casa permite diversos reencontros. Pessoas conhecidas entre si e suas famílias conversam sobre o passado ou sobre casos recentes, relatando suas próprias vidas ou contando fatos relacionados à vida de amigos e outros conhecidos. Para além das

questões de cunho religioso este é o momento de realizar o exercício da “memória” e dos encontros como patrimônio comum.

Todo o momento ritual que precede ao jantar é permeado por conversas, outras brincadeiras, encontros e reencontros. E essa dimensão de encontro, socialização e sociabilidade vai aumentando sua gradação conforme a noite avança e se intensifica durante o jantar, quando aos irmãos do Divino é a quem se serve primeiro, bem como após o término da celebração com a roda de cururu, o ápice da noite, divertimento que segue madrugada adentro a depender da combinação entre receptividade da plateia e disposição de cantadores e violeiros para prosseguir com as cantorias.

Ainda em relação a essa dimensão dos encontros, na noite de festa além da presença dos realizadores de cururu e sua plateia, havia duplas sertanejas e radialistas de cidades da região. O festeiro, proprietário do rancho, era também proprietário de emissora de rádio em Santa Bárbara d’Oeste⁴⁶ e seu pai, já falecido, um reconhecido cantor de cururu. Este festeiro mantém a dinâmica dos pousos dando continuidade à tradição do pai. Essa prática denota uma característica importante do cururu inserido no contexto religioso-católico do Médio Tietê.

De fato, quando um festeiro do Divino inclui uma roda de cururu no programa das atividades da festa, insere um tempo profano no tempo divino da devoção. E muitas vezes, isso acontece porque já faz parte da vivência geracional daquele organizador, partilhar do riso que o cururu proporciona ao final das constantes ladainhas e sacrifícios ao Divino Espírito Santo, de tom mais sério.

O pouso oferecido à Irmandade e à própria figura do Divino, além da roda de cururu eram formas de homenagear o pai do festeiro. Também é momento para se cumprir promessas, podendo ser mesmo hora lúdica de trabalho – aquele momento congregou vários radialistas da região. A festa contempla aqueles que vêm para realizar a liturgia séria bem como acolhe os que realizam a burla ritual e os que vêm apenas para partilhar do jantar.

É interessante notar como a própria organização das relações de trabalho vicinal, muito presente no modo de vida do bairro rural é atualizada pela população herdeira do legado rural no contexto urbano. Para realizar o jantar num pouso do Divino, por exemplo, o trabalho fica a cargo da comunidade, organizada em torno da irmandade e com destaque para as mulheres. Todos acompanham a festividade e o ritual, mas no

⁴⁶ Município próximo à cidade de Anhembi e que também compõe a chamada zona cururueira do Médio Tietê.

instante de servir o jantar o destaque é dado à irmandade composta por homens e que tem a primazia de acesso ao alimento.

A comunidade, associada em irmandade também estabelece diálogos com a esfera pública: câmara dos vereadores da cidade e a prefeitura na disposição de transporte por exemplo, e com as paróquias que informam aos frequentadores sobre datas, locais e horários dos festejos e quanto à saída dos carros que conduzirão aos locais da festa.

Com relação ao aspecto de moradia que em linguagem do caipira é chamado “rancho”, a perspectiva de Antonio Candido (1982) denotava o caráter de “pouso” do rancho e no plano do ritual isto se aplica a louvação e recepção da bandeira do Divino bem como forma de recepcionar as pessoas que vieram de longe para a festa. De qualquer maneira, a pré-disposição para o pouso, para além da dimensão das visitas, está atrelada à recepção e acolhimento da irmandade do Divino, dos homens que seguiram em caravana devocional até aquele dado pouso.

O “abrigo de palha, sobre paredes de pau-a-pique, ou mesmo varas não barreadas, levemente pousado no solo. Pobres cabanas de palha, algumas infestadas de baratas” (idem, p. 37) não descreve o rancho que presenciamos, que ao contrário, nada tinha de precário em suas construções: nem sua capela, dormitórios, cozinha e terreiro eram precários, tratando-se construção em alvenaria modernizada, se compararmos às antigas construções mais rústicas.

Uma verdadeira “inovação” (Candido, 1982) no modo de vida e sociabilidade caipira: o rancho como propriedade privada de um comunicador também proprietário de emissora de rádio. Trata-se de um doador de bens e prestígio, “bem afamado” na região.

Podemos ampliar o sentido desta inovação, observando que essa sociabilidade perpassa a esfera da propriedade privada. Necessariamente relações como estas se ligam ao eixo econômico-político que norteia a vida caipira e não por acaso, o pouso em questão reuniu devotos, vereadores, radialistas e pessoas consideradas anônimas sob uma mesma noção de comunidade, ou mais especificamente, de irmandade.

Ainda que dentro desta noção de irmandade estejam sobrepostas diversas formalizações, funções e hierarquias internas do grupo de Anhembi, tal organização não se encontra isolada e, quando articulada e contraposta ao plano formal da estrutura paroquial as diferenças entre o rito popular e o rito eclesial ora ficam ainda mais evidentes, ora se dissolvem. Num contexto mais ampliado, observar a pequena Anhembi no conjunto das cidades abrigadas pelo Médio Tietê implica em observar as várias

esferas que compõem um conjunto de rituais, situações e atitudes bem expressivas das relações de poder nos contextos rurais e urbanos daquela região e de como essas relações sociais estão muito atreladas às festas do catolicismo popular e à liturgia católica.

A esta última constatação, alguns elementos da arquitetura da pequena Anhembi, como o coreto e a igreja matriz localizados na praça central da cidade estão ali não apenas oferecendo indícios de como essas relações se davam nos tempos passados de cururu realizados sob a luz de lampiões nos ranchos precários de que nos falava Antonio Candido (1982), mas certamente marcam uma centralidade dos valores prescritos pela liturgia católica no tempo presente do grupo caipira que se adaptou às condições oferecidas pelo uso da energia elétrica e da propriedade privada. Isto faz lembrar da necessidade de articular a vivência do cururu e a vivência da religiosidade cristã-católica diante da difusão e expansão dos meios de comunicação em massa, do rádio à internet.



Coreto e Igreja Matriz na Praça Central de Anhembi (2011)

E, por outro lado, se admitirmos ainda o rancho como periferia – que na lógica do pensamento abissal nunca deixa de ter uma conotação de lugar precário e desprovido de civilidade; para além de estar situado na zona rural, este também visto como lugar de atraso – da pequena Anhembi e em meio a imensos canaviais, nele se concentram

relações estabelecidas no espaço urbano no sentido da modernização e das práticas de consumo da população caipira dos ranchos, bem como para outros grupos sociais que compõem a totalidade da população paulista dos centros urbanos da região.

Assim, há aqui a superação de dicotomias entre rural-urbano, para compor uma dinâmica de centro-periferia e de periferia-centro – uma vez que no tempo da festa do Divino, o rancho – ao invés da Igreja Matriz – passa a ser para onde se voltam todos: pessoas, mercadorias e sentidos. Daí que durante os pousos e festas do Divino, a temporalidade prevista pela urbanidade passa a se realizar para cumprir a vivência da ruralidade. Se, do ponto de vista hegemônico a lógica preponderante das relações sociais é a urbanidade, o caipira adaptado à lógica urbana nem por isso pretende se desvencilhar de sua herança rural. Ao contrário. E tanto o cururu quanto a devoção ao Divino Espírito Santo podem ser vistos, neste sentido, como uma forma de retomar o tempo do passado rural. E mais: invertem a ordem e o sentido das coisas do mundo presente, concretamente.

Assim, se estabelece importante dinâmica entre a produção material (trabalho) e a produção simbólica (cultura) do grupo caipira que estudamos. Há um esforço constante que o grupo realiza no sentido de articular as duas esferas da vida humana. As práticas de produção material e simbólica da população do Médio Tietê são forjadas a partir de uma ruralidade hoje vivenciada no contexto urbano. Mas o contrário também é verdadeiro. Há uma ruralidade que nunca deixa aquela região e que constitui quase uma marca indissolúvel de sua urbanidade. Sendo o cururu um “jeito” de viver isto, tal modalidade de poesia popular nos interessa por marcar a especificidade do Médio Tietê no estado de São Paulo. E ainda: por marcar uma faceta importante que compõe a identidade do grupo caipira deste lugar, através do cururu como uma prática consolidada no tempo histórico e neste lugar específico.

1.2. A memória como vivência caipira

Como já notamos, o cururu é prática litúrgica e de lazer realizada como cantoria de improviso por velhos cantadores do Médio Tietê. Passando por diversas transformações no tempo histórico, o sentido da prática mantém esses aspectos como esferas indissociáveis da forma estética. Assim, alterando-se o contexto e o modo de vida da população que o realiza, pode haver alteração ou adaptações no modo de se fazer o cururu.

Quando perguntamos à Sueli Gardiano, a Nhá Bentinha apresentadora afamada no Médio Tietê, porque o cururu realizado atualmente é tão diferente dos cururus das antigas, ela responde: “Ah, é a evolução do tempo, neh? Muda, mudou, não adianta”.

Essa noção de “superação da geração mais velha pela mais jovem (BOSI, E., 2004, p. 76) reflete a inevitabilidade do impacto do tempo nas relações entre as diferentes gerações etárias de qualquer sociedade. Nos relatos orais, os entrevistados sempre articulam o cururu do presente com o cururu do passado: “se tem um cantador que começa agora a cantar uma Bíblia, começa a contar uma história, o povo não fica ali: o povo quer ver o circo pegar fogo, não é que nem antigamente” (informação verbal)⁴⁷.

O depoimento de Bentinha expressa que, para além da passagem ordinária do tempo, há uma mudança constantemente exercitada pelos realizadores e pela plateia de cururu. Bentinha, assim como outros velhos cantadores e violeiros de cururu, está “integrada em nossa geração, vivendo experiências que enriquecem a idade madura” (BOSI, E., 2004, p. 75). Ela observa que, por mais que o cururu das antigas consistisse numa prática litúrgica do grupo, este modo de realizá-lo não combina tanto com os valores da sociedade atual: “Ah eu, na minha opinião: porque antigamente sim, antigamente a turma tava tudo ali ó, hoje em dia já não dá mais, hoje em dia tem que dar espetáculo, hoje em dia é xingar o outro” (informação verbal)⁴⁸.

As mudanças de atitude e de “gosto” da moderna juventude e as influências culturais vivenciadas no meio urbano com o advento das comunicações e transportes alteraram a forma dos cantadores e violeiros vivenciarem sua prática lúdico-religiosa:

E muitos [cantadores] agora também não têm tarimba mais. E outra coisa [...]. Ai vou adiantar um pouquinho: é, antigamente eu ia à cavalo no cururu, à **cavalo, de bicicleta** ia dormir lá, aqueles cantador, gente que ia assistir ia dar trombada, não tinha luz naquela época, dá trombada de bicicleta de noite, cavalo; de bicicleta de noite pra ir, vai todo mundo pro cururu assistir. **Hoje é carro a negada não vai, não vai nem a pau.** Você convida a negada pra ir de carro, o carro vai parar de pé na porta e **ainda dá um dinheirinho** pro cantador e ainda não vai, não tem ânimo, não tem ânimo. **Antigamente, de graça, amanhecia e ainda dava cururu bonito no pega.** Hoje nem pagando não vai, não tem coragem mais de ir: “ah não, vou prum **bailinho**”, “ah, não vou...”.

⁴⁷ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011.

⁴⁸ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011.

Se tem uma **moda de viola**: “ah, vou assistir o jogo de **futebol**, vou assistir uma coisa”. **E o cururu como que fica?** (Informação verbal)⁴⁹.

As relações de oposição construídas pelo cururueiro Batistinha: cavalo-bicicleta *versus* carro; trombada *versus* luz elétrica; não pagamento *versus* pagamento em dinheiro; cururu *versus* bailinho e moda de viola *versus* futebol são ilustrativas das relações articuladas no cotidiano dos cantadores. As rodas de cururu vivenciadas no passado são constantemente aproximadas à sua vivência no presente atual. De seu discurso emergem relações opostas, descontínuas e contínuas que marcam a vivência individual e grupal nos diferentes contextos históricos.

Quando o cantador afirma que hoje as pessoas não têm mais disposição para ir ao cururu nem a troco de cachê e transporte, o que faz é apontar para a valorização de um outro modo de vida, um outro paradigma ou costume que já existiu, mas que parece desaparecer ou que está cada vez menos presente nos pensamentos e nas atitudes das pessoas no presente.

Por outro lado, a imagem do vivido, ao ser lembrada toma nova vida através das palavras proferidas por quem lembra: “se a vida social ou individual estagnou, ou reproduziu-se quase que só fisiologicamente, é provável que os fatos lembrados tendam a conservar o significado que tinham para os sujeitos no momento em que os viveram” (BOSI, E., 2004, p. 66).

Durante o final de semana do carnaval de 2011 visitamos a casa de Sueli Gardiano, a Nhá Bentinha. Bentinha reside numa casa simples situada em rua movimentada do centro “velho” de Sorocaba, próximo à estação rodoviária da cidade. Na tarde chuvosa de sábado, ouve-se o som da viola, arranhada por Cido Garoto enquanto Paulete, companheiro de Bentinha, conversa mais diretamente conosco.

Cido Garoto é muito lembrado por muitas pessoas “do meio”, como cantador que difunde o cururu por onde vai. Em um dado momento, quando retomamos a conversa, perguntamos a ele sobre as cachaças que vende pelas cidades por onde passa difundindo o cururu. Continua? Ele diz que estava com dois litros guardados no carro, uma perua Kombi branca. Precisava entregá-los a uma pessoa para a qual tinha prometido. A “pessoa” era uma mulher que integra o bloco de carnaval “Depois a gente se vira” que homenageou Cido Garoto no carnaval de 2010. No Carnaval de 2011, o bloco tinha desfilado na sexta-feira, dia anterior à nossa visita à “turma” de Sorocaba, como diz Bentinha.

⁴⁹ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011 com grifos nossos.

Ele conta que foi cobrado por ela quando retornou recentemente à sede para entregar a camisa do bloco ao homenageado de 2011. Tinha levado a cachaça para entregar à mulher, mas o carro ficou estacionado em lugar longe da entrada e ele não pôde entregar-lhe os dois litros da aguardente. No outro dia, domingo de carnaval, quando seguíamos para Salto de Pirapora acompanhando Bentinha num show sertanejo, Cido Garoto nos deu esses dois litros de cachaça, como regalo pelo qual não nos deixou pagar.



Bentinha canta ao lado da dupla sertaneja Souza e Santiago em Salto de Pirapora, 2011.

Este episódio com a cachaça e lembrança da homenagem de 2010 fez com que os amigos recordassem de antigos carnavais de rua em Sorocaba: “eu sempre brinquei carnaval em cima do caminhão por isso que fui homenageado: “é castigo”, ele diz. E rebatendo dizemos que trata-se de reconhecimento pelo trabalho de difusão e por sua trajetória no cururu. Sobre isto se cala, mas passa a alimentar a conversa com velhas e engraçadas histórias ocorridas durante os carnavais de que participou, datando sua juventude e não tanto por datas específicas, mas por memórias dos “tempos de solteiro” quando saía fantasiado pela cidade.

Na tarde chuvosa de sábado, entre lembranças, sons da viola e cantorias despretensiosas confundidas com o som da narração do jogo de futebol na TV, blocos de carnaval e cachaças, Cido Garoto diz que a “mulher do bloco de carnaval, vê outra hora pela cidade” e assim faz questão de nos brindar com a oferta da boa cachaça.

Bentinha sempre foi ligada à música. A avó materna foi atriz de teatro de rua e a mãe foi cantora que também gostava de cachaça.

E então que ela contava, que ela inclusive, que era duas irmãs só, então era ela que cantava, **ela puxou o lado da minha avó**. Então sempre, a minha mãe sempre me acompanhou, **sempre ela gostou e ela ia sempre dando a força**. Os outros não... meus irmãos, não. Violão quis aprender também: **a gente sabe as posição pra cantar na brincadeirainha**, pra não falar que não faz nada, neh? **Agora tô querendo a viola**, mas tá difícil. Então, daí foi que minha mãe sempre gostou, sempre me acompanhou e eu fiquei então em casa, ela gostava de cantar (informação verbal)⁵⁰.

Bentinha recebeu a herança artística das mulheres de sua família, a avó materna e a mãe. Artista de palcos de circo e estúdios de rádio da região foi também mulher de condição operária, hoje aposentada por invalidez. Como ela mesma diz, sofre de todas as “ites”: bursite, tendinite. Tem toda uma vida dedicada à moda das músicas sertanejas “de raiz”, ao cururu e aos desafios de cana-verde⁵¹.

Moreninha, moreninha eu nasci pra te amar
você sabe querê bem, mas não sabe namorar... [refrão]

A viola tá tocano, os violêro tão de pé
eles tão me acumpanhando e nos dois eu boto fé
o meu verso eu vô rimando, até onde a idéia dé
co'a Bentinha eu tô cantano, vô fazê o que'u pudê
preciso honrá meu nome, eu vou defender os homê
ela defende as muié.

Moreninha... [refrão]

Tanta saudade me traz de vê o pinho gemê
a saudade dói demais, faz a gente padecê
quero vê se'u sô capaiz das mulhê defendê
o Garoto é bom rapaiz, mas gosta de aparecê
mas pode ficá em paiz, pois tudo que os home faiz
nóis tamém sabe fazê.⁵²

⁵⁰ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011 com grifos nossos.

⁵¹ Diferentemente do cururu que é cantoria de improviso que pode ou não ter desafio, a cana-verde consiste no desafio propriamente. Nela, o cururueiro canta pequenas quadras que são imediatamente respondidas pelo outro cantador logo após terem cantado um refrão de cunho tradicional. No cururu, ao contrário, o cururueiro canta “livremente quantos versos queira ou enquanto a platéia demonstrar interesse em sua cantoria; somente depois ocorrendo a resposta” (IKEDA, 1990, p. 51).

⁵² Cido Garoto e Nhá Bentinha, desafio de cana-verde. Trecho. CD gravado na rádio Sertaneja de Votorantim, 2004.

Também é através de suas memórias que os cururueiros procuram construir seus pontos de vista sobre o cururu do passado e da atualidade. E ao fazer isto, além de eger imagens sobre sua própria história individual, cada ser “procura fixar a sua imagem para a história” do cururu na região, forjando “uma **versão** consagrada dos acontecimentos” (BOSI, E., 2004, p. 67).

Essas construções mentais, sustentadas pelas vivências de pessoas que já alcançaram a velhice, produzem o testemunho sobre o passado impresso no presente. Ao reelaborarem suas lembranças, velhos cantadores, violeiros e admiradores do cururu articulam a memória na forma narrativa demonstrando que “ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desapareceram na aparência” (BOSI, E., 2004, p. 75).

Há aqui, um jeito de fazer e de viver o cururu que é constantemente lembrado, mas superado em decorrência da passagem do tempo. Assim como Norbert Elias (1998) teoriza, Batista e Bentinha despertam para a perspectiva evolutiva do saber através dos tempos. Enquanto tentativa de percepção sobre si mesmo e sobre os outros, o exercício de falar do cururu do passado e realizá-lo no presente resulta numa compreensão prática de domínio sobre a natureza ou ainda, a produção de um conhecimento sobre essa mesma natureza tornada cultura. Consiste também na percepção de como uma prática cultural era realizada “antigamente” e como é feita no presente histórico. Trata-se de uma maneira de se situar no tempo, forjando seu próprio lugar na história de nossa sociedade.

Se para a população do Médio Tietê, os modos de viver o lazer ontem eram diferentes do modo de vivê-lo hoje, o mesmo se pode dizer em relação ao trabalho. Batista e os irmãos foram,

[...] criado tudo com enxada. E pra trabalhar, tudo no braço e burro, carro de boi e engenhoca tinha no sitio do meu avô. Hoje não existe mais, tudo essas engenhocas era com burro, hoje as engenhoca tem motor, neh? Motor fazia melaço, fazia rapadura; na época os tachos grandes de cobre, os tachos de cobre nem existe mais hoje; **existe assim em casa de exposição, de museu, esses lugar ainda existe, mas pra vender não tem mais** (informação verbal)⁵³.

O mundo rural e seus objetos de memória para além das lembranças de Batistinha estariam pretensamente superados na sociedade moderna e industrial, sendo

⁵³ Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

hoje objetos de museu⁵⁴. Batista passou a maior parte da vida trabalhando na lavoura da família e posteriormente em outros sítios e fazendas.

Trabalhando em sítio, assim, de pessoal de São Paulo. E, daí a lavoura também já fui; cada vez **o governo foi encurralando os pessoal da lavoura, ai os pessoal começaram a esparramar tudo pra cidade**, a lavoura foi diminuindo e às vezes, a pessoa... de trabalhar pra pessoa e a pessoa dava um canto de terra pra plantar alguma coisinha... E fui indo, de emprego, emprego, trabalhei nas fazenda São Carlos, trabalhei 18 anos e ai aposentou, sou aposentado hoje (informação verbal)⁵⁵.

Como homem negro que vivenciou a transição do modo de vida rural para o urbano, Batista fez parte dos processos de migração interna do Médio Tietê, transitando de uma paisagem para outra. Durante um período de sua vida, menor se comparado ao tempo em que foi trabalhador da lavoura e bem como muitos outros cururueiros, Batista experienciou a condição de operário, ainda que a ela não tenha se adaptado:

Maioria do tempo só na lavoura. Trabalhei também em metalúrgica, trabalhei numa metalúrgica em Sorocaba, metalúrgica Barros Monteiro que vai pra Votorantim. E trabalhei em indústria de obra, de obra de fazer piscina, indústria de piscina. Trabalhei uma temporada. Tava até aprendendo alguma profissõzinha depois, **o negócio meu era a roça mesmo**. Tive convite pra trabalhar com meu padrinho, meu padrinho era gerente da Philco em São Paulo **e eu não fui só pra andar atrás de burro**. Ah que coisa! Só pra andar atrás de... **era apaixonado na lavoura, apaixonado**. Meu pai fazia tudo os cantinho de lavoura dele ele falava “vai lá Batista, lá pro cê aquele cantinho”. Aí, nossa! Eu morria ali, pra cuidar. (informação verbal)⁵⁶.

Os elementos que compõem o repertório da memória de homens como Batista Neves e mulheres como Bentinha revelam que a “faculdade de lembrar exige um espírito desperto”. É o que Ecléa Bosi denota como “capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora” (BOSI, E., 2004, p. 81).

⁵⁴ A fala de Batista Neves vai ao encontro de outro depoimento, transcrito por Maria Aparecida Morais e Silva (2005) de migrantes que viveram a condição de assentados rurais na região de Ribeirão Preto, SP. Um informante dizia à pesquisadora que as mulheres não se sujeitariam a colocar as mãos no barro e que a maioria das pessoas não iria comer ou cozinhar em panelas de barro, porque essas práticas estavam atreladas ao passado e que, hoje em dia, todo mundo só quer saber do alumínio (SILVA, M., 2005), detalhando a demarcação importante que a indústria realizou na subjetividade e materialidade da vida dos grupos trabalhadores.

⁵⁵ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

⁵⁶ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, com grifos nossos.

Na memória dos velhos do cururu **o agora** é quase sempre permeado por uma insatisfação quando comparada ao tempo de antigamente. Isso pode ser vislumbrado quando Bentinha e Batista Neves explicam que “naquela época” ou “antigamente” o cururu era mais um exercício de liturgia, ou ainda, uma maneira de expressar seus valores e práticas cotidianas, do que propriamente um espetáculo onde o objetivo maior é agradar ao público.

Este agradar ao público tem conotações diferentes para ambos. Para Bentinha, apresentadora dos desafios e cantorias improvisadas, o objetivo dos cantadores e violeiros é contemplar os anseios da plateia que espera e vive aquele momento como farra, como brincadeira.

Batista, por sua vez, demonstra que o bom cururu é aquele “de pega”. Este é o que a “turma” aprecia e o objetivo de contentar a vontade do público funciona como instrumento que mantém o cururu vivo porque conquista esse público. Embora os dois discursos expressem bem a importância que a assistência tem para as rodas de cururu, em Bentinha o cururu está vinculado à prática moderna de entretenimento tal como o circo, a televisão e o rádio, aparatos diretamente relacionados à sua trajetória de vida artística. Batista, por ser cantador que sonhava em ser violeiro e que teve a vida toda associada à lógica do trabalho na lavoura, associa a atuação do artista do cururu à esfera de encontro e sociabilidade do grupo caipira, à tradição de viola e da cantoria de improviso e à reprodução das relações sociais cotidianas vividas como ruralidade na paisagem urbana.

Independentemente do significado dos discursos forjados, os atores envolvidos nas cantorias improvisadas constroem uma “forma artesanal de comunicação” vez que a narrativa, realizada num dado momento, é ela mesma impressa com a marca do narrador “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIM, 1996, p. 205).

E até uso muito isso ai no cururu, sabe? Em tradição de cururu de antigamente, nossa! **Tinha coisa de carro de boi eu vivi nesse meio.** Então **eu tenho história pra contar.** Eu tenho história pra contar... como que fala? **É de sabedoria mesmo**, não é de destruir não; **é coisa que eu vi.** Por exemplo: plantar um feijão, o milho e saber até quanto tempo leva para produzir, produção; **canto tudo ali no cururu** (informação verbal)⁵⁷.

Há, portanto, nas narrativas improvisadas do cururu, um elo indissociável entre as dimensões material e simbólica, essa última expressa por meio da arte. É um cantar

⁵⁷ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

da experiência vivida que constitui a experiência artística, lúdica, espiritual do indivíduo e seu grupo. O cururu, cantoria de improviso ou gênero caipira inserido ou não na indústria do disco realiza-se materialmente enquanto parte do trabalho produtivo na lavoura ou indústria. Há, na própria construção da narrativa, apontamentos verbais dos quais esses homens e mulheres se utilizam para fazer do cururu uma expressão peculiar de seus conhecimentos sobre o mundo.

Neste contexto, compartilhamos da perspectiva de Walter Benjamin (1842-1940) que atribui à narrativa o atributo de prática humana tecida em torno das antigas formas de trabalho manual, sendo a própria narração um ofício de trabalho com as mãos.

A categoria “dom” no cururu, dádiva divina, só existe na medida em que se torna prática, trabalho humano, canto poético não situado apenas no plano abstrato. É quando deixa de ser apenas um dom dado por Deus ou pelo Divino Espírito Santo para ser tornar **dom manifesto** é que há a construção narrativa, sonora e poética. E deste mesmo processo é que se constitui o indivíduo como artista popular. E da mesma maneira, através deste mesmo trabalho é que são geradas as condições e o contexto para que existam bons cururueiros ou violeiros. Na medida em que o dom é constantemente exercitado no cotidiano do grupo é que ele se torna cada vez mais aprimorado.

O cantador de cururu e o violeiro são aqueles que constroem narrativas poéticas e sonoras improvisadas diante de uma plateia que os escuta. Essa escuta, porém, não fica limitada apenas à mera recepção passiva. Os integrantes da assistência são os mesmos agentes que compartilham valores e sentimentos com aqueles que atuam num palco e em decorrência dessas relações sociais é que aqueles que integram a plateia sempre propõem ao artista popular alguma forma de interação e de proximidade mais efetiva. O dom para cantar só floresce no cantador quando ele se propõe a isso e se expõe, atuando como porta-voz dos valores da coletividade com a qual se identifica e é identificado, colocando em xeque ou reafirmando concepções compartilhadas por todos os presentes àquele ritual.

Com isto, o cururueiro é portador de uma autoridade especial para manipular os códigos comuns a todo o grupo e daí vem o seu caráter distintivo – imposto do indivíduo ao grupo ao mesmo tempo que é atribuição do grupo a ele. Novamente temos implícita aquela noção de reconhecimento do outro como chave explicativa e definidora da identidade individual dos cantadores e violeiros. De toda forma, eis que tanto a existência individual do cantador/violeiro, quanto a existência da plateia tornam-se a

substância das histórias a serem contadas e transmitidas. São as próprias existências transformadas em narrativas.

O cantador é a pessoa que louva o Divino, mas ao mesmo tempo é aquele que provoca o adversário por meio de expressões jocosas. É ele quem possui a autoridade para manipular o que é sagrado ou profano para o grupo. É ele a autoridade poética, mas também legisladora, do grupo. O cururueiro é sobretudo um velho que orienta, julga e aconselha com base na sua própria experiência de vida e na experiência dos outros. Essa necessária temporalidade interna, sua vivência efetiva ao longo dos anos em meio àquele grupo, quase que lhe atribui uma supremacia sobre o próprio tempo como categoria das relações humanas, como se fosse ele mesmo o dono do tempo e por isso, capaz de intervir no presente orientando e indicando quais os melhores caminhos e decisões a serem tomadas. Implica necessariamente num pressuposto de autoridade para julgar aquilo que deve ser mantido ou deve ser repensado e mesmo do que deve ser modificado dentro e/ou pelo grupo.

De forma lúdica ou religiosa mas sempre política, porque articulada e com base num conjunto de experiências provenientes da capacidade de acessar várias instâncias da vida social, o velho do cururu é aquele que efetivamente legisla ou ajuda a compor as decisões de toda a coletividade em seu núcleo duro. É desse seu caráter de atuação no plano político e da sua autoridade sobre o tempo presente da vida grupal que advém todo o seu prestígio.

E agora vô terminá
esta minha trovação
aonde o Nhô Juca tá
sei que tá num lugar bom
inda vamos s'incontrá
no finar da geração
assim é a nossa vida
a morte não tem saída
é o lugar que todos vão⁵⁸.

A ideia de que a velhice é um lugar mais próximo da morte torna-se uma fórmula poderosa neste sentido. Alcançando faixa etária muitas vezes superior a sessenta anos, o cantador de cururu vive o presente na iminência da morte e sua apresentação junto à plateia assume uma transmissão quase desinteressada. Com

⁵⁸ Cido Garoto, cururu na rima de São João. Trecho. CD Rádio Sertaneja de Votorantim, 2004. Grifos nossos.

autoridade e sabedoria provenientes do acúmulo de experiências de vida durante o tempo histórico, o velho do cururu tem plena consciência de sua condição no presente.



Dito Carrara em *performance* em cururu na festa do Divino em Piracicaba (2000).

Este processo de “estar mais próximo do tempo da morte” também aciona uma atitude menos ansiosa acerca do futuro da própria vida e a velhice seria um estágio onde não há mais nada a perder. Assim, o conhecimento que se adquiriu é transmitido como doação, menos preocupado com recíprocas, ainda que seja esse mesmo *status* descompromissado que gera o prestígio e o reconhecimento de suas interferências atuais. O presente do velho cururueiro é o momento de consolidação de seu legado, daquilo tudo que foi construído durante toda uma vida de trabalho e de poesia; essa memória, por aqueles que vão ficar para contá-la é o que garante a sua vida pós-morte. A vida em si ficou toda ela no passado e o presente parece sempre um lembrar-sem-fim do que ficou para trás.



Uma das preocupações do grupo é fazer os jovens se aproximarem do cururu⁵⁹

Ao mesmo tempo em que é narrado e transmitido por via do canto improvisado, o cururu perpassa esse tempo da morte que é o presente do cantador. Na origem de sua narrativa está a autoridade de falar dos vivos e dos mortos, aos vivos. “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (BENJAMIN, 1996, p. 208). E mais uma vez: a vida é encarada do ponto de vista de quem não tem nada a perder.

Do ponto de vista prático, e do que por falta de melhores termos, poderíamos chamar de “manutenção” do cururu na atualidade, Batista Neves acrescenta uma certa falta de interesse que as novas gerações têm pelo cururu em decorrência da força de outros repertórios poético-musicais que são muito mais acessíveis aos jovens. Para o acesso ao cururu faltariam incentivos:

O cururu hoje é mais assim, aqueles de festa de tropeiro que já puxa do lado de música raiz. Ai eles gostam dessa coisa da tradição, essa tradição que é da cidade; mexer com animal e curtir a natureza e coisa e tal. Daí vai, vem envolvendo natureza-animal-cantador de cururu-música raiz-viola vai envolvendo tudo isso daí, e muitos ainda gostam, muita gente nova. Inclusive tem muleque às vezes cantando. Quantos cururu aqui: menina, neh? Uma chega até vem a ficar dançando na frente do palco assim ó, que nem aquele dia na praça lá [...]. Isso ai vai até zuar a gente, tirar sarro por causa do cururu. Então cê vê: acaba

⁵⁹ Fotos das páginas 86 e 87 por Luciana Cavalcanti, 2010.

gostando; menininho pequeno [...]. Só falta isso, incentivo (informação verbal)⁶⁰.

E cabe aos próprios realizadores a responsabilidade de dar continuidade ao movimento:

Ah, é esforço muito, neh? Que nem o seu João [Carlos Martinez, radialista de Porto Feliz] **que é bem mais novo que eu**, neh? E que nem já teve outros mais antigo e ele sendo um homem novo, até as vezes eu falo isso ai, neh? Puxa, eles gostam, ele faz por gostar de cururu. Ele as vezes vai incentiva um, incentiva o outro e faz pesquisa e faz gravação de, como é que chama mesmo? Entrevista de cantador, tanto amador, profissional; tá sempre participando então isso ai que não deixa cair o cururu até hoje. Os cantador: o Cido Garoto, ele leva cantador prum lado; ele vai cantar ele vai, quando ele não vai ele leva cantador. Ele leva CD para vender pra turma e **explica o conhecimento do cururu pros outro**. E o Jonata, também incentiva o cantador pra não deixar parar porque eles mostram também **porque o homem sem cururu não vive se não tiver mais: ele vai morrendo junto. A tradição vai morrendo e ele vai morrendo também** e não vai nascendo outro, não vai... substituto (informação verbal)⁶¹

Os cantadores, violeiros e apresentadores articulam os valores da ruralidade e da urbanidade para manter o cururu vivo na sociedade contemporânea. Batistinha tenta “puxar” o filho mais novo para a tradição, oferecendo-lhe “alguma instruçãozinha” porque para além do ensinamento, o cururu está “mais no sangue, na tradição”. Hoje é difícil transmitir a arte porque “molecada sabe como é que é: coisa de pagode, *funk*”.

Segundo ele, as modalidades de música vinculadas de forma massiva pela indústria cultural atuam como concorrentes do cururu. É neste momento que seu discurso toca o de Bentinha: para que o cururu prossiga, é necessário que os realizadores enfrentem a questão da indústria da cultura como um dado da realidade global que interfere na difusão do cururu como prática cultural das novas gerações na região. E neste ponto seria importante retomar um relevante aspecto levantado por Ecléa Bosi (2004): “a noção que temos de velhice decorre mais da luta de classes que do conflito de gerações” (BOSI, E., 2004, p. 81).

Como forma de arte e de expressão humana, a música é inclusive, instrumento de socialização que interfere na vida de qualquer geração. Construimos inclusive, uma memória musical ou ainda uma memória pautada pela música. Para a população idosa

⁶⁰ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011.

⁶¹ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011 com grifos nossos.

do Médio Tietê, o cururu entre outros estilos musicais, é esse referencial importante de memória. Sob tal perspectiva, podemos dizer que o cururu é uma música de velhos e velhas.

Outro cantador Manezinho Moreira, ao falar de si mesmo, narra sua experiência de artista. Violeiro, cururueiro e compositor de músicas sertanejas, algumas inclusive gravadas por duplas de sucesso. Embora não possamos confundir o cururu cantoria-de-improviso com nenhuma modalidade de música sertaneja, sabemos que “há elementos comuns entre esses tipos de música” e que a “música sertaneja prolifera na mesma área geográfica que se disseminou a cultura caipira: regiões de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná” ainda que o público da cultura caipira não seja exatamente o mesmo da música sertaneja⁶² (MARTINS, 1974, p. 24-5).

Manezinho nos diz que várias composições de sua autoria foram cedidas a outras duplas e por isso não registradas como gravações em seu nome. Algumas dessas músicas, ele fez questão de cantar para que ouvíssemos. Ainda que muitas delas não tenham sido gravadas pelo cururueiro, o relato de Manezinho denota faceta velada, mas muito frequente do trânsito entre violeiros e cururueiros com os grandes nomes da música sertaneja de influência caipira, faceta mais reconhecida pela historiografia sobre o samba, como criação dos grupos negros moradores de favelas no Rio de Janeiro, para denominar os sambas do morro, mas que resultaram em gravações registradas por compositores do “asfalto” carioca.

O importante é que a versatilidade constituinte da vida de Manezinho é um elemento de memória que ele fez questão de contar, e ao fazê-lo reivindica para si o prestígio do artista realizador ainda que não seja ele quem efetivamente possui os direitos autorais sobre a própria música. Ao narrar sua experiência de vida, anula as distinções formais entre música sertaneja e cururu. Possuindo criações em ambos os “gêneros” musicais, seu relato é desprovido de distinção entre estilos, uma vez que construiu sua identidade enquanto artista que transita pelas duas formações, produzindo músicas num âmbito regional e coletivo e outras, de cunho mais comercial.

⁶² José de Souza Martins (1974) trata da música caipira como distinta da música sertaneja. Dentre as características que elenca, além da distinção de públicos, as modalidades de música caipira geralmente estão associadas aos ritos dessas populações havendo apenas uma incorporação, na música sertaneja, de componentes formais da música destes ritos, “mas reduzidos à condição de melodia e, principalmente, andamento” (MARTINS, 1974, p. 25). De maneira mais geral, o que implica nas distinções notadas pelo autor não tange à forma musical em si, mas sim a outros elementos do contexto em que tais formas musicais estão inseridas. Variando o contexto, variam também as significações de cada forma musical. Grosso modo, para o autor, a música caipira pode ser definida mais por seu valor de utilidade, isto é, como meio para efetivar outras relações sociais. As operações de compra e venda em larga escala são, portanto, minimizadas.

Unidade da sociabilidade caipira, a noção de música como subjetividade que parte de uma experiência coletiva talvez nos ajude a explicar a dádiva, ainda que seja mediada por unidades monetárias – da troca de composições entre cururueiros e violeiros com duplas sertanejas que ingressaram definitivamente na indústria do disco ou mesmo da troca monetária.

Além deste aspecto da troca mediada por instrumentos econômicos, há na música caipira de um modo geral e no cururu em particular, aquilo que José de Souza Martins (1974) delineou como não distinção entre os planos sagrado e profano no universo da cultura caipira. Esse aspecto, valorizado pelo autor, tem pautado todo nosso entendimento acerca do cururu independentemente da forma na qual ele se apresente: dança cerimonial ou em roda, cantoria de improviso ou canção (IKEDA, 1990).

Novamente, os aspectos da vida profana ou do cotidiano se confundem com os aspectos divinizados, daí o discurso dos cantadores e violeiros associando natureza e cultura de modo que “não há descontinuidade abstrata entre o natural e o sobrenatural. Essas duas ordens estão integradas numa mesma trama” (MARTINS, 1974, p. 29).

[...] qué vê o rocêro contente
quano pega chuviscá
cai a chuva e móia a terra
e faiz a planta viçá
o cabocro ele conhece
ele sabe que o mato cresce
mais na enxada ele é baguá
na roça vinha a família
ele vai tudo pra'judá
do piqueno até o mais grande
eles trabalham sem pará
quano é de tardezinha
na hora do sór entrá
ele fala pra su'a famía
vamo deixá pra ôtro dia
e pede pra Deus ajudá
falo isso porque'u sei
se quisé eu posso aprová
muita gente não sabe disso
porque nunca morô lá
falo isso com certeza
porque'u vim de lá pra cá
quando lembro do passado
suspiro corta coitado
me dá vontade de chorá
disso só fica a lembrança
que nunca vai se acabá⁶³

⁶³ O caboclo (Rima do A). Trecho. CD Toninho Urbano.

Ao nos debruçarmos sobre as falas dos envolvidos no cururu do Médio Tietê, percebemos que as narrativas são construídas formando elos entre tempos passados e o presente. Isto acontece seja nos depoimentos cedidos, seja nas próprias rodas de cantorias improvisadas, conforme podemos observar na gravação de Toninho Urbano em trecho acima transcrito.

Também pudemos observar que há várias rupturas sinalizadas pelos envolvidos no cururu como processo cultural. As falas denotam referenciais compartilhados pelo grupo caipira. Assim, “cantar (e contar) um acontecimento depende basicamente de que se faça de conformidade com as expectativas e concepções de todos” (MARTINS, 1974, p. 33). Esta é a lógica de sentido constituinte das plateias das cantorias de cururu e, portanto, forma um público leitor-ouvinte-expectador-ouvinte específico.

Há neste contexto, uma dificuldade de entender o cururu enquanto prática artística passível de consumo por outros grupos sociais numa perspectiva massiva. Sendo a musicalidade criada, vivida e exercida pelo grupo caipira e diretamente relacionada aos seus valores socioculturais mais profundos, a forma como ela é construída, lida e difundida revela um saber compartilhado pelas pessoas deste grupo.

Algumas vezes “esse sistema é tão rígido que a letra de uma moda-de-viola não revela o seu verdadeiro sentido a qualquer ouvinte” (MARTINS, 1974, p. 33). A especificidade de sentidos dos conteúdos⁶⁴ artísticos que José de Souza Martins aponta na moda-de-viola, pode ser estendida para ampliar a compreensão acerca dos limites de difusão do cururu paulista.

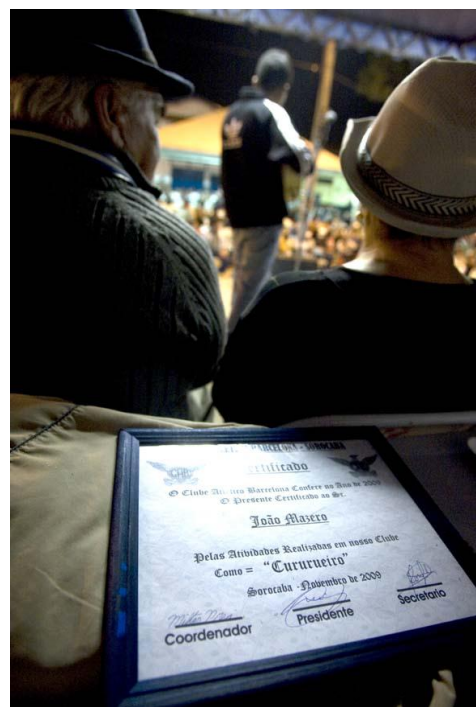
Se o público da música sertaneja pode ser considerado “massivo”, enquanto que para a música caipira, e no cururu, a plateia é “constituída da relação direta e integral entre as pessoas” (MARTINS, 1974, p. 33) é necessário notar um corte etário que demarca muito mais a especificidade do cururu como uma “expressão” da música caipira, sertaneja ou mesmo como cantoria de improviso, pois segundo o diagnóstico dos praticantes há uma parcela da população da zona cururueira, sobretudo a mais jovem ou aquela socializada no meio urbano, que desconhece o cururu como tradição e

⁶⁴ No cururu, a música é também linguagem do grupo que a realiza e a consome, e assim, esta forma está atrelada ao conteúdo. As falas ou as cantorias resultam de um dialeto específico muito marcado pelo dia-a-dia do grupo, suas crenças e valores, isto é, pela totalidade do seu modo de vida. Um dos aspectos mais marcantes disso talvez seja o fato da terminação dos versos cantados ser alheia aos valores da norma dita culta.

não o aprecia como prática cultural. Em outras palavras, boa parte da população jovem da região não possui vivência, nem memória do cururu. Isso retoma a fala de Batista Neves quando afirma que os jovens que têm toda a experiência de vida pautada por uma dinâmica urbana têm mais dificuldades para estabelecer identificações com estéticas musicais como o cururu. Além disso, podemos pensar que mesmo a dimensão distintiva e prestigiosa pode ter sentidos diferenciados para os jovens da região, cujos valores estão desarticulados da prática do cururu mais atrelada a grupos de velhos.



Jonata Neto e Luizinho Rosa ostentam o certificado de curureiro atribuído à João Mazero em 2009.



A dimensão prestigiosa entre grupos curureiros possui significados específicos

O próprio Batista está atento ao potencial de difusão do cururu. Assim, como foi feito com ele no passado, estimulado por cantadores com tarimba e prestígio no meio, na atualidade Batista Neves recomenda o cantador Cassio Carlota, jovem na faixa dos vinte anos que também reside em Porto Feliz como uma das grandes promessas do cururu contemporâneo. Assim como Andinho Soares, Cassio compõe o grupo de jovens cantadores de cururu que estão se destacando na função.



Certificado atribuído à Batistinha pelo Clube Atlético Barcelona

Batista Neves também investe no futuro do cururu a começar pela relação que estabeleceu com seu filho caçula. Ao mesmo tempo, reconhece que outros discursos musicais têm presença mais efetiva no cotidiano dos jovens⁶⁵ da região:

Em vez de dar valor pra nossa música, eles vão dar valor pra música internacional, dá valor pras essas coisas e que nem esses guitarristas e as vez **nem entende o que os caras tão cantando**. As vezes tá até cururu aqui na Cruz das Almas, do Paulinho: bonita que tava a festa. E o som na porta: saveiro com as caixas de som “pei-pei-pei”. Daí o Paulinho “pára, por favor, pára: ceis querem tocar pode sair fora do recinto aqui; aqui eu não quero esse tipo de música eu quero cururu ou música sertaneja, mas esse tipo de música eu não quero” (informação verbal)⁶⁶.

⁶⁵ Cassio já pode ser visto ao lado de cururueiros afamados em diferentes contextos das rodas, inclusive na internet: <<http://www.youtube.com/watch?v=IZbDppAfv-g>> <<http://www.youtube.com/watch?v=QY3E8k5wCpE>>. Acessos em 16 de abril de 2013.

⁶⁶ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

Para as gerações que futuramente poderiam se apropriar do cururu como vivência e enquanto construto da memória individual e coletiva, diríamos que tal como os velhos cururueiros já têm feito no presente, será preciso intensificar ainda mais as articulações entre as formas massivas de discurso-música e a transmissão da memória coletiva por via da tradição de cururu.

Por outro lado, o reconhecimento do cururu como discurso da população caipira do Médio Tietê está articulado a um contexto social mais ampliado na medida em que seria preciso reconhecer também a capacidade que as classes populares têm de realizar uma leitura de mundo através de outros sentidos humanos vinculados à oralidade, memorização e à capacidade de escuta.

As dificuldades de entendimento, por parte de alguns estudiosos, acerca de outros modos de ler e de difundir conhecimentos não atrelados aos livros, “conforma os preconceitos ‘cultos’ que têm impedido de prestar atenção à leitura popular, à sua existência e peculiaridades” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 153). Através de indivíduo que saiba ler, tal como o sacerdote na missa ou o líder comunitário nas assembleias de associações de bairros, a leitura oral é difundida através do exercício da escuta, sendo a leitura, a própria escuta coletiva⁶⁷.

Da capacidade de realização da escuta repercute o movimento da memória coletiva, “uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, **reescrevendo-o** ao utilizá-lo para falar do que o grupo vive” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 154).

Como processo que circula por uma via de mão-dupla, se há a necessidade dos cantadores, violeiros e plateia de cururu aproximar sua tradição aos valores da sociedade moderna em diálogo com a indústria cultural, também se faz necessário que haja, por parte de outros grupos, o reconhecimento de outras formas de leitura do mundo para que a produção de conhecimento de uma sociedade não se limite apenas às formas determinadas por hegemonias de classe, gênero ou grupo étnico. No entanto, essa não é uma transformação fácil porque resulta de novas construções imaginárias e em novas atitudes que implicam, inclusive, na luta pela construção de uma nova ciência.

⁶⁷ Isso não significa propor uma anulação dos direitos individuais de acesso ao código escrito. Pretende-se apenas problematizar a própria concepção de leitura. A capacidade de leitura pode ser exercida a partir de livros, bem como por meio de gestos, sons, aplausos, brincadeiras, falas, soluços e imagens, recursos que os grupos não alfabetizados de nossa sociedade acionam para se comunicar e para expressar sua compreensão de mundo, seus pontos de vista. O reconhecimento dessa propriedade é fundamental, sobretudo se considerarmos o pouco acesso que tais grupos tiveram à tradição escrita e seus desdobramentos.

1.3. Trabalho, liturgia e lazer: dimensões entrelaçadas

*Incontrei cum u papaventu
U calangu mais u sapu
Que ia pru mutirão
Duma festa du macacu.
Fazê um arquer de roça
Lá na ponta do ressacu.
Na fazendu du Orém,
Lá na mata dus buracu.*

Rossini Tavares de Lima, n/d, p. 53.

Deste caráter prático e ao mesmo tempo lúdico da cultura popular no Brasil, ilustra Mário de Andrade: “Frei Caetano Brandão reunia os fiéis de-noite e fazia a brincadeira do ‘Quero que vá e venha, e me traga isto’. ‘Dois tijolos’ por exemplo. Assim que a Santa-Casa se construiu” (ANDRADE, 1976, p. 69)⁶⁸.

A expressão sugere que entendamos as tradições culturais populares em sua relação com o mundo do trabalho. Até porque hoje, e ontem na colônia, as classes menos abastadas economicamente, os grupos negros e indígenas compreendem o mundo e se expressam por meio de práticas tidas por folclóricas ou espontâneas⁶⁹. Por meio delas, organizam a existência e explicam a realidade de forma diferenciada àquela que pretendia ser instaurada pela metrópole, pela Igreja Católica ontem e hoje, através de práticas econômico-culturais hegemônicas.

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustentam a sua identidade (BOSI, 1992, p. 15)

Este legado, de um modo geral, está presente nas diversas manifestações culturais populares vinculadas ao catolicismo brasileiro. E este também é um dos fatores que caracterizam o vínculo profundo que o cururu tem com a experiência colonial no Brasil.

⁶⁸ A brincadeira também está em Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

⁶⁹ Sobre a necessidade de romper com o entendimento das práticas de resistência das classes populares apenas do ponto de vista do motim e do protesto, importa a crítica realizada por Jesús Martín-Barbero (2009).

Outros costumes, como o do muxirão ou mutirão, em que os roceiros se socorrem uns aos outros nas derrubadas de mato, nos plantios, nas colheitas, na construção de casas, na fiação do algodão, teriam sido tomados de preferência ao gentio da terra e fundam-se, ao que parece, na expectativa de auxílio recíproco, tanto quanto na excitação proporcionada pelas ceias, as danças, os decantes e os desafios que acompanham obrigatoriamente tais serviços (HOLANDA, 2000, p. 47).

Silvio Romero (1897) associa as canções nordestinas de improviso ao trabalho no eito das lavouras do período colonial; na derrubada de matas; nos engenhos; durante a moagem de cana ou quando se prepara o açúcar: “sempre a (*sic*) trabalhador vai cantando e improvisando. É o cantar elogio ou cantar ao desafio”, o arrazoar sergipano (ROMERO, 1897, p. XVII). Generalizando a análise, afirma que nas demais províncias onde o trabalho é organizado a partir da lógica própria destas populações,

[...] um roceiro, que tem um serviço atrasado, roçagem, plantação ou colheita, convida os vizinhos para o ajudarem a levar avante o eito; acedendo estes, forma-se o que chamam no Rio de Janeiro **potirão** ou *potirum*. O *potirum*, expressão africana, dura às vezes dois e três dias. É um trabalhar livre e galhofeiro ao som de cantigas. Também o fazem para **tapagens** de casas, e as mulheres o empregam na fiagem do algodão (ROMERO, 1897, p. XVII).

De um ponto de vista mais amplo práticas simbólicas ou culturais, de modo geral, não se descolam do trabalho material. Alfredo Bosi (1992) ao discutir as concepções históricas de colônia, culto e cultura, observa que o significado de *cultus* está associado à ambas as práticas sendo, *cultus* tanto “o que foi trabalhado sobre a terra, cultivado”; quanto “o que se trabalha sob a terra; culto; enterro dos mortos; ritual feito em honra dos antepassados” (BOSI, 1992, p. 15).

A esfera do culto, com a sua constante reatualização das origens e dos ancestrais, afirma-se como um outro universal das sociedades humanas juntamente com a luta pelos meios materiais de vida e as conseqüentes relações de poder implícitas, literal e metaforicamente, na forma ativa de *colo* (BOSI, 1992, p. 15).

Além de constituir prática de trabalho coletivo onde as cantigas e brincadeiras têm lugar privilegiado, o mutirão consiste numa síntese entre a produção material e jogo lúdico por parte de um grupo social. Essa dinâmica de trabalho em parceria é elemento

importante da vida cotidiana do caipira paulista. A noção de parceiro é retirada de Antonio Candido (1982).

O caipira enquanto tipo social seria o representante da forma de vida mais tradicional do Brasil. Entretanto, ele seria também sujeito ativo e receptivo às transformações relativas ao processo histórico de industrialização e urbanização, ou daquilo que Antonio Candido entende como sendo a “passagem de uma economia auto-suficiente para o âmbito da economia capitalista” (CANDIDO, 1982, p. 63).

No sentido etimológico citado em “O planalto e a cidade” de Gilberto Leite de Barros, o significado de “caipira” pode ser lido como o “homem das queimadas” (BARROS, 1967), sentido muito aproximado àquele atribuído por Antonio Candido, relativo à produção para a subsistência ou à Monteiro Lobato (1991) com “Velha Praga” e “Urupês”. Com a diferença de que, este último autor atribui um sentido negativo ao caipira como realizador de queimadas: ele é agente destrutivo que simboliza o atraso perante uma ideia positiva de progresso étnico, econômico e social.

A noção de parceria, no contexto caipira, acaba por refletir em suas relações de sociabilidade:

Geralmente os vizinhos são convocados e o beneficiário lhes oferece alimento e uma festa, que encerra o trabalho. Mas não há remuneração direta de espécie alguma, a não ser a obrigação moral em que fica o beneficiário de corresponder aos chamados eventuais dos que o auxiliaram. Este chamado não falta, porque é praticamente impossível a um lavrador, que só dispõe de mão-de-obra doméstica, dar conta do ano agrícola sem cooperação vicinal (CANDIDO, 1982, p. 68).

Aqui a questão do coletivo social reunido em mutirão implica na noção de contrapartida. Retoma assim, do ponto de vista material, a noção nativa de dom – a retribuição por uma graça alcançada, no caso de promessa religiosa, ou à ajuda dos amigos que vieram em socorro durante um período de dificuldades.

Essa lógica não está prevista apenas na sociabilidade do grupo caipira. Nas periferias das grandes cidades, nos bairros de migrantes espacialmente periféricos, a lógica rural do mutirão e da solidariedade entre vizinhos é constantemente atualizada. Variando de acordo com os diferentes contextos, a prática é muito solicitada por ocasião da construção de casas populares onde uma das contrapartidas possíveis são retribuições oferecidas na forma de refeições compostas por alimentos em grande quantidade: são as feijoadas ou os churrascos, refeições preparadas pelas mulheres e oferecidas após um

grupo de amigos e vizinhos “encherem a laje” da casa de uma família moradora do bairro, por exemplo.

Na São Paulo atual, mais precisamente na zona cururueira, Batista Neves⁷⁰, cantador negro mais conhecido por Batistinha e morador de Porto Feliz, canta o mutirão que família e amigos realizavam com o barro trabalhado para a “tapagem de casas”, remetendo à passagem já citada de Silvio Romero (1897):

Não me canso de falá
Eu estou com 60 anos,
Meu povo pode escutá
Que o Carrara aqui falou
Meu distinto pessoá
Que eu não conheci casa de barro
O senhor enganado está
Que eu não consegui casa de barro
O senhor enganado está
Eu morei em casa de barro
Pro senhor posso aprová
E diga se tá certo ou não tá
Eu nasci na casa de barro
Foi pelas bandas de lá
Só que não tinha buraco
Porque nós sempre ia tapá
Só porque não tinha buraco
Porque nós sempre ia tapá
Quando o tempo tava chovenó
Não dava pra trabalhá
O meu pai reunia a turminha
E nós começava sapateá
Que’ra pra fazer o barro
Diga lá meu pessoar
Que’era pra reformar a casa
Que era pra gente morá
Que era pra reformar a casa
Que era pra gente morá⁷¹

A dimensão lúdica associada ao trabalho, o jogo ou brincadeira popular também está permeada pela embriaguês. “Trabalha-se, bebe-se e canta-se” (ROMERO, 1897, p. XVIII). Inúmeras são as menções às bebidas alcoólicas durante os cerimoniais afro-indígenas na colônia e no mundo rural brasileiro como um todo. “Do modo de alimpar e

⁷⁰ Sobre o mutirão como aspecto importante da cultura caipira, privilegiamos alguns dos testemunhos de João Batista das Neves Filho, o Batistinha ou Batista Neves, cururueiro de 61 anos, negro, lavrador e hoje trabalhador aposentado nascido em Porto Feliz, cidade em que reside até hoje às margens do rio Tietê.

⁷¹ BATISTA NEVES (2011). Trecho. Cantoria de improviso em apresentação realizada em Porto Feliz-SP.

purificar o caldo da cana nas caldeiras e no parol de coar, até passar para as tachas” como nos diz Antonil, surge a espuma que,

[...] tomam os negros para fazerem sua garapa, que é a bebida de que mais gostam e com que resgatam de outros seus parceiros farinha, bananas, aipins e feijões, guardando-a em potes até perder a doçura e azedar-se, porque então dizem que está em seu ponto para se beber (ANTONIL, 1982)⁷².

A garapa tirada da cana no trecho em questão aparece falsamente como se fosse uma espécie de produto pelo qual valem todos os esforços. Do fruto da cana haveria até mesmo certa “compensação” ao trabalhador escravizado pelo trabalho que emprega. Na literatura sobre o período colonial há mesmo a construção de analogias para aproximar a produção material do açúcar e derivados da cana com a purificação espiritual e religiosa. Affonso E. Taunay já no prefácio de *Cultura e Opulência do Brasil*, lembra que Antonil recomenda aos senhores de engenho que se atenham aos preceitos religiosos que prescrevem dar aos negros os três “Ps” de que precisam para se manterem a trabalhar: pão, pau e pano.

Em alguns de seus textos, Manuel da Nóbrega (1517-1570) e Antonil (1649-1716) difundem a noção de que purgar o açúcar era como limpar a alma dos pecados. Aproximando o fazer produtivo nos canaviais com a atitude subjetiva e espiritual de cultivo e refino da alma, essa analogia teológica atuava como um dos fundamentos ideológicos acionados para justificar metaforicamente a escravização ameríndia e africana no Brasil.

No caso brasileiro, as expressões culturais forjadas no contexto de louvação religiosa, herdeiras do período colonial, vão estabelecer um diálogo muito próximo ao trabalho cativo porque os projetos de escravização estiveram articulados à teologia constituinte de revelações divinatórias prescritas na liturgia cristã. A alegoria religiosa é então empregada como figura narrativa fundamental para estabelecer relações hierárquicas entre planos diferentes do ser social, com a elevação do plano celeste em detrimento da vida terrena. Essa transcendência religiosa, como já apontamos, não se

⁷² Disponível em:

<<http://www.culturatura.com.br/obras/Cultura%20e%20opul%C3%Aancia%20do%20Brasil.pdf>>.

Acesso em 15/01/2013.

limita apenas à devoção, mas tem impacto na vida social como um todo. No cururu, por exemplo, é exemplar a aliança entre o lúdico, o litúrgico e a disciplina para o trabalho.

O grupo caipira do Médio Tietê que hoje pratica o cururu como divertimento de final de semana, mediando suas relações de sociabilidade, trabalho, crença moral e religiosa, estética, parentesco, vizinhança e lazer; rememora todo um sistema de símbolos constituintes de referências cosmológicas de grupos negros e indígenas submetidos à pedagogia cristã na colônia⁷³.

Modalidade poético-musical cantada de improviso, agregando elementos narrativos e estéticos provindos do mundo ibérico – inclusive por ter a viola como instrumento principal, aliada à métrica e à rima – o cururu combinou tais elementos à ritualística e cosmogonias ameríndia e africana. Daí a especificidade do cururu como cantoria de improviso, que possivelmente surgiu como dança ou como readaptação de danças cerimoniais indígenas difundidas através de encontros étnico-civilizatórios decorrentes do processo colonizador (ANDRADE, 1962; ARAÚJO, 2004; CANDIDO, 1982; IKEDA, 1990).

A dinâmica de realização do cururu acompanhou as importantes mudanças nas formas de trabalho no Brasil, desde o sistema colonial. Findadas as formas de trabalho compulsório ao menos no plano formal – com o fim da colônia enquanto um sistema econômico – em decorrência do contexto internacional e por mudanças provindas da expansão cafeeira no Oeste paulista, tem lugar no século XIX, o trabalho assalariado que insere a população branca imigrante europeia no país, ocupando também o interior paulista e a zona cururueira.

Esse movimento reatualiza a organização populacional do Médio Tietê com impactos étnicos e culturais fundamentais, se entendemos a imigração europeia do período como parte de um projeto político-econômico de branqueamento da população nacional e de readequação do país ao projeto capitalista conduzido pela centralidade do Estado-nação.

Assim, o cururu dialoga com as principais formas de trabalho a que foram submetidos os grupos não-brancos e pobres no Brasil, tanto durante a escravização em contextos rurais e, posteriormente, em contextos urbano-industriais alcançando as formas de trabalho assalariado. Durante o século XIX, no contexto nacional mais

⁷³ Como já apontamos os estudos de Alfredo Bosi (1992) em *Dialética da Colonização* fornecem ricas possibilidades de entendimento dos traços da catequese encontrados, até hoje e em diferentes graus, nas diversas modalidades de expressões populares do país, principalmente aquelas consagradas ao Divino Espírito Santo.

ampliado, a intensificação da economia cafeeira do sudeste resultou na desestruturação econômica do nordeste brasileiro, antigo eixo político e cultural da colônia.

Sob a pretensão do protagonismo paulista movimentava-se uma locomotiva hegemônica e excludente que procurou forjar a centralidade de São Paulo como lugar do projeto de Brasil sob os moldes de Estado-nação. Já no século XX, consolidado o processo de urbanização da região paulista, submetida ao êxodo rural e à mecanização da lavoura, a população caipira sofre, em seu modo de vida, os impactos culturais resultantes destes processos da nova etapa de desenvolvimento do capitalismo industrial.

A escolha por este trajeto rumo ao Estado-nação nos moldes assinalados implica na aceleração do desenvolvimento capitalista do país, na reatualização da negação de práticas culturais de grupos negros e brancos pobres, sob o discurso da miscigenação populacional que procurou invisibilizar práticas culturais não-verbais e não-letradas dos grupos empobrecidos de nossa sociedade.

Por outro lado, e a despeito das condições materiais de empobrecimento, a lógica organizativa das festas populares no grupo caipira que estudamos, constitui associação para o trabalho coletivo enquanto pressuposto organizativo dessas festas. Mais uma vez, nota-se a importância da lógica comunitária que o mutirão representa para essa população.

As festas religiosas permeadas que estão pela lógica do mutirão contam com a soma de esforços individuais e ajuntamento de prendas materiais oferecidas como doação ou cumprimento de promessa às graças alcançadas pelas famílias doadoras. Toda movimentação ocorre para promover o compartilhar coletivo. Momento de celebração e esbanjamento dos frutos do trabalho material daquela e de outras comunidades reunidas para alimentar o espírito e o corpo.

A quantidade de alimentos oferecidos em grandes jantares nos pousos e festas do Divino, ou mesmo nas rodas de cururu sem motivação religiosa remete a representações das ceias como momentos sagrados, como nas celebrações religiosas de matriz afro como umbanda e candomblé, onde o alimento tem uma dimensão sagrada e de comunicação com os orixás. Mas também vinculam-se às antigas festas pagãs onde os alimentos estão associados ao prazer, à beleza e à saciedade física.

Um dos importantes aspectos da cultura caipira no Médio Tietê é a articulação do calendário religioso e festivo, marcante de um circuito de peregrinação aos pousos do Divino Espírito Santo e das rodas de cururu na região. Este peregrinar comporta a

ideia de sacrifício ou de autoflagelo que é compensado ao final da jornada. O caminhar de várias horas, o jejum e as extensas ladainhas proferidas em contrição são recompensados com o grande jantar e com a alegria compartilhada nas rodas de cururu ao término das celebrações.

Em paralelo, o rito atua como reafirmação do modo de vida cristão, onde todo o sacrifício terreno será recompensado pela graça da vida eterna. Desta pretensa elevação espiritual que o rito comporta, compreende-se e renova-se a esperança da vida após a morte. A representação que figura no Pai, Filho e Espírito Santo é como um símbolo que conclama a trabalhar pela própria salvação. E a pomba branca, representação antropomórfica do Divino como símbolo de paz atua como a chama que, se constantemente acesa, retira da escuridão e orienta o espírito humano em sua caminhada pelo plano terrestre.

Sobre as motivações mitológicas que fundamentam a devoção ao Divino, Batista Neves relata uma suposta origem dos pousos e da festa da Santíssima Trindade na região:

Daí reuniu aquela população **inteira e foi afetando e foi afetando e foi afetando o estado de São Paulo quase todo perdido**, contaminado sobre isso aí. Daí a turma falaram “vamo ter que fazer uma novena”, novena é – você sabe o que é novena? – fazer uma novena, nós faz reza, oração. **Eles sai fazer missa, aquelas injeção, remédio caseiro e oração.** Daí a turma ia fazer novena e passava a noite, um monte de gente doente na casa, uma casa as vez dez, doze aquelas família tudo grande, tudo o pessoal tudo doente aí precisava ficar alguém rezando, orando, rezando, orando. **Morria um, daí a turma falava “puxa só tristeza, só tristeza”** e a população cada vez diminuindo mais, cada um que morria era um a menos. **“Só tristeza? Vamo fazer alguma coisa pra distrair, pra pelo menos pra divertir um pouco** e como era muito religioso, muita religião “vamo fazer a novena pro Divino e nós dá o pouso pra turma aqui, dá comida e canta um cururuzim, neh? **Pro Divino, pra alegrar o povo**, pra trazer um pouco de alegria, entende? Daí começou assim, a turma já reunia aquela turma que tava no velório, fazia comida pra todo mundo, **dividia, naquela casa ali pra todo mundo e fazia o pouso do Divino, naquela casa ali e cantava partida de cururu, só na escritura;** a escritura na religião pra alegrar os doente que tava ali, que gostava já de cururu e alegrar a família. E foi aí que surgiu o pouso do Divino (informação verbal)⁷⁴.

Desta fala emergem várias questões importantes. Admitindo uma concepção do mundo, ambivalente e poética, não existe tristeza sem alegria e o contrário também se

⁷⁴ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

impõe. Da tomada de consciência das necessidades materiais e humanas surge a fé e a prática cotidiana permeada pela oração e pela liturgia. Mesmo esta última não se descola do universo lúdico que a brincadeira do cururu propicia. Como se vê, todos os esforços aqui relatados organizam os ciclos da vida através do trabalho.

A fé no Divino e a brincadeira do cururu como processos rituais são concebidos como atitudes em busca da cura do corpo e da alma. Ouvir o cururu na escritura sagrada passa a ter o efeito de um remédio tomado por experimentação e que amplia o poder terapêutico e de cura dos males físicos e espirituais, inclusive quando somado a outros remédios efetivamente ingeridos.

Há aqui um vínculo explicativo do momento profano do cururu inserido num contexto extremamente fervoroso como a devoção ao Divino, seja nos pousos ou nas festas de cidades como Tietê, Anhembi e Piracicaba. Eis o elo lógico e prático que explica a realização de rodas de cururu nos pousos e nas festas ao Divino como tradição que tem caráter terapêutico, de transmissão daqueles conhecimentos sobre a forma como se vive a religiosidade e como se trabalha em mutirão e mais ainda como memória de um tempo passado repleto de dificuldades e infortúnios para esta mesma população, ainda que seja na forma de reminiscência mítica.

Tais práticas, as festas do Divino, as rodas de cururu e os mutirões, foram inúmeras vezes transformadas e readaptadas ao contexto de crescimento de cidades como Piracicaba e Sorocaba. Foram também ajustadas às condições impostas pela migração da população rural para a zona urbana. Para nós, é justamente essa capacidade de se transformar no tempo histórico e de se constituir memória que garante a prevalência do cururu e de tais festividades na região, desde um dado momento da lógica colonial até os dias de hoje.

Atualmente, nas pequenas e grandes cidades da zona cururueira, as festas do Divino com rodas de cururu ao final são constantemente celebradas ainda que seja difícil detalhar com mais precisão a ocorrência e a cronologia dos pousos no espaço do Médio Tietê. A dificuldade existe porque são diversas as finalidades e motivações para os louvores havendo pousos pontuais apenas para cumprir uma promessa eventual por cura ou dádiva recebida pela família e porque nem todos os pousos incluem as rodas de cururu como parte dos louvores. Assim, a depender da dinâmica organizativa de cada grupo é que as rodas e pousos acontecem anualmente. O fato é que com menos ou mais frequência, com maior ou menor dispersão e intervalo, elas **sempre** acontecem, sempre estão previstas.

A iniciativa de realizar o cururu no pouso cabe ao festeiro que a cumpre se alguém de sua família tiver iniciado essa tradição. Geralmente o cururu acontece nos pousos que são realizados anualmente, cumpridos como uma tradição familiar e de encontro já previsto pela comunidade. Mas não há regra definida. No geral, o cururu no pouso se dá também em cumprimento de promessa e para perpetuar um costume vivido por gerações de pessoas conhecidas do festeiro ou dos cantadores e violeiros de maneira que um certo pouso pode ser “tradicional” das rodas de cururu ao seu término.

Como vimos, a experiência e o modo de vida popular reúnem o plano celeste e terrestre com toda pompa e cerimônia. Sob a forma de diversos motivos alegóricos, aspectos duais da vida como a saúde e a doença, nascimento e morte se entrecruzam e se tocam sem maiores receios, com a indistinção que os grupos negros e mestiços não letrados forjaram nas diferentes formas expressivas do catolicismo popular brasileiro.

Por outro lado, como há uma hierarquia inerente à liturgia do catolicismo popular, as relações estabelecidas no plano sagrado são determinadas pelo Divino ou por Deus, num plano mais amplo. De toda forma, as formas litúrgicas católicas populares são acionadas para manipular tais ambiguidades com certa destreza, sendo necessariamente vividas para fazer este exercício de enfrentamento das tristezas e alegrias, da seriedade e da brincadeira, da cortesia e da tensão, da promessa enquanto dívida em contrapartida da graça alcançada.

O cururu, para o grupo caipira que o realiza, faz parte de todo esse processo de contato entre os indivíduos e suas angústias pessoais, mas também expressão agressiva de seus conflitos e afetos. Em decorrência de sua inserção forçada, via catequese indígena e negra, ao repertório de práticas cristãs-católicas hegemônicas, há aqui o constante refazer do ciclo de contato celeste e terrestre acionando outras cosmologias, de onde muitas vezes surgem elementos anímicos e totêmicos que representam a vivência desta mesma religiosidade cristã-católica. As sínteses tupis, bantu, nagôs e iorubás que a população caipira legou do mundo pré-colonial, além das sínteses lógicas pautadas na racionalidade medieval, constituem parte da liturgia católica que lhes resulta como processo de ser e estar no mundo.

Este modo de vida que alia o sagrado e o profano no nível interno de relações está situado num tempo e num espaço específicos, mas a recíproca também é verdadeira: o espaço do Médio Tietê para além de impor uma territorialidade e uma hidrografia na vida das pessoas atua como referência espacial mediadora que dá sentido a essas mesmas relações. Isso significa que o exercício da vivência do cururu marca

uma territorialidade simbólica, desenhando uma cartografia específica de saberes que “está contida” nos corpos, mentes e ações individuais e coletivas, mas também no “*habitat*” do caipira.

Alguns relatos⁷⁵ de cantadores, dão conta de que o cururu teria surgido ou despontado inicialmente “nas barrancas do rio Tietê”, mais precisamente no distrito de Laras, região administrativa que corresponde à cidade de Laranjal Paulista. No distrito, há mesmo uma capela em louvor a São Sebastião, Irmandade do distrito de Laras, também conhecida como São Sebastião da Pedra Grande, hoje município de Laranjal Paulista.



Capela de São Sebastião em Laranjal Paulista⁷⁶

Narrativas como estas, demarcam um território simbólico indicativo das origens e facetas do cururu. Porém, como se trata de uma territorialidade alagada, há também íntima ritualização do rio [Tietê] para compor novas e reatualizar antigas alegorias presentes nas brincadeiras e na liturgia:

⁷⁵ Abel Bueno em depoimento no documentário Cantoria Caipira: o cururu do Médio Tietê (2007) e depoimento oral de Tonasquinha, cururueiro já falecido, em cururu realizado em Laranjal Paulista em 2006.

⁷⁶ Retirado de <http://blognof.blogspot.com.br/2011/08/capelas-catolicas.html>. Acesso em 16 de abril de 2013.

É então, é a romaria aqui no rio Tietê e o rio Tietê na época descia lá pra Tietê, Piracicaba pegava aquele rio lá não sei pra onde lá e daí ia os doentes, as doenças tacava pra cima, eles voltava rio abaixo: rio acima, que chama. Então descia, tinha temporada que descia, tinha temporada que subia embarcação (informação verbal)⁷⁷.

A dimensão ritual e litúrgica também organiza o trabalho da festa, constituindo a temporalidade da relação que,

[...] por causa das doenças, ai encostava o barco em certo lugar e saía os grupo com oração, nas casas. E não tem nada comprado, não tinha; hoje já deve ter bastante coisa comprado. **Na época tudo plantado**, um dava um quilo de arroz, outro dava um quilo de feijão, um dava um porquinho, outro dava um bezerro as vezes podia um pouco mais, outro já dava um saco de alimento pra **todo mundo ali comer tudo ali pra comer tudo junto**, não tinha nada comprado. E o Divino ia, com a bandeirinha o bandeireiro, porque tem que é os folião, tem o presidente da comitiva e o Divino. Eles leva o Divino lá tudo a pé (informação verbal)⁷⁸.

Todas as questões apontadas por este pequeno e significativo relato concentram o mundo caipira e a zona cururueira em torno da noção e da prática do mutirão. Sendo o cururu, nada menos do que a brincadeira ou jogo que resulta de retribuição coletiva que se permite desfrutar pelo esforço de mutirão, ele é a dádiva da dádiva. A dádiva artística que alimenta o espírito cansado do trabalho físico. No entanto, sem o trabalho físico o cururu não se realiza. Ao trabalho corporal a que o caipira está submetido como animal humano, imerso nas determinações do tempo histórico e vulnerável às intempéries que, como animal biológico necessita constantemente se adaptar para sobreviver, complementa-se a necessidade espiritual de realizar o cururu, alimento lúdico do espírito.

Ao narrar, Batista Neves faz ainda mais. Atua e situa-se no presente tendo como referência a memória do passado: ao minimizar a importância da troca comercial ou monetária de alimentos num dado período (o passado rural) reforça a importância das relações de troca e consumo tão marcantes da atualidade. Ao mesmo tempo, nos fala sobre este mesmo trabalho rural, o trabalho do lavrador, do homem da terra e das

⁷⁷ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011.

⁷⁸ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

queimadas, do caipira que planta para a sua própria subsistência e de sua família, fazendo pequenas trocas com o excedente da produção.

Tudo isto para dizer que o mutirão acontece porque sua principal motivação é cósmica, celeste, religiosa. É a fé no Divino e pela fé (no homem, em seu trabalho, em Deus) que o mutirão acontece tanto nos ciclos passado e nos presentes, tanto no campo, quanto nas periferias das cidades. Sem essa fé ou só apenas pelo trabalho ou só pela brincadeira do cururu não há razão para que o mutirão aconteça. Compreendemos então que, sem este conjunto de relações não há sentido e nem possibilidades para o que grupo caipira possa existir e realizar suas práticas socioculturais.

Deste ponto de vista, podemos observar o cururu também como forma de mutirão, constituído por momentos em que a coletividade se reúne para rir e para fazer rir, propondo um debate poético a partir de temas que cercam suas alegrias e angústias cotidianas e portanto, seu existir histórico.

O mesmo cururu se faz como forma de celebrar datas festivas do calendário oficial e religioso como o dia das mães, dos pais, das crianças e de Nossa Senhora Aparecida, de São João, Santo Antônio, dia do trabalhador, entre outras, para além do ciclo de pousos e da festa do Divino concentradas no segundo semestre do ano. Tudo isso como forma de louvar, de exercer a religiosidade e de agradecer, seja nos bairros rurais e ranchos de tempos passados e do presente, seja nas periferias das cidades do Médio Tietê onde atualmente se concentram os encontros de poesia e cantoria de improviso que temos estudado.

Assim, no cururu, observamos a relação já notada entre trabalho material e produção simbólica, sendo o mutirão prática coletiva que resulta na construção material onde as cantigas e brincadeiras têm lugar privilegiado. Aqui há um vínculo profundo entre trabalho como arte coletiva e sua recíproca do ponto de vista da luta cultural. O mutirão poético, forma como o cururu também pode ser visto, está presente no trabalho coletivo de diversos grupos sociais que ocupam as periferias das cidades brasileiras.

Implicando retribuição, renovando e reatualizando a noção de “dom” como contrapartida, ou de “economia moral” tais formas de mutirão consolidam a materialidade das relações de grupos empobrecidos de nossa sociedade, funcionando também como prática terapêutica e de cura coletiva que perpassa a alegria e o riso.

1.4. A viola como instrumento-objeto da cultura caipira



Fiz essa moda meio esquizofrênica,
Só porque me chamaram de quadrilátero
E se eu canto música da idade milênica
E que os meus verso já estão reumático
Eu não ligo pra comentários irônicos
Porque quem fala tem problemas psíquicos
No braço da viola, eu provo, eu sou biônico
Não sou eu quem digo, é opinião dos críticos⁷⁹

A palavra “viola” remete a um amplo conjunto de instrumentos “desde a minimalidade da **viola de buriti**, com suas quatro cordas e sua caixa de ressonância diminuta, até o vigor de violas de doze cordas, como as **violas de Queluz**” (OLIVEIRA, 2004, p. 10).

São vários os parâmetros que as definem,

[...] no tamanho, no número de cordas – seis, sete, dez, doze, quatorze cordas – nas afinações utilizadas – nomeadas por expressões como **cebolão**, **rio abaixo**, **entaivada** – nos modos de tocar – **ponteado**, onde as cordas são atacadas separadamente (correspondendo ao **dedilhado** no violão), e **rasqueado**, onde as cordas são “rasgadas”, ou seja, batidas e tocadas todas de uma vez. Além disso, há um grande número de gêneros musicais ligados a cada uma destas diferentes violas: usa-se um tipo de instrumento para tocar **fandango** no litoral paranaense, enquanto um outro tipo, completamente diferente (em forma, tamanho, afinação, maneira de tocar) aparece no **cururu** mato-grossense. Todos estes modelos são chamados de **viola**, o que em parte explica o fato de geralmente ser agregado à palavra um outro

⁷⁹ Manezinho Moreira, em entrevista realizada em maio de 2010. Foto da página por Luciana Cavalcanti (2010).

termo de função contrastante: **viola caipira, viola fandagueira, viola de arame, viola iguapeana** e outros (OLIVEIRA, 2004, p. 10).

Nomes como “**viola de dez cordas, viola de pinho, viola caipira, viola nordestina, viola de fandango, viola sertaneja, viola de feira, viola brasileira, viola branca, viola pantaneira, viola campeira, viola cabocla** entre outros”, estariam todos contemplados pelo termo “viola de arame” que é característica comum a todas elas e porque tais especificações “revelam sua adequação ao meio e sua penetração em vários contextos culturais” (CORRÊA, 2000, p. 29).

Para fins de adequação mais específica ao universo da viola, entendemos a denominação utilizada por Roberto Corrêa (2000) para nomear o instrumento como “viola de arame”. No universo do cururu, no entanto e nas conversas com os cantadores e violeiros todos se referem à viola caipira “de dez cordas (cinco duplas) e afinada, geralmente em **cebolão**⁸⁰” (OLIVEIRA, 2004, p. 11) como **viola caipira**.

A viola caipira é a viola característica utilizada nos desafios e improvisos de cururu. Sendo esta também uma viola de arame, adotaremos então o termo específico do universo caipira para nos referir à viola do cururu.

Sua denominação conceitual é, no entanto, superada por causos e lendas fantásticas que circundam o instrumento no Brasil. Está presente em vasta gama de manifestações folclóricas tradicionais, religiosas ou de sociabilidade e brincadeira, como cururu, folias de Reis e do Divino, festas do Divino, congados, danças de São Gonçalo e de Santa Cruz, festas de São Benedito, fandangos, cocos, emboladas e outras.

Várias são as lendas que envolvem a viola em contextos misteriosos que impactam na forma de se iniciar e desenvolver a arte de tocar o instrumento. De toda forma, para o violeiro de cururu, tocar viola é um dom que lhe dá muito destaque no grupo ao qual pertence.

⁸⁰ Allan de Paula Oliveira (2004) apresenta em seu trabalho de mestrado algumas afinações em cebolão. O mesmo detalhamento para o cururu pode ser visto acompanhado de outros tipos de afinações de viola em Roberto Corrêa (2000).



Carlos Caetano toca para uma multidão de pessoas durante cururu em Festa do Divino em Piracicaba⁸¹

Mais do que realizar uma definição teórico conceitual do que é a viola, nos interessam as representações e os sentidos que os realizadores do cururu fazem dela em suas vidas.

Meu pai foi na cidade, comprou um pacote de bolacha. Meu pai era administrador de fazenda. Ele comprou a latinha de leite condensado e um pacotinho de bolacha e uma violinha que era pra mim mamar. Ele furô a latinha e quando eu quisesse mamar eu mamava na latinha, e eu **fui desmamado com a violinha... tocano violinha que eu fui desmamado** (informação verbal)⁸².

O avô materno de Manoel Paes Moreira, o Manezinho Moreira, era homem católico pertencente à irmandade de São Benedito. Além de catireiro ajudava na organização da festa que louvava o santo padroeiro do bairro, São Benedito. O bairro estava situado no município de São Pedro, estado de São Paulo.

Filha de negros, a mãe de Mané Moreira casou-se com um carpinteiro português, músico. Manezinho nasceu em 1935, irmão de mais seis, dentre eles, uma menina. Todos os irmãos foram iniciados na viola pelo pai e ainda que não tivessem feito da música profissão, exerceram atividades diversas assim como Manezinho, que além de violeiro e “repentista” como ele diz, foi pedreiro.

⁸¹ Foto: Luciana Cavalcanti, 2010.

⁸² Manezinho Moreira em entrevista concedida em 09 de maio de 2010, grifos nossos.



Manezinho Moreira canta em cururu em Laranjal Paulista (2009)

Manezinho relata que sua primeira lembrança do cururu vem da infância como parte dessas festas que o avô organizava. Ele tinha cerca de nove anos de idade (Manezinho, 2010; Santa Rosa, 2007). Desde então, Manezinho nunca se separou do instrumento:

[...] o que acontece: a viola, pra mim é um instrumento que eu tenho que amá demais e abençoa muito porque eu fiquei sem pai com 12 ano e cabei de criá meus irmão tudo com música, não fosse a música eu num conseguia criá meus irmão (informação verbal)⁸³.

Numa conversa em Anhembi, ele se posiciona diante de afirmações que o reconhecem como “um dos melhores tocadores de viola que existe”: “não é porque eu toco melhor do que os outro é porque um violero pra gostá de viola e vivê com a viola iguar a eu, não tem ninguém, eles se separam da viola, eu nunca separei desde criança”. Segundo ele mesmo diz, só um fator pode deixá-lo longe da viola: “vivo com a viola e alguma mulher bonita que aparecê por ai (informação verbal)⁸⁴.

Aparecido Garuti, o Cido Garoto, foi inserido no universo do cururu como violeiro, mas sua inserção na música do Médio Tietê foi durante a adolescência quando formava uma dupla de música sertaneja na companhia de seu irmão mais novo:

⁸³ Manezinho Moreira em entrevista concedida em 09 de maio de 2010.

⁸⁴ Manezinho Moreira em entrevista concedida em 09 de maio de 2010. Manezinho foi casado várias vezes e seu filho caçula nasceu após seus 70 anos de idade.

Eu tinha 14 ano e meu irmão tinha 12. Nós tinha uma dupla sertaneja, era Irmãos Garuti e nós cantava num barzinho, aqui em Sorocaba, e nesse barzinho ia muitos cururueiro. E como era difícil violeiro, e eu que tocava violão, meu irmão cavaquinho e eu acompanhava eles, e depois aquele tempo era muito pouco violero: eles iam buscar em casa pra cantá fora, e eu acompanhava no violão, depois aprendi viola e daí fui gostano e comecei cantá também com um deles quando faltava algum. E foi pegano, o pessoal foi gostano e foi. Mas eu, conhecido mesmo, foi acho que 1970, por aí que eu comecei pegá nome, cantá fora, sabe? (Informação verbal)⁸⁵.

Com a viola e durante certo tempo, Cido Garoto acompanhou grandes nomes do cururu como Silvio Paes, Dito Silva e Dito Boqueirão. Até que numa viagem que fez rumo a um cururu em Porto Feliz,

[...] aquele tempo, eles iam buscá eu de táxi em casa; eles num falavam táxi aquele tempo falavam carro de praça. E iam pra lá, pra cá e eu comecei cantá memo foi em Porto Feliz, primeira vez que, eu fui lá de violero e lá tinha violero e faltô um cantadô. Daí era pra ir o Silvio Pais, foi só o [Dito] Carrara. Silvio fico doente, daí colocaro eu no lugar. Eu tremendo, fui (informação verbal)⁸⁶.

Se Manezinho além de cantador é também reconhecido como violeiro, Cido Garoto é mais reconhecido como cantador de cururu. “Não, tocá eu parei, até esqueci um pouco da viola⁸⁷. As veiz eu ajudo no violão, quando não tem algum eu... mas, hoje tem bastante violero, foi surgino” (informação verbal)⁸⁸.

⁸⁵ Cido Garoto em entrevista concedida em 05 de março de 2010.

⁸⁶ Cido Garoto em entrevista concedida em 05 de março de 2010.

⁸⁷ Cido diz que se esqueceu de tocar viola, mas em visita à casa de Bentinha em 2011, pudemos ouvi-lo tocar ainda que de maneira descompromissada. Enquanto conversávamos com a dona da casa, ele arranhava a viola tocando uma série que nos fez lembrar muito do que ouvíamos de viola tocada por familiares enquanto crescíamos em bairro da periferia de São Paulo.

⁸⁸ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.



Cido Garoto e Paulete na casa de Nhá Bentinha em Sorocaba (2011)

E acrescenta, pontuando a expansão dos interesses pelo instrumento: “rapaziada nova, que se interessô e tem bastante violeiro porque antigamente a viola caipira ninguém ligava, hoje mudô o negócio, tá se interessando, tem até orquestra de viola por ai, então tem muita rapaziada ai, tá interessado” (informação verbal)⁸⁹.

A tradição de tocar viola tem profundos vínculos com a oralidade e o instrumento teria sido inserido no Brasil por jesuítas portugueses ainda no início do período colonial. Fabricada em terras lusas desde o século XV sendo muito difundida principalmente durante o século XVI, a viola era o principal instrumento dos jograis e cantos de trovadores ibéricos (CORRÊA, 2000; ANDRADE, 1992).

Seu caráter popular ainda hoje é muito marcante no Brasil. O mesmo acontecia onde há registros sobre o uso das músicas de viola relacionadas à tentativa de “assaltos e assédios” às mulheres de uma dada localidade (CORRÊA, 2000) que eram supostamente encantadas ao ouvir tanger a viola.

Passando por modificações e se desdobrando em diversos tipos de forma, a viola brasileira manteve a estrutura básica do instrumento português. Inicialmente confeccionada de modo artesanal, foi sendo produzida em larga escala e passando por diversificações em sua forma de encordoamento, na disposição das cravelhas e trasteiras. O padrão português do instrumento consiste em cravelhas de madeira,

⁸⁹ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

cavalete trabalhado com traseira ou regra no mesmo nível do tampo sonoro⁹⁰ (CORRÊA, 2000, p. 23).

Ainda segundo Roberto Corrêa (2000), a principal alteração concluída na produção industrial do instrumento teria sido a trasteira formando um ressaltado e alcançando a boca da viola. O autor aponta que transformações como estas influenciam também na manipulação que interfere no modo como se toca o instrumento.

Também a produção artesanal realizada por *luthiers* incorporou modificações realizadas pela indústria como o tampo em ressaltado, por exemplo, e a redução do corpo do instrumento além de outras transformações relativas à disposição e quantidade de trastes e tarraxas de metal.

Independentemente da forma como é produzida, os músicos imprimem à viola e à forma de tocá-la, elementos de subjetividade. Os patuás, por exemplo, são meios muito utilizados para expressar este tipo de relação e atuam como fonte de proteção da viola e do violeiro.

Além disso, verificamos a existência de diversas lendas que associam a iniciação e a prática no instrumento por meio de pactos ou “pautas” com o Diabo. Na zona cururueira, por onde temos pesquisado, muito mais do que a figura do “tinhoso”, é o Divino Espírito Santo quem abençoa e oferece a dádiva artística tanto aos cantadores e violeiros de cururu. E muitas vezes o patuá das violas e dos sujeitos que as manipulam são fitas de cetim coloridas que representam os dons do Divino, cada uma de uma cor primária. Juntas, as fitas coloridas enfeitam a viola numa representação dos sete dons do Divino.

Há no entanto, regiões em que guizos ou chocalhos são os objetos de proteção guardados no interior do instrumento. De toda forma, o mais importante é que a viola é verdadeiro esteio da música caipira, instrumento fundamental nas formas tradicionais da musicalidade rural.

Rosa Nepomuceno (2005) e Roberto Corrêa (2000) relatam várias lendas que consagram a aliança dos violeiros com o capeta como rito importante para ser bom tocador. Corrêa (2000) principalmente, destaca o papel de São Gonçalo do Amarante como padroeiro dos violeiros e das moças solteiras.

Segundo Alceu Maynard de Araújo (1913-1974), uma vez feita a promessa para São Gonçalo, em cumprimento, a pessoa convida violeiros, amigos, vizinhos para

⁹⁰ Para maiores e melhores especificações técnicas e formais do instrumento ver, do músico e pesquisador Roberto Corrêa “A Arte de Pontear Viola”, especialmente: “Do tamanho e das partes”; “Das afinações no Brasil”; “Do encordoamento” e “Da entonação”. Páginas 30-53 da edição de 2000.

realizar a dança, eminentemente religiosa, dançada muitas vezes, na frente do santo. Dançá-la implica no recebimento da graça (ARAÚJO, 1954)⁹¹ e neste sentido, recebe o nome de Dança de São Gonçalo.

Presenciamos a devoção à São Gonçalo por parte de cururueiros apenas em Cuiabá, onde os violeiros e cantadores de cururu cantavam e dançavam em roda num altar que abrigava duas imagens de São Gonçalo portando a viola. Ainda assim, a figura central estava ocupada pela santa negra, Nossa Senhora Aparecida.



Altar de Nossa Senhora Aparecida e São Gonçalo do Amarante a frente do qual se dançou e cantou cururu durante a noite em Cuiabá, MT (2010)

Em cidades do interior das Minas Gerais, são comuns vários casos de peleja entre o diabo e São Gonçalo. O santo atribuiria dons aos bons tocadores de viola principalmente no gênero conhecido como pagode. No Médio Tietê não temos dúvida do calor da devoção à santa negra, Nossa Senhora Aparecida para quem não falta o andor nas festas do Divino de Piracicaba e em todo o Médio Tietê.

Aliás, a devoção à Maria, seja ela representada como mulher santificada negra ou branca, é fortíssima em toda a região cururueira, além do estado de São Paulo. Em cururu realizado na paróquia Nossa Senhora da Aparecida em Salto, num final de semana de outubro que antecedia o dia da Padroeira, verificamos que a festa mobilizou e reuniu um grande número de pessoas devotas da santa, além de cantadores e violeiros de cururu de diversas cidades da região.

⁹¹ Araújo, Alceu Maynard. “Documentário folclórico paulista e instrumentos musicais e implementos”. In: **Revista do Arquivo Municipal**. Prefeitura Municipal de São Paulo, 1954, vol. CLVII. Disponível em <<http://www.jangadabrasil.org/revista/2012/09/13/danca-de-sao-goncalo/>>. Acesso em 16 de abril de 2013.



Festa em louvor à Aparecida em Paróquia de Salto (2011). Fotos: Daniel Teixeira.

Tendemos a concordar com a interpretação de Allan de Oliveira (2004), pois só ouvimos por parte de um cururueiro a menção de São Gonçalo como padroeiro dos violeiros. De toda forma, nunca nos deparamos com a sua imagem nas festas do Divino ou nos cururus em pousos em São Paulo.

Acerca da viola, especificamente, além de nossas próprias limitações técnicas sobre o uso do instrumento, duas outras dificuldades nos impedem de avançar mais neste tema. Um é o reduzido número de estudos sobre a viola no Brasil (CORRÊA, 2000; OLIVEIRA, 2004).

O segundo fator é que, no cururu, a viola atua mais como instrumento de acompanhamento da poesia cantada de improviso ou poesia de circunstância realizada pelo cantador. Isto não quer dizer que o instrumento seja dispensável, ao contrário. Para além de qualquer outro acompanhamento instrumental possível no cururu – além do pandeiro, observamos a presença de baixo elétrico quando da presença de músicos mais jovens e acordeão – a viola é instrumento insubstituível no cururu.



Cururu em Festa do Divino em Piracicaba (2010)⁹²

Feita a observação, talvez fosse interessante apontar neste momento, para o fator **métrica** prescrito na poesia improvisada que caracteriza o cururu. O conjunto letra-música no cururu corresponde à noção de toada. Mesmo a melodia musical é comumente chamada de toada.

Em termos formais, segundo Julieta de Andrade (1992), o esquema métrico mais comum no cururu é A-B-A-B-A-B-C-C-B para a estrofe de nove versos e a classificação dos versos quanto às rimas é verso trovado: A-B-C-B-D-B (rima simples) ou A-B-A-B-A-B (alternadas); verso dobrado com rimas interpoladas, tipo A-B-B-A-C-C-A. Entende-se por dobra a repetição, no verso que segue, do som final do verso anterior. Há também o verso tresdobrado, atribuído no meio ao cantador Zico Moreira, cujo esquema A-B-B-B-A-C-C-A indica a trova dobrada duas ou três vezes (ANDRADE, 1992, p. 46).

Dentre as carreiras mais utilizadas estão as do A, Sagrado, São João, Divino. São consideradas carreiras mais fáceis, enquanto que as terminações como “ino (Divino), vai-e-vem, São Bento, Santa Teresa, Santa Catarina, São Vicente, Virgem Pura e outras menos usuais, como Presumido (ou preso e unido) são consideradas carreiras “duras”, termo usado pelos cururueiros para definir os versos com terminações mais difíceis de compor.

Ao cantador da última volta convém botar carreira dura porque impõe a rima difícil, da qual ele não precisa responder. No geral, as carreiras duras resultam numa

⁹² Foto: Luciana Cavalcanti.

cantoria breve porque demandam mais esforço do cantador para compor o improviso em cima da rima.

De toda maneira, em termos de arte coletiva e por conta da originalidade individual, nenhuma regra pode ser tida por determinada e os elementos formais não podem ser vistos como impassível de mudança.

Para efeitos de ilustração, um exemplo de carreira dura pode ser visto na gravação de Toninho Urbano que versa na carreira de São Bento:

Carreira dura

De novo vortei cantá
porque já chegô o momento
já cantei em vária rima
agora é rima de São Bento
é ele que nos protege
desses bicho peçonhento
querida pratéia intêra
vô cantá nesta carrêra
só pra vê o meu invento
eu sei que'a carrêra é boa
assim memo eu expremento
**se'u forcejo a minha idéia
pra mostrar o meu talento**
se o parcêro canta bem
disso eu não fico ciumento
sô cabocro sem ofensia
eu tenho muita paciência
mais desaforo eu não agüento
num sô home de fuxico
com fuxico eu não me esquento
em todo lugar que eu vô
quando chego me apresento
eu canto meu nome certo
e não sou home violento
o meu verso é que nem bomba
onde bate ele tomba
quarquê forte monumento
**pra cantá carrêra dura
precisa bom pensamento**
mai quando a carrêra é faci
daí é ôtros quinhento
seja a carrêra que fô
quano eu canto eu arrebeno
tenho minha garantia
quano eu tô na cantoria
eu sô defícir perdê tento
eu gosto de falá pôco
mai num sô home violento
tudo que falá comigo

eu dô depoimento
meu negócio é todo certo
é cheio de entendimento
qué vê ieu ficá zangado
é eu vejo as coisa errado
fico azedo que nem fermento
que vê eu ficá contente
é vê bom comportamento
uma família bem unida
cheio de planejamento
que apresenta boa nota
é de limpo documento
seja velho ô rapaiz
por todo lugar que vai
só leva bom pensamento
que viva nosso rocêro
é que planta mantimento
que é'le puxando enxada
que eu tô cheio de argumento
eu to falando a verdade
nada disso eu não invento
ele junto co'as fiarada
levanta de madrugada
não são gente sonolento
abenção quem precisa
que tivé em flagelamento
Deus abençoa quem merece
quem tem bom procedimento
e também Deus abençoa
quem tem arrependimento
pra remir nosso pecado
tomando seu filho amado
passô todo sofrimento
co'valor que'o povo dá
quarquê coisa eu enfrento⁹³.

Para além das questões de forma, os cantadores e violeiros afirmam que para ser “violeiro bão” de cururu não basta saber tocar a viola: “pode ser o maior violeiro do mundo, mas para acompanhar o cururu tem que possuir habilidades especiais” (GAROTO, 2003, p. 07). Isto porque, o cururu não é uma música sertaneja que tem um ritmo e andamento mais estáveis.

O cururu é uma cantoria de improviso e por essa razão o violeiro tem que sempre estar preparado para lidar com o inesperado porque o cantador as vezes “se enrosca, engole um tempo ou meio do compasso, pronuncia uma palavra muito comprida, perde a matemática e atravessa o ritmo” (GAROTO, 2003, p. 07) ilustrando o

⁹³ CD Toninho Urbano. Carreira de São Bento.

que já dizíamos sobre o diálogo ou debate interno entre cantador e violeiro para além do desafio ou diálogo entre cantadores.

Se for um violeiro experiente na função saberá lidar com essas situações porque sempre está atento ao improviso do cantador. “Se acontecer, ele dá um repique no ritmo, podendo assim adiantar ou segurar o compasso. A platéia nem percebe” (GAROTO, 2003, p. 07).

Assim como Cido Garoto retrata o “fundamento” que o violeiro de cururu tem que ter, isso é muito mais ressaltado ao cantador de improvisos. Para atribuir sentido a especificidade de violeiros e cantadores do cururu, o discurso construído pelos participantes sempre (re)atualiza a noção de dom:

Eu acho que precisa ter dom, primeira coisa, dom pra isso. Porque tem um monte de gente que tentou, mas não consegue, pára na metade. Tem que tê dom e tem que tê muita instrução, conforme eu disse no começo... cê tem que tá atualizado: se perguntar quem é o prefeito de São Paulo, não sabe? Tem que estar por dentro (informação verbal)⁹⁴.

Assim como cantar cururu “não é pra qualquer um⁹⁵” – no cururu não existem cantores e sim cantadores, trovadores, cururueiros ou cantorinos⁹⁶, o atributo de dom também se impõe para os violeiros, porque como já apontamos, não basta ser violeiro de música sertaneja. Deve haver habilidade para tocar a especificidade de ritmos do cururu.

É muito comum ouvir no meio depoimentos deste tipo: “Quem não tem o dom, não adianta ensinar” (Nhô Chico); “Cururu é dom, não tem escola, faculdade, não tem jeito de ensinar, não tem professor” (Gusto Belo); “Até os estudados não consegue fazer cururu. É um dom” (Jonata Neto) e demonstram que o cururu é uma forma de conhecimento diferente das formas de saber construídas cientificamente.

Cido Garoto fala com a experiência de quem já foi violeiro e hoje é cantador:

É então, tem um monte de coisa que influi e cê tem que tê muita matemática porque por incrível que pareça a música é uma matemática, é um ritmo. Cê tem que, além de ixpricá o que cê tá

⁹⁴ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

⁹⁵ Depoimentos orais para o documentário “Cantoria Caipira: o cururu do Médio Tietê (2007) dirigido por Aléxis Góis e Cláudio Coração.

⁹⁶ O termo canturino, ou cantorino em outros tempos era indicativo de novato, iniciante no cururu. Atualmente essa distinção é menos usual e o termo exprime mesmo o sentido de “cantador de cururu”.

cantando, cê tem que falá cantano, rimando e acompanhando a matemática da viola, então é difícil. Tem músico que eu conheço, não vou citá nome, canta muito bem, sabe explicá, cantá, mais de tanto que ele se preocupa em cantá e ixpricá, isqueci do compasso da viola, perde a matemática, atravessa o som. Aí o violero fica louco: num sabe se corre, se pára (informação verbal)⁹⁷.

Quando perguntamos se no cururu é mais importante ter um bom cantador ou um bom violeiro, Cido Garoto arremata:

Um bom cururueiro porque **um bom cururueiro ele traz uma boa plateia**: se anuncia no jornal, tar dia, tar lugá vem fulano e sicrano: **se for os dois bom, enche de gente**. Se for dois cantadozinho meia boca, que fala aí ocê vai lá e tem 10,12 pessoas. Eles vão atrás de quem canta bonito, faz verso bonito, responde, que agrada. É como se fosse um, uma dupla sertaneja, tem aquela que agrada, e tem aquela que num agrada, é assim mesma coisa (informação verbal)⁹⁸.

O relato de Cido Garoto informa certa preponderância do canto em relação ao som da viola, instrumento de acompanhamento no cururu. Por outro lado, a viola tem a supremacia enquanto instrumento musical. Como acompanhamento da voz que canta, produz um som musicado que nunca pode ser substituído por quaisquer outros instrumentos – embora aceite a presença deles para que eventualmente possam compor a melodia ou a marcação.

A presença da viola nos desafios e cantorias de improviso do cururu é insuperável. Cocho simbólico ou efetivo, cavidade que armazena os sons, a viola dá a sustentação do cururu, assim como o banquinho entalhado na madeira sustenta o corpo do caipira que, nele sentado, canta.

A rima no cururu é um dos elementos mais importantes de sua forma. Se, em algum momento da improvisação, o cantador errar a rima, pode comprometer toda a estrofe que criou. Isso significa que a rima é a estrutura da poesia de circunstância. Ela difere, por exemplo, da estrutura rítmica da poesia de cordel que apresenta outras peculiaridades. Por outro lado, a lógica que rege estas duas formas poéticas já não vale para a poesia “erudita” ou literária, principalmente se lembrarmos que a rima no cururu é estabelecida a partir das carreiras⁹⁹ e que cada cantador estabelece uma rítmica muito

⁹⁷ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

⁹⁸ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008, grifos nossos.

⁹⁹ Segundo Andrade (1992) as carreiras mais utilizadas pelos cantadores são “Divino, Sagrado, São João, A, ABC, Santa Catarina, Deus Verdadeiro, Imperador ou Bom Senhor, São Vicente, Dia ou Claro do Dia

mais articulada à sonoridade da viola que acompanha seus versos do que propriamente uma métrica formal letrada. O som da viola complementa e é complementado pelo som vocal.

A elaboração dos versos, independentemente do estilo pessoal do cantador – embora este também seja fator importante a ser considerado neste aspecto – é muito mais pautada por questões fonéticas (terminações em **ado**, **ino**, **ão**, e outras carreiras) do que em parâmetros gramaticais – mais presentes na poesia trovadoresca letrada. Assim, o som da viola complementa e é complementado pelo som vocal. Como já apontamos, é muito comum que o cantador inicie a cantoria improvisada realizando um vocal sonoro em paralelo ao toque da viola marcado pelo violeiro.

Este **baixão**, vocalize que aproxima o som oralizado com o som instrumental – e porque não falar de uma aproximação entre o instrumento do cantador (voz) com o instrumento do violeiro (viola) – consolida uma parceria concreta entre cantador e violeiro. No geral, é após a feitura do baixão – que pode ser vocalizado inclusive por cantador e violeiro – é que o cantador começa efetivamente a declamar sua poesia. O “segredo do sucesso” de um cantador está justamente na capacidade de imprimir um estilo próprio à sua poesia, e portanto impor certa autonomia, ao mesmo tempo que acompanha o compasso determinado da viola, honrando a presença do violeiro e a parceria¹⁰⁰ estabelecida.

Em termos práticos, associar a métrica do cururu ao som da viola amplia ainda mais a capacidade de improviso do cantador nos versos – e também autonomia do violeiro. A parceria implica numa via de mão-dupla onde o cantador pode tanto se deixar guiar pela demanda sonora do violeiro, quanto impor a ele versos aos quais a viola adapta seu ritmo. O cantador pode prolongar ou diminuir suas vocalizações em tempos diferentes daquele em que o violeiro impõe a dinâmica sonora. E o contrário também acontece com o violeiro desdobrando mais ou menos notas, diminuindo ou aumentando os intervalos dos repiques entre um verso e outro, ou acelerando e diminuindo o ritmo e a intensidade dos toques.

(para a última rodada quando os cantadores se despedem da platéia), Cruz Pesada, Ano, São Bento, Santa Rosa, Santa Rita, São José, Santa Teresa, Virgem Pura, Senhor Deus, Bandeira, Santa Terezinha, Navio, São Benedito, Maisomeno (Mais ou menos), Nossa Senhora, Aparecida (Nossa Senhora Aparecida), Vai-e-vem” (ANDRADE, 1992, p. 45), além de Presiunido (Jesus preso e unido a cruz) ou Presumido.

¹⁰⁰ Se pensarmos a parceria simbólica realizada no cururu do ponto no plano material, aproximamos-nos imensamente da noção de parceria, e mesmo de mutirão, estabelecida por Antonio Candido (1982) .

Disso resulta uma experiência que é repetida inúmeras vezes, mas que por isso mesmo é sempre nova. A cada vez realizada imprime sonoridade e cantares específicos constituindo narrativas no/do tempo presente. Todos estes fatores problematizam a atuação do violeiro como coadjuvante no cururu. Ao mesmo tempo em que acompanha, sua música se destaca da poesia versada e o que vale para o violeiro se dá também com o cantador.

Um bom violeiro seria aquele que alcança certa autonomia sonora valorizando o toque da viola, ao mesmo tempo em que dá brilho à poesia cantada pelo cururueiro. A viola tanto ornamenta o verso adaptando-se a ele quanto confere-lhe um ritmo que é dela, impondo pausas, acelerações ou diminuições no ritmo do cantador que precisa ouvir com atenção matemática para entender e preservar sua dinâmica, pautando os intervalos de suas próprias rimas ou a continuidade dos versos que improvisa a partir do som do instrumento.

Deste ponto de vista, poderíamos sugerir que para além dos desafios improvisados que um cantador impõe ao outro, há também um desafio ou diálogo interno entre cantador e violeiro pois, tanto o conflito quanto a harmonia são elementos imprescindíveis ao conjunto formado no cururu: poesia improvisada em verso em parceria com a sonoridade da viola caipira.

Todas essas dinâmicas e mais precisamente as articulações entre canto, poesia, *performance* e música no cururu remetem ao seu caráter sagrado “desdobrando-se desde as instâncias mais abstratas até às práticas sociais” (LEITE, 1992, p. 88) e todo esse universo constitui e integra o modo de vida do caipira na zona cururueira paulista.

Neste sentido, ao reproduzir o cururu como marca de identidade, o grupo caipira que o realiza demarca também outras tensões identitárias, outras alteridades como o ser-branco em contraposição ao ser-negro, o ser-jovem ao ser-velho, ser-homem ao ser-mulher. Ao brincar com tais tensões e ao rir delas junto àqueles que o assistem, o cantador forja a possibilidade de superá-las, porque as minimiza. E se por vezes reforça estereótipos o faz para os enfraquecer, para os burlar.

Disso resulta um potencial imenso para a superação destes mesmos estereótipos já que a vivência alegre do cururu é momento de festa que condensa as polaridades e conflitos sociais tão marcantes da vida ordinária. O extraordinário é o que o cururu possibilita. Trata-se de um repertório de conhecimentos rememorados e de diferenças realçadas através da música, da poesia, do teatro para compor uma outra totalidade: “uma síntese de elementos vitais que se encontram em interação dinâmica permanente”

(LEITE, 1992, p. 87). A palavra que sai da boca de um cantador é a própria criação individual e do coletivo. É o fazer-se a si e ao outro. E daí se tem o mundo.

Herdeira de concepções pré-cristãs medievais e das cosmologias afro-ameríndias, a população caipira supera dicotomias existentes no modo de produzir e transmitir conhecimentos na sociedade ocidental industrial. Para promover seu próprio entendimento do mundo a população caipira da zona cururueira se utiliza de,

[...] todos os sentidos para a captação simultânea das oralidades, simbologia e gestualística que envolvem a exteriorização da palavra. **Essas mensagens não são portanto assimiladas por uma única via principal estanque e exige a otimização de fluxo vitais para sua absorção, com mobilização mais intensa da personalidade total** (LEITE, 1992, p. 92; grifos nossos).

Cantando em louvor a um santo ou em gracejo direcionado ao colega de função, o prestígio é retribuição expressa também na forma de sons. O som provém de um palco, mas também da plateia cujas palmas, gritos, assobios, onomatopéias e frases de efeito soam como música apreciada pelos contadores no palco. É prestígio material e reconhecimento por saber bem usar o dom que foi atribuído por Deus, na forma do Espírito Santo.

Para cantadores e violeiros de cururu, o reconhecimento tem ruído intenso e independentemente do cururu, a viola é instrumento que fundamenta toda a tradição musical da zona cururueira e da cultura caipira do centro-sul do país. Seu som ecoa por todo o vale do Médio Tietê.

Capítulo Dois

Do cururu, ritualística litúrgica e de jogo

Como já pudemos sentir, o cururu como riso ritual, destoa de uma estética pautada pela perspectiva clássica e burguesa. É herdeiro das tradições culturais pautadas na concepção medieval de mundo, onde as “práticas de representação e dramatização alegórica” (LUZ, 2001, p. 705) apresentavam-se como possíveis alternativas de diálogo que viabilizavam a tradução simbólica daquilo que os missionários entendiam ser o “sentido unificador do Catolicismo” (LUZ, 2001, p. 706).

A aproximação do cururu junto à catequese foi o fio condutor que nos levou a observá-lo como instrumento lúdico e como sugestão alegórica para comportamentos de uma disciplina pautada na moral cristã, aliando educação para o trabalho à prática religiosa católica.

A partir dessa importante referência conduzimos nossa pesquisa para o entendimento do cururu como manifestação cultural inserida no processo de colonização que teve, dentre os múltiplos desdobramentos, a constituição do catolicismo popular do Brasil. Isto foi fundamental para pensar o cururu como canto popular que favorece não apenas uma liturgia, mas também uma forma de comunicação material e simbólica para o trabalho e o lazer.

Isso significa dizer duas coisas, a primeira: o cururu de hoje não é o mesmo de sua suposta “gênese”, pautado única e exclusivamente pela dimensão religiosa e na história do período colonial – difusor da liturgia por meio da catequese, inserido na dinâmica do bandeirismo e da ocupação inicial do Médio Tietê. Por outro lado, e essa é a segunda questão, o cururu da atualidade não está completamente desvinculado destes processos.

Mikhail Bakhtin (2008) aponta para uma “evolução milenar da cultura popular” incompreendida até hoje em sua profundidade, já que nem românticos e nem os próprios “especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” e o riso “ocupa apenas um lugar modesto” nas “investigações científicas consagradas aos ritos e mitos e às obras populares”. Ainda assim, o autor considera que quando estudadas, as manifestações de tipo popular aparecem deformadas: a elas são atribuídas características alheias, formadas sob o “domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos” (BAKHTIN, 2008, p. 03).

A partir do processo de consolidação da racionalidade burguesa como projeto universal, a percepção ambígua do mundo e da vida humana (BAKHTIN, 2008) presente nas culturas consideradas “primitivas” fica relegada a um segundo plano e nos deparamos com a dificuldade de pensar o catolicismo de cunho popular.

De modo geral, a liturgia católica ficou refém de um pensamento dual no sentido restrito do termo. Limitada pela extremidade “bem *versus* mal” em detrimento da **relação** entre os termos dessa dualidade vincula a noção de pecado a atitudes festivas de burla e blasfêmia. A noção de pecado combinada ao estabelecimento do “regime de classes e de Estado” torna “impossível outorgar direitos” (BAKHTIN, 2008, p. 5) igualmente oficiais às formas de vida populares:

[...] paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objeto de burla e blasfêmia (“riso ritual”); [...] dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classes nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais” (BAKHTIN, 2008, p. 5).

É neste contexto que se faz necessário pensar o processo de catequese indígena e negra no Brasil, que nos interessa por sua profunda relação com a gênese do cururu no centro sul do país. Alfredo Bosi (1992) indica importantes fontes para a percepção da complexa fusão entre o mundo cristão e “pagão”. Ao falar do Padre José de Anchieta (1534-1597) como indicador das “flechas opostas do sagrado” (BOSI, 1992, p. 62) problematiza o papel quase esquizofrênico do missionário jesuíta:

Anchieta inventa um imaginário estranho sincrético, nem só católico, nem puramente tupi-guarani quando forja figuras míticas chamadas *karaibebé*, literalmente *profetas que voam*, nos quais o nativo identificava talvez os anunciadores da Terra sem Mal, e os cristãos reconheciam os anjos mensageiros alados da Bíblia. Ou *Tupansy*, mãe de Tupã, para dizer um atributo de Nossa Senhora. De mãos dadas caminhavam a cultura-reflexo e a cultura-criação (BOSI, 1992, p. 31).

Nas colônias portuguesas do Ocidente, a institucionalização da religião cristã corrobora com o privilégio social do batismo. Por meio dele fundam-se, na gênese do colonialismo português, vínculos políticos profundos com a religiosidade cristã-católica que até hoje perpassam as relações sociais dos grupos de sociedades forjadas sob a lógica da cruz e da espada.

Assim, o que é extremo louvor ao Divino Espírito Santo, manifesta fé na presença do Pai, do Filho e do Espírito Santo no lar e na vida das pessoas do Médio Tietê é também um modo de expressar a alegria de estar junto ao outro numa reunião festiva, de brincadeira e jogo. Uma verdadeira fusão entre os planos sagrado e profano.



Caixa de correio da sede da Irmandade do Divino de Anhembi (2011)

Às irmandades, associadas em torno de um santo como São Benedito ou em torno do Divino Espírito Santo, são também irmandades sociais com interesses profanos – arrecadam e preparam alimentos e recursos materiais frutos do trabalho humano para oferecer ao santo e aos humanos – que representam a manifestação desta santidade ao mesmo tempo em que expressam o riso como mediação para a aproximação cósmica e terrena desse (e com esse) plano sagrado.

É o conjunto de relações político-institucionais, ora no plano formal ora de modo informal, que possibilita ao fiel do Divino, promesseiro ou amortalhado, realizar a devoção por meio do toque, do beijo e do afago à bandeira do Divino constituindo na aproximação literal entre o corpo humano e o corpo celeste, divino. O fiel, ao tornar esse Divino um profano, quase o materializa, aproximando-o da forma humana.

Duas linhas de formação poética combinam-se para dizer o sentimento de intimidade com o divino: a) a prática de símbolos tomados à vida cotidiana; b) a proliferação da linguagem mítico-efusiva.

A primeira é a via pela qual se busca revelar o transcendente pela atribuição aura ao imanente – via sacramental por excelência. Deus se faz sensível e nomeável nos múltiplos sinais dos corpos e mediante a fala do alimento, da bebida, do calor e do êxtase amoroso. Deus é *pão*, é *vianda*, é bolo macio chamado *fogaça*, é *divino bocado*, é *fonte que embebeda*, é *deleite de namorados*, é *fogo gastador* (BOSI, 1992, p. 82).



Por Luciana Cavalcanti (2010)

Promovendo aproximação com a divindade e limitando a mediação dos padres e da estrutura da Igreja, os irmãos do Divino interferem na hierarquia que o separa do plano e da figura do Divino.

A ausência de padres ou de outros sacerdotes formalmente instituídos para mediar relações entre o plano celeste e o terrestre pode ser tida como das principais características do catolicismo popular.

Estabelecendo relações diretas, o devoto procura tomar a divindade para si e para os seus, tocando-a, cantando-a, aproximando-a do corpo, beijando-a e abrindo as portas de casa como se faz a uma visita. Para receber o visitante sagrado, todos os familiares, amigos, vizinhos e até os desconhecidos se mobilizam a participar da festa. “O folclore brasileiro é por excelência alimentar” (ARAÚJO, 2004, p. 9). A comunidade oferece as prendas, as mulheres organizam o jantar. Um grupo de homens como irmãos

do Divino realizam todo o ritual que rememora os tempos do bandeirismo, em torno da mesma forma litúrgica.

Basicamente, a liturgia ritual na festa do Divino nos pousos que pudemos presenciar contemplava os elementos que seguem.

A irmandade do Divino aponta na cancela que sinaliza a entrada da propriedade que oferecerá pouso. Ao saberem de sua aproximação, aqueles que estão enfermos ou necessitados da graça divina, estendem lençóis ao chão e deitando-se neles, dispõem o corpo para ser sensivelmente tocado pela bandeira do Divino, trazida pela irmandade. São os amortalhados que buscam ser ungidos pela graça do Divino Espírito Santo, representado pela pomba branca no estandarte da irmandade. A pombinha simboliza a unidade entre Pai, Filho e Espírito Santo, ou o próprio Divino representado.



Estandarte do Divino na sede da Irmandade em Anhembi (2011)

Os homens em questão adentram a morada do festeiro¹⁰¹ portando bacamartes com os quais atiram anunciando a chegada do cortejo e remetendo às antigas andanças bandeirantes, considerados os pioneiros nas entradas e fundadores de cidades da região do Médio Tietê.

¹⁰¹ Pessoa que oferece a festa, geralmente em cumprimento de promessa ou ainda como forma de manter a tradição já realizada por seus antecessores. No geral, o festeiro envolve a comunidade de uma paróquia e/ou de um bairro em torno da festa. Ele arca com a maior parte dos provimentos e despesas do encontro de acordo com o grau da promessa que realizou no ano anterior.

A isto, juntam-se as explosões de fogos de artifício e o encontro das bandeiras do Divino. Um dos estandartes é portado pelo próprio festeiro que também se achega para receber a irmandade na entrada de sua propriedade. Na seqüência, quando deste encontro, o violeiro conduz a música de acompanhamento cantada por dois meninos do Divino, em voz aguda onde um faz a primeira voz e o outro, a segunda ainda mais aguda. Todos param para ouvir a saudação e o pedido. É momento repleto de simbolismo ritual, não à toa são crianças quem cantam. Esmolam ao dono da casa em favor de toda a irmandade.

Após o canto com pedido de guarida para descanso e refeição, sucede uma série de cantos e louvores onde os peregrinos se juntam a população que os esperava para que todos juntos, adentrem a propriedade na forma de procissão.

Em dado momento alguns homens da irmandade retiram do suporte improvisado disposto no quintal da casa o mastro que será hasteado com a bandeira do santo de devoção da comunidade reunida.

O cortejo prossegue dentro da propriedade enquanto todos entoam cantos bem difundidos no catolicismo popular, um repertório de cânticos litúrgicos comuns, compartilhado pelos presentes. Agora, alguns dos irmãos seguem carregando o mastro até que cheguem ao terreiro que abriga a capela da propriedade onde a bandeira será erguida em meio a muitos vivas, fogos de artifício e salva de palmas.

Segue-se os cantos e a procissão até as proximidades da capela. No terreiro, ao lado da capela, realiza-se a subida do mastro acompanhada por inúmeras manifestações ruidosas de louvores. Nova seqüência de rezas com longo terço e ladainhas, seguidas por oferendas e agradecimentos especiais dentro da capela onde a devoção é realizada em pensamentos, palavras, toques e silêncios do coletivo e dos sujeitos individuais em sua fé.

E o cururu acontece à noite, após o grande jantar oferecido após as rezas e primeiramente aos irmãos do Divino depois aberto a todos os presentes. O cururu serve primeiro para louvar, mas depois para rir e reforçar o movimento de “burla ritual da divindade” (BAKHTIN, 2008) como nos antigos ritos cômicos.

Há aqui, portanto, a noção “nativa” de tradição como algo que sempre existiu, sem possibilidade de ser definida no tempo histórico.

Pouso do Divino. Primeiro tem a janta: janta mil pessoas, as vezes mais. Eles faz uma mesa no barracão e depois começa, sempre começa dez, onze hora da noite. A primeira rima, que cê é obrigado a

puxá é a rima do Divino, difici, acho difici. Tem que se virá e cantá. Num pode xingá nessa. Hoje a turma já tão xingano, [a]té nessa rima, mas tem que respeitá, falá sobre o Divino, falá, sei lá: inventá alguma coisa. Depois, vem as outra rima.. ah, Divino é tradição, sempre foi (informação verbal)¹⁰².

A título de exemplo, transcrevemos o improviso do cururueiro Manezinho Moreira, realizado após o jantar e festejos no pouso do Divino em Anhembi, SP. Manezinho, ao iniciar os trabalhos da noite, canta obrigatoriamente na Carreira do Divino, em homenagem ao festeiro e em cumprimento às regras do cururu, já que nos pousos e festas, como relata Cido Garoto, a primeira cantoria tem que rimar as terminações dos versos em “ino”, ou seja, a poesia é regida pelo Divino.

Após fazer o baixão, junto com o irmão Toninho que o acompanha na viola, Manezinho segue:

Um boa noite geralmente, pra todos que tão me ouvindo
Perguntando pre'ssa gente, como é que vocês vão indo
Se todos tivé contente, eu também estou sorrindo
Quero que tudu'esta gente, eu peço ao Pai onipotente,
que abençõe quem tá ouvindo.

Peço a Deus onipontente que abençoe quem tá ouvindo
Quero que seja feliz e que tenha um bom destino
Pra seguir sua jornada, no lugar onde for indo
Tenha um anjo em sua guarda, tenha um anjo em sua guarda
Seu caminho reluzindo.

Essa viola do Toninho é uma coisa que'u magino
Eu não sei o que te acontece, que a viola ficô tinindo
E contrabaixo muito alto
E a base muito fino,
Ah! o meu corpo dá um arrepio
Se ela fica mais macio, eu canto um verso mais grã-fino (bis)
[manifestação da plateia com aplausos e vivas]

Quero pedir pra Jesus, pra todos que tá me ouvindo
Que seja sempre a sua luz, é o que eu estou pedindo
Porque a escritura marca isto,
quem tivé com Jesus Cristo, é porque é home ladino (bis)

O home quando é inteligente, conforme eu vejo esses menino
Carrega Jesus na frente e passo a passo vai seguindo
Leva uma vida verdadeira e carregando a bandeira
Do meu glorioso Divino (refrão) Aplausos da plateia
E carregando a bandeira, do meu glorioso Divino (refrão)

Essa pomba verdadeira, que dá o nosso destino

¹⁰² Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

Ah, no começo do mundo, quando ainda tava existindo
Nunca sai da ideia minha, existia uma pombinha
Existia uma pombinha, pelo espaço reluzindo (refrão)

Passava por cima d'água e a rola ia seguindo
Ela é quem criou o mundo, tudo quanto tá existindo
Pra dizer bem a verdade, é Deus de tanta bondade
Sete dom tem o Divino
É deus de tanta bondade, sete dons tem o Divino!

Também tem a sete força, p'reste mundo ir construindo
Ele fez todo esse mundo, tudo quanto tá existindo
Meus distintos torcedor, também fez um cantador
Que canta grosso e canta fino (refrão)
Também fez um cantador, que canta grosso e canta fino [aplausos]

Minha maior alegria é cantar em pouso do Divino
Onde vejo um velho ancião, doutro lado tá um menino
Gente de grande bondade que carrega humanidade
As bênção demonstra isso

Olha meu amigo Creito [Cleiton], é você quem tá me ouvindo
Você é um grande artista, que sempre tá se exibindo
Com traje de Raul Seixa, que o povão fica sorrindo
Faz um serviço perfeito, vamo aplaudir o Cleiton
Por ser um grande menino [refrão]

E vamo aplaudir o Chicão, que aqui tá residindo
E toda esta povoação, a torcida e os cantorino
Vou pedir pra Deus mandão eu pra Deus eu to pedindo, pros velho e
pra mocidade, muita paz e amizade é o que nós tamos pedindo
Muita paz e amizade é o que tamos pedindo

Que abençoe o vossos filho, para ter um bom destino
Pra seguir certo no trilho, com a brigação cumprindo
O prazer que um home tem,
É saber que os filho vem arrespeitando o Divino
É saber que os filho vem, sempre respeitar o Divino

Pai e filho, Espírito santo [faz o sinal da cruz]
É assim que eu me magino,
Com vosso sagrado manto que as bênção venha caindo
E que conserve a tradição
Conserve todos irmão, que aqui veio seguindo
Conservai todos irmão, que aqui estão me ouvindo

Conservai nossa amizade pra que os homem se combine
Para ter muita bondade, que ser um homem latino
Porque no pensamento meu, todo que acredita em Deus
No nosso mestre rabino

Oh meu amigo Jonata, eu ouvi você e lhe digo
Falando de Jesus Cristo, do nosso Jesus menino
Quando ele fugiu pro Egito, pai e mãe vinham seguindo
Ia lá Santa Maria, tinha lá santa Maria,

Tinha um ladrão residindo (refrão)
Lá, Santa Maria tinha uns ladrão residindo

Quando eles lá chegaram, a chuva tava caindo
Depressa veio o ladrão, ele vê o assassino
Ameaçando São José , por ser um home de fé
E Maria e o menino

Mas atrás chegava Dimas e veio por ser latino,
Então Dimas disse pra Jessica, desse jeito eu não combino
Respeitando o juramento e você não tá cumprindo
O juramento que fizemos, você não tá corrigindo
O juramento foi com fé que respeitar velho e mulher
E as crianças pequenino
Respeitar o velho e mulher e as criança pequenino

Então Dimas pego Jesus e no castelo foi seguindo
A roupa tava molhada e de frio tava intranqüilo
Dimas ali sem... fez um fogo
E ali foram reunindo, eu falo com a minha boca
O fogo é pra secar a roupa, de Maria e do menino
Era pra secar a roupa de Maria e o do menino

Então...vinha Herode, e a escolta vinha vindo
Chegô na frente do castelo aquele soldado assassino
Então Dimas saiu na porta, rancou o punhal damastino
O brilho desse punhal, fez a escolta voltar
E salvou a vida do menino,
Fez a escolta vortá, salvo a vida [gritos e aplausos da plateia]

Quando foi o dia cedo, que José foi despedindo
Dimas carregou Jesus, Dimas carregou o menino
Uma criança tão pequeno, e assim foi dirigindo

A verdade digo hoje, verdade eu digo hoje
Foi a palavra do menino
“Você morrerá comigo, quando tudo for tranqüilo”
Com 33 ano de idade foi que morreu Jesus menino
Entre o meio, dois ladrão, um era bão outro traquino
Quero que vocês saiba desta: um era Dima outra Jéssica que salvou
aquele menino
Um era Dimas, outra era Jéssica, que salvou aquele menino (bis)

Hoje o nosso Jesus Cristo que viu o seu sangue caindo
Hoje no reino do céu, é ele quem tá dirigindo
Hoje não tem presidente, nem ladrão nem assassino
A verdade eu digo isto:
Tem que ajoelhar no pé do Cristo, quando a missão tá cumprido
E joelhar no pé do Cristo, se a missão tive cumprido [refrão]

Ô meu amigo Jonata, se quiser você venha vindo
Parece que nós tá em três, tá faltando um cantorino
Eu não sei se fica bom, se assim está servindo
Mais digo a verdade, não minto
Vamos colocar o Zé Pinto porque nós quatro se combina

Vamo colocar o Zé Pinto, porque assim nós se combina

Ele era um grande cantador, ele era um grande cantorino
O Zé Pinto já não quer, não sei o que você tá sentindo
Então igual se tá aqui, vai ser cada um pra si
Do jeito que tão pedindo [aplausos]
Vai ser cada um pra si, do jeito que tão pedindo

Eu tô aqui a disposição, para qualquer cantorino
Um mais baixo, outro grandão
Um mais forte, outro mais franzino
Uma verdade eu lhe digo:
Quem quiser bater comigo, que faça fila e venha vindo [aplausos e gritos]
Quem dizer bater comigo, faça fila e venha vindo

Sou eu mesmo Manezinho, sou o caboclo franzino
Tamanho não arregula, não dianta ficar se exibindo
E não tem grande nem pequeno
Quem puder mais, chora menos
E quem ganhar é que sai sorrindo [aplausos]
Quem puder mais chora menos, e quem bate sai sorrindo

Se alguém bater, eu bato
Se remina, eu remino
Sou aquele cantador, sou aquele cantorino
Eu bato de rosto a rosto, em qualquer dos cantorino
E a parada eu não enjeito
Topo um de peito a peito, com qualquer dos cantorino

Viva viva meus amigo, agora meu verso eu termino
Quando eu olho no Chicão, eu até fico mofino
Me vem a recordação: meu coração fica sentindo
Saudade que me dói demais
De lembrar do vosso pai, que foi um grande cantorino [aplausos] bis

Quando ele me conheceu, eu ainda era menino
Nós dois já batia junto, nas pousada do Divino
Digo Dergar Deus levo, mais Manezinho ficou
E a verdade eu tô sentindo
Mas Manezinho ficou, e a verdade eu to sentindo

Descanse Dergar Derbu, lá no reino do Divino
Pode descansar em paz, se quiser fique dormindo
E de lado e a toa, qu'eu rebato os cantador
E amanheço pra antigo...

Viva viva meus amigo, agora o meu verso eu termino
E c'um viva pros cozinheiro e pra todos que tão me ouvindo
E um viva pra irmandade, pro folião e os dois menino
E debaixo do céu azul, um viva pra Chicão D'erbu que deu o Pouso
pro Divino¹⁰³.

¹⁰³ Manezinho Moreira, cururu cantoria-de-improviso. Pouso do Divino em Anhembi, SP (2010).

Repare-se. Em nenhum momento de sua improvisação na carreira do Divino Manezinho ataca frontal e diretamente os outros cantadores. Este não é o momento oportuno, pois é exclusivo de reverência ao Divino ainda que o cantador possa indicar, em alguns versos, certa disposição para o confronto.

Do ponto de vista do jogo e da brincadeira, ainda que seja apreciado como modalidade folclórica e de devoção como sugerimos, é forma de arte impessoal, sem autoria no sentido restrito do termo.

Porém, outra ambiguidade no cururu como arte coletiva é a possibilidade de falarmos dos participantes das rodas, cantadores e violeiros, como produtores culturais ou artistas que se diferenciam das pessoas do grupo caipira do todo ao qual pertencem justamente por seus dons como cururueiros ou violeiros. Isto se intensifica, na medida em que avançam os processos de inserção da população caipira do Médio Tietê nos centros urbanos e há ampliação das vias de acesso à tecnologias de som e imagem. Com essas, são ampliadas também as formas de registro e, portanto de reconhecimento dos cururueiros e violeiros que se veem como e são identificados como artistas num contexto midiático mais ampliado, ainda que localizado.

Deste ponto de vista, por exemplo, é que podemos pensar na questão da autoria. Poesia realizada no calor da hora, a própria forma estética e o caráter oral do cururu não favorecem uma apropriação plena dos cantadores e violeiros sobre a sua própria criação. No cururu é muito mais difundida a ideia de um dado estilo ao cantar ou modo particular de tocar como marcas do que propriamente uma concepção de autoria como direito de apropriação monetária de cada composição poético-musical.

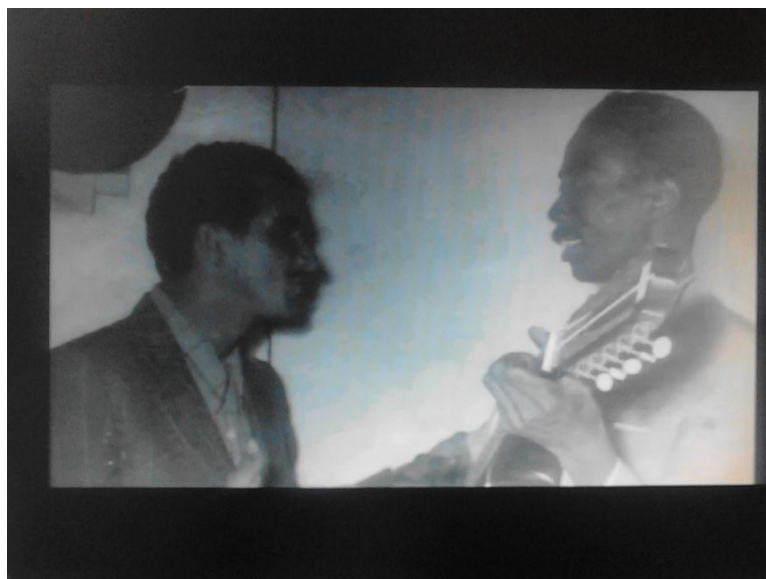
É evidente que as gravações fonográficas do cururu, tal como acontece com outras modalidades musicais inseridas numa lógica de mercado, associam diretamente um dado texto-canto aos cantadores e violeiros que os gravaram. No entanto, nos parece que a gravação dos cururus atua mais como forma de manter a reprodução da tradição e sua perpetuação e difusão do que necessariamente uma reivindicação de autoria de quem grava. Por outro lado, gravar um disco em áudio ou vídeo é sem dúvida uma maneira de se destacar ainda mais perante seu próprio grupo. É uma forma de agregar a si próprio ainda mais prestígio.

Cururueiros e violeiros de hoje e de outras épocas, sobretudo a partir do fim dos anos 1940, são reconhecidos por um estilo peculiar de cantar improvisado, de marcar o andamento de sua narrativa ou por terem uma presença de “palco” que impressiona a

quem assiste. Outros ainda se destacam por ter inserido alguma novidade na forma de realização do cururu.

Manezinho Moreira é neto de catireiro e foi iniciado na arte da viola ainda na infância. Sua trajetória no cururu é permeada pelo instrumento: é cantador na atualidade que durante a mocidade tocou para cururueiros renomados como Nhô Serra e Pedro Chiquito, integrantes do que ficou conhecido como “os quatro bambas do cururu”¹⁰⁴, grupo composto primeiramente por Sebastião Roque, João Davi, Zico Moreira e Dito Silva.

Posteriormente e com a morte de Bastião Roque, Dito Silva e João Davi –Zico Moreira que faleceu aos 101 anos, em 2002 – o grupo adquiriu nova formação com Pedro Chiquito, Parafuso e Nhô Serra¹⁰⁵. “Era preto contra branco” (SANTA ROSA, 2007, p.119) diz Manezinho, em depoimento para o livro *Prosa de Cantador*. Embora o cururu não seja uma expressão cultural majoritariamente composta por grupos negros, não deixa de ser interessante que Manezinho defina o grupo dos quatro bambas a partir dessa característica étnico-racial.



Serra e Chiquito em foto de arquivo¹⁰⁶

¹⁰⁴ João Davi, Parafuso e Pedro Chiquito eram os cantadores negros que compuseram a formação dos “quatro bambas”.

¹⁰⁵ Oscar Francisco Silva Bueno, publicado em *Cururu em Piracicaba*, livro de Olivio N. Alleoni. Disponível em <<http://memorial-piracicaba.blogspot.pt/2008/12/sebastio-da-silva-bueno-nh-serra.html>>. Acesso em 12/03/2013.

¹⁰⁶ Foto realizada pela pesquisadora a partir de cena do vídeo produzido por Nicholas D. Rauschenberg disponível em duas partes no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeB>s e <http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email>. Acesso em 10/05/2013.

Manezinho foi observador atento das transformações pelas quais o cururu passou ao longo de 50 anos. Uma das características que resultam na expressão de sua subjetividade no cururu teria sido, segundo ele relata “uma forma de modernizar” o toque da viola no cururu inserindo floreamentos e ponteados.

Sérgio Santa Rosa (2007) em *Prosa de Cantador* afirma que o cururueiro Luizinho Rosa atribui à Dito Viola e Donizete o pioneirismo do novo estilo. Ao mesmo tempo, João Davi teria afirmado em testemunho dos anos 1980, que o violeiro Pedro Canário era o responsável pela inovação. Como se percebe, a questão da autoria individual em modalidades de cantoria de cunho coletivo como é o cururu, é algo difícil de precisar.

A música caipira vinculada pelos meios de comunicação como o rádio e as gravações em disco de 78 rpm e hoje em cds “no estilo das duplas” (CORRÊA, 2000) se nutre muito dos folguedos tradicionais conduzidos pela viola como o próprio cururu, o catira, o fandango.

A questão da autoria individual fica mais vinculada ao cururu enquanto gênero da música sertaneja, isto é, ao cururu adaptado aos fins de vendagem por meio de gravações e não ao cururu cantoria-de-improviso inserida no contexto de encontro da população caipira na zona cururueira em festas e pousos do Divino e em contextos de sociabilidade. Nestes últimos, “o imaginário religioso, somado às crenças, à linguagem, aos mitos, aos sentimentos, às labutas do campo, à lida com a terra, com a vida e com a morte” (CORRÊA, 2000, p. 65) e a vida nas periferias das cidades da região são componentes da expressão coletiva do grupo caipira, não podendo ser dominadas apenas por uma pessoa deste grupo e menos ainda, transmitidas em sua amplitude para um público que não compreende totalmente a dimensão de vivência e de memória que a manifestação cultural em questão representa.

De nosso ponto de vista, entendemos que as expressões culturais tradicionais como o cururu no Brasil não estão desvinculadas do universo de práticas constitutivas do catolicismo popular. Para além da problemática acerca da laicização e espetacularização do cururu, e dos folguedos populares de uma forma geral, essas expressões são representações coletivas. Neste sentido, privilegiamos num primeiro momento, o cururu em articulação com a festa do Divino Espírito Santo na região do Médio Tietê ou no que se convencionou chamar de zona cururueira paulista (ARAÚJO,

2004), ainda que a modalidade tenha adquirido uma maior autonomia da dimensão religiosa no decorrer do tempo histórico.

Mas devemos observar que dentre as diversas expressões do catolicismo popular brasileiro na contemporaneidade a Festa do Divino Espírito Santo do Médio Tietê é modalidade festiva popular que muito guarda essas contradições e ambiguidades: o sagrado e o profano, o transitório e o permanente. E isso se estende ao cururu que embora seja brincadeira, narrativa elogiosa ou jogo sempre permeia uma dimensão sagrada da palavra.

Em Piracicaba, a festividade possui as características de um evento religioso congregador de várias esferas: cívica, comercial, de reunião, turística, culinária, de feira e de consumo de um modo geral.

A Festa do Divino Espírito Santo é recorrente em vários estados do Brasil, mas sua origem é atribuída ao contexto europeu. “Os povos germânicos, em contato com os romanos, destes a receberam através da cerimônia do *panis gradilis*, ou mesmo do repasto sagrado, praticado por todos os cidadãos gregos, pois na Grécia acreditava-se que a salvação da cidade dependia de tal cerimônia” (ARAÚJO, 2004, p. 25).

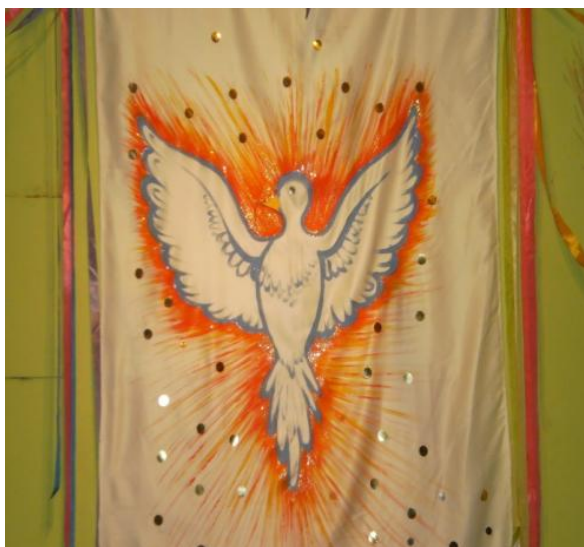
Ainda de acordo com Alceu Maynard, até o medievo, o hábito português de se fazer vigílias nas Igrejas era acompanhado de vasta quantidade de alimentos. Com as Ordenações Filipinas são abolidas as práticas de comer e beber no interior dos templos, ficando autorizados apenas os votos ao Espírito Santo no período de Pentecostes. A lei permitia, no entanto, que os votos fossem acompanhados por música, como permanece até os dias de hoje no Brasil (ARAÚJO, 2004).

O catolicismo brasileiro possui notória capacidade de sintetizar as práticas tidas pagãs e cristãs. E no que diz respeito ao Médio Tietê, a realização de cururu, sendo uma dimensão de lazer na Festa do Divino guarda muitos elementos desse mesmo conjunto de relações de síntese, principalmente porque estabelece temporalidades diferenciadas no tempo interno da festa: tempo de rezar realizando ritos considerados “sérios” e hora de “burlar”, realizando o riso também no plano ritual, com o cururu ao final das longas horas de orações.

Do contato com a divindade, inclusive do toque em sua representação física do Divino simbolizado pela “pombinha” de que nos fala Cido Garoto, emerge um empoderamento do sujeito. Este empoderamento resulta da aproximação do devoto com o plano celestial – o próprio divino zoomorficamente encarnado e representado pela imagem de uma pombinha estampada no estandarte. Essa percepção do dom, como

capacidade de intervir e realizar práticas cotidianas no plano sócio-político e cultural, como atributos para cantar cururu ou tocar a viola, ocorre ao mesmo tempo em que há também uma constatação de fragilidade e vulnerabilidade humanas no mundo.

O cururu como expressão da representação, como a própria presença da tríade divina e como personificação de um dom do Divino Espírito Santo, materializa o celestial no plano terrestre através da esfera litúrgica.



Bandeira do Divino em Cuiabá, MT (2010).



[...] a imagem do Divino é representada por uma pombinha branca que a cada noite pousa numa casa, levada pelos acompanhantes que são chamados de 'Irmandade do Divino'. Essa tradição dura até hoje na época das andadas do Divino, as quais duram de três a quatro meses em média (GAROTO, 2003, p. 6).¹⁰⁷

Esta mesma vulnerabilidade suscita a necessidade de proteção divina e implica num constante louvar e agradecer, isto é, num ciclo do dar, receber e retribuir (MAUSS,

¹⁰⁷ Foto: Luciana Cavalcanti. O Divino em Piracicaba (2010).

2003) que explica a lógica da devoção ao Divino Espírito Santo, liturgia que se renova por meio do calendário anual e mítico do Médio Tietê.

Toda essa forma de louvor constitui também uma ludicidade bem específica. Na atualidade, o cururu está permeado por vivências e transformações determinadas por um modo de vida urbano e por valores sociais muito pautados numa lógica competitiva e de alta produtividade que caracteriza todas as sociedades atuais, organizadas através da dinâmica capitalista de produção da vida humana.

Deste processo implicam transformações inegáveis que alteram a própria estética do cururu desembocando numa temporalidade interna muito mais direcionada à dinâmica do tempo livre ou do tempo do trabalho assalariado. Sobre a temporalidade do cururu neste aspecto, podemos dizer que ela atua de duas formas distintas. Uma demarcando a realização dos improvisos e desafios apenas aos finais de semana, dias dispensados à classe trabalhadora para desfrutar o lazer e outra, o tempo da aposentadoria, ciclo onde o trabalhador assalariado estaria teoricamente dispensado da rotina do trabalho marcado pelo relógio. Essas duas temporalidades são, no entanto, vividas de maneira combinada.

A circularidade ou temporalidade interna do cururu é importante para que nos aproximemos de sua dimensão lúdica de jogo. Assim, para além de um calendário ou um modo de vida pautado pelo religioso, há uma temporalidade específica organizada através do lúdico e que caracteriza o cururu como brincadeira de homens trabalhadores, estejam eles em idade produtiva ou idosos e aposentados. É nas horas vagas ou quando no ciclo da velhice que os desafios ou cantorias improvisadas encontram sua condição de existir. As horas dispensadas à brincadeira, nesta perspectiva, constituem dimensão do extra-ordinário e podem ser lidas aqui como horas, momentos ou ciclos de não-trabalho capitalista do grupo de homens que realiza o cururu do Médio Tietê.

É importante notar que tendo a população caipira uma cosmovisão motivada por memórias, temporalidades e valores prescritos por outras lógicas que não apenas aquelas pautadas pela fragmentação implícita no pensamento abissal articulado à organização produtiva do capitalismo, não se pode reduzir a dimensão lúdica do cururu apenas à esfera do trabalho produtivo para a reprodução do capital. Tem-se que o trabalho assalariado é vivido e combinado a outro tipo de trabalho, aquele concebido enquanto mutirão – tanto para realizar o cururu-lúdico, quanto para organizar as festas e pousos em louvor ao Divino.

Nesta base percebemos a noção de trabalho, para o grupo caipira, como forma de organização coletiva, em torno de constantes reatualizações da noção de mutirão. Essas reatualizações consistem na conciliação de duas esferas opostas, do ponto de vista abissal, mas que segundo a cosmovisão caipira são partes do mesmo processo. Assim, a ludicidade é condição inerente ao trabalho e ao modo como se vivencia a religião e ao mesmo tempo em que está pressuposta nas ações de trabalho e liturgia. São processos complementares em que ora prevalece o lúdico e a brincadeira, ora emerge o trabalho e ora se destaca o louvor. A “parceria” aqui também é combinada para trabalho e diversão, ainda que haja autonomia de cada um destes aspectos da vida social caipira.

Desse modo, se enfatizamos mais o caráter religioso do cururu, isto é, sua dimensão litúrgica é porque para o grupo caipira, a totalidade das relações sociais e o seu modo de vida estão justamente organizados em torno de concepções que aliam de forma ambígua e complementar os aspectos celestes e terrestres. Neste sentido, a percepção de sua condição de vulnerabilidade perante as forças celestes é fator de devotamento ao Divino e em parte justifica o dom específico, confiado ao grupo caipira do Médio Tietê, para realizar o cururu e marcar sua singularidade identitária. Desta forma, o cururu é a expressão concreta de uma graça alcançada em âmbito coletivo. A condição identitária do caipira do Médio Tietê é explicada internamente por conta de processos históricos atrelados à ocupação do estado de São Paulo combinados às singularidades da cosmologia caipira.

A partir desta percepção de vulnerabilidade (que é também uma percepção de mortalidade) há intensificada devoção, vista aqui como atitude diante da vida e única garantia de reciprocidade do plano sagrado que co-responde materializando suas ações na terra, concedendo graças aos devotos do Divino na terra. O mesmo acontece no cururu e sua dinâmica interna. A fé no Divino resulta numa atitude manifestada em dom, graça concebida, coisa de eleitos, “que não é para qualquer um” como ressalta Cido Garoto. É o que faz um bom cantador ao organizar seu pensamento e expressá-lo por meio da voz, ou o que faz com que violeiros possam manejar com maestria, seu instrumento.

2.1. Cururu, forma poético-musical do Médio Tietê

De dança de roda, dançada de frente para o altar e de caráter eminentemente religioso, o cururu foi fundado num contexto em que,

[...] era os bandeirantes que subiram o rio Tietê e através dos índios, linguajar dos índio, saiu o cururu... e aquela historinha que me contaram que eu contei no livro: qu' eles faziam o pouso do Divino, a imagem do Divino e ficavam guardando que nem se fosse um difunto e ficavam cantando hinos... ai começô ficá injuativo começaro improvisá, na... tipo paródia nos hino... e começô surgi (GAROTO, 2008)¹⁰⁸.

Como já ilustramos, nas festividades em louvor ao Divino Espírito Santo, seja nos pousos ou festas propriamente ditas quando há cururu, a primeira rima da cantoria realizada é na carreira do Divino, em reverência e homenagem ou mesmo em cumprimento de promessa. Na sequência, as rimas mais frequentes são as de São João e do Sagrado (ANDRADE, 1992; SANTA ROSA, 2007).

Em outras épocas, havia maior prevalência dos temas católicos em festas e pousos do Divino. Atualmente é mais usual que esse caráter de devoção se apresente de forma mais pontual, articulada a outros temas do cotidiano, independentemente do contexto.

Assim, como nas cantigas satíricas medievais na península ibérica onde era difícil nomear se as produções pertenciam à Portugal ou à Espanha, no cururu do Médio Tietê os temas e padrões são recorrentes e repetidos indistintamente, não havendo uma ideia muito marcada de lugar das poesias e cantigas e nem uma noção tão significativa de plágio. Ao contrário. No caso ibérico, quando um tema tornava-se recorrente era porque fazia sentido àquela dada realidade, sendo largamente explorado por diversos poetas tanto de origem portuguesa, quanto espanhola. Além disso, o próprio fato de serem escritos, alguns, em galego português recebiam também influências italianas.

O fato é que, qualquer que seja a fonte original de uma história de milagres, uma vez que começa a circular em galaico-português e alcança uma audiência portuguesa, torna-se praticamente parte do saber e lenda portugueses e condicionará inevitavelmente a percepção

¹⁰⁸ Depoimento cedido à pesquisadora em entrevista realizada em Votorantim no ano de 2008, na residência do radialista, organizador e apresentador de cururus, já falecido, Darcy Reis.

do público português a respeito do clero ou de quem quer que seja descrito na história” (BAUBETA, 1997, p. 23).

A mesma lógica pode ser apropriada para o cururu de São Paulo, um poema pode tanto forjar quanto recriar antigos estereótipos.

Como modalidade de cantoria-de-improviso o cururu possui, desde sua gênese, potencial para a transformação histórica, sendo ele mesmo uma forma de síntese litúrgica dos rituais indígenas e africanos amalgamados aos valores do cristianismo:

Descendente de português, agora... mas através dos índio, aquelas dança de índios e os bandeirantes levavam na ponta do batelão a imagem do Divino Espírito Santo que é uma pombinha e... através disso fazia aquelas posada e como eu te disse começô, esses hino, [...] mas ninguém sabe, certinho, como começô porque o cururu é muito antigo... nossa! É muito antigo! E pegô nessa região aqui... (GAROTO, 2008).

Graças ao caráter de sincretismo e de transformação que o cururu possui dificilmente conseguimos enquadrá-lo num esquema conceitual fixo. A prática está vinculada ao universo da oralidade e os registros escritos existentes não são consensuais acerca de suas efetivas origens e transformações no tempo, constituindo apenas fragmentos. Para nós, os aspectos míticos parecem ser os mais adequados para remontar suas supostas origens, pois diversas narrativas com diferentes visões e versões opostas, narradas por cantadores e violeiros são apresentadas para dar conta de seu surgimento. Do ponto de vista explicativo, todas as narrativas míticas devem ser consideradas se houver relevância na suposta gênese.

Na região do Médio Tietê, mais especificamente na zona cururueira paulista, nas festividades em louvor ao Divino Espírito Santo, seja nos pousos ou festas propriamente ditas quando há cururu a primeira rima da cantoria realizada é na carreira¹⁰⁹ do Divino, em reverência e homenagem ou mesmo em cumprimento de promessa. Na seqüência, as rimas mais freqüentes são as de São João e do Sagrado (ANDRADE, 1992; SANTA ROSA, 2007).

¹⁰⁹ Segundo Andrade (1992) as carreiras (rimas) mais utilizadas pelos cantadores são “Divino, Sagrado, São João, A, ABC, Santa Catarina, Deus Verdadeiro, Imperador ou Bom Senhor, São Vicente, Dia ou Claro do Dia (para a última rodada quando os cantadores se despedem da platéia), Cruz Pesada, Ano, São Bento, Santa Rosa, Santa Rita, São José, Santa Teresa, Virgem Pura, Senhor Deus, Bandeira, Santa Terezinha, Navio, São Benedito, Maisomeno (Mais ou menos), Nossa Senhora, Aparecida (Nossa Senhora Aparecida), Vai-e-vem” (ANDRADE, 1992, p. 45), além de Presuinido (Jesus preso e unido a cruz) ou Presumido.

Antes mesmo de começar o desafio de cururu, há uma espécie de vocalise ou “uma curta peça em sílabas de tipo ai-lai-lai, oi-nã-i-nã-i-nã chamada Baixão” (ANDRADE, 1992, p. 32). Atuando como espécie de arauto, o cantador realiza o anúncio do que será sua cantoria improvisada. Aqui ele também pode demonstrar alguma característica pessoal ou enfatizar seu estilo de cantar. Ao fazer o baixão demonstra o poder de sua voz através de uma criação própria ou “adaptação de algum motivo melódico” (ANDRADE, idem) de canções populares conhecidas do grande público (SANTA ROSA, 2007) cantadas como introdução ao cururu.

Em épocas anteriores, pautadas no modo de vida rural, havia maior prevalência dos temas católicos no cururu. Atualmente é mais usual que esse caráter de devoção se apresente de forma mais pontual, articulada a outros temas do cotidiano, independentemente do contexto.

Se não há consenso entre os realizadores, também os pesquisadores que se detiveram sobre o tema não fecham a questão acerca das origens e peculiaridades do cururu.

Alceu Maynard de Araújo (2004) sistematiza o cururu como dança resultante do sincretismo luso-brasílico articulado pelos jesuítas “para ensinar história Sagrada aos catecúmenos”. E completa: “cristianismo à moda jesuítica, mais dança de roda, tão ao sabor dos povos primitivos, é igual a cururu” (ARAÚJO, 2004, p. 84). E, se no contexto atual, a modalidade de cantoria não se apresenta mais da mesma maneira é porque “há um processo evolutivo, dinâmico, transformando as manifestações coletivas do lazer popular” (ARAÚJO, 2004, p. 83).

O autor funda conceitualmente a dicotomia entre cururu rural e cururu urbano, marcando diversas características de um e de outro tipo. O cururu urbano no sentido da secularização e o rural de cunho religioso. Também articula a difusão do cururu ao processo de ocupação do território brasileiro seguindo o percurso do rio Tietê: “o cururu seguiu a rota líquida do Anhembi e foi nas pegadas dos bandeirantes Brasil adentro (ARAÚJO, 2004, p. 87).



Vista panorâmica do Rio Tietê à entrada da cidade de Anhembi (2011).

Essa segunda afirmação nos parece muito relevante em termos históricos por estar associada a difusão da modalidade no centro-sul do país, mais precisamente no estado do Mato Grosso onde o cururu está articulado às narrativas sobre as águas na região e coexiste em paralelo à tradição do siriri. Tanto o cururu quanto o siriri do Mato Grosso guardam especificidades locais que os distinguem do modo como se vivencia o cururu no Médio Tietê paulista.

Na premiada monografia sobre o cururu, o professor, político e folclorista piracicabano João Chiarini (1919-1988), com o pseudônimo “Patriota” traz “informações interessantes e bem objetivas sobre outro aspecto pouco tratado de nossos costumes músico-poéticos” conforme nota da Discoteca de São Paulo, ao publicar este e mais dois trabalhos monográficos na Revista do Arquivo Municipal de 1947¹¹⁰.

A principal interpretação realizada pelo autor de “Cururu” refere-se à modalidade como forma de desafio entre trovadores originária do contexto ibérico: uma

¹¹⁰ Texto monográfico premiado no Concurso de Monografias sobre o folclore musical brasileiro, instituído em 1946 pela Discoteca Pública Municipal integrante do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Os outros dois textos contemplados são “Trabalhos fúnebres na roça” e “Cantadores paulistas de porfia ou desafio”, ambos de José Nascimento de Almeida Prado. Este último teria apresentado dois pseudônimos diferentes, sendo “Elias Veloso” para concorrer com a primeira monografia e “Germano de Souza” para a segunda. Elias arrebatou o primeiro prêmio e Germano, a menção honrosa no terceiro lugar. O texto do Patriota, João Chiarini, “Cururu” foi o segundo classificado no concurso.

“folgança chegadinha de Portugal” (CHIARINI, 1947, p. 85) que nunca teria sido dançada porque a atitude mental de construção dos versos em resposta ao combatente não combinaria com o movimento de corpo exigido numa dança de roda (idem, 1947).

Bastante importante é a relação particular que o autor realiza entre o cururu e o trabalho na lavoura. Para ele, cururu é música socializante (CHIARINI, 1947, p. 95). Tal como Alceu Maynard, para João Chiarini, o cururu está associado ao trabalho rural “o que vem confirmar a lei universal do trabalho e lazer” (ARAÚJO, 2004, p. 91).

Mário de Andrade, na primeira edição de Pequena História da Música (1942) observa que o cururu é o caso mais indiscutível de “fusão ameríndio-jesuítica” de nossa música popular e o tem em conta de dança: “não hesito em afirmar ser o cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas fora (e talvez dentro) do templo” (ANDRADE, 1987, p. 173).

Quanto à forma “desafio”, um dos modos possíveis de realização do cururu paulista, Mário de Andrade verifica o emprego do “ritmo discursivo”. “Donde veio tudo isso? Do português não veio. Frequenta a música afro-brasileira dos Lundus, porém com raridade. Nos ameríndios é constante” (ANDRADE, 1987, p. 174). À influência jesuítica em nossa música teria impactado, sobretudo, em nossa forma de cantar, alimentando ainda mais a “liberdade rítmica de certos fraseados do nosso canto” (ANDRADE, 1987, idem).

Antonio Candido (1956) tal como Mário de Andrade e Alceu Maynard de Araújo, aponta que o cururu está muito possivelmente atrelado ao contexto das danças cerimoniais indígenas, num desdobramento do processo colonizador. Candido compreende que, no tempo histórico, as atividades “lúdico-religiosas do caipira paulista” sempre estão associadas ao cururu e sendo ele o “denominador comum” entre uma e outra faceta da vida caipira, “é provavelmente a prática mais antiga e a que mais puramente lembrava ao índio catequizado e ao mameluco a vida tradicional da sua cultura de origem” (CANDIDO, 1956, p. 14).

Em Antonio Candido, essa ideia do cururu como síntese está bem próxima à conclusão de Maynard: “É a época das polêmicas religiosas, e daí a hipótese de terem sido os jesuítas os seus implantadores ou apenas os que diluíram ou, ainda, aproveitadores pela alquimia religiosa no sincretismo católico. A grande atração no cururu é a polêmica que nasce espontânea, improvisada” (ARAÚJO, 2004, p. 84).

A modalidade de canto popular que caracteriza o cururu hoje teria sido forjada a partir de sínteses culturais propiciadas em decorrência da catequese, que interveio na

vida total do índio procurando canalizar suas atividades rituais e de recreação aos “interesses da ética e da religião impostas” (CANDIDO, 1956, p. 14).

Julieta Jesuína Alves de Andrade (1992), por sua vez, discorda veementemente da vertente interpretativa que associa o cururu às danças cerimoniais indígenas ou ao contexto restrito da catequese no Brasil. Obra de grande fôlego da pesquisadora que estudou o cururu durante quatro décadas trata a manifestação como “espetáculo de teatro não-formal, com música, poesia improvisada e coreografia religiosa ligadas à tradição atlântico-mediterrânea” (ANDRADE, 1992, p. V).

De maneira mais didática e sistematizada e admitindo o cururu como encontro das referências culturais luso-indígenas, o pesquisador e etnomusicólogo Alberto Ikeda (1990) indica algumas das possíveis transformações pelas quais o cururu teria sofrido desde suas origens mais remotas, sendo:

- 1) danças cerimônias indígenas; 2) reinterpretação das danças cerimoniais indígenas; 3) cururu-dança: dançado em roda, diante dos altares, com temática predominantemente religiosa e com canto improvisado (desafio implícito) comum no ambiente rural; 4) cururu cantoria de improviso, sem dança, com temática profana (desafio explícito); 5) cururu-canção: gênero de canção sertaneja, com permanência apenas do ritmo tradicional (IKEDA, 1990, p. 49).

Cido Garoto reafirma que há muita divergência sobre as origens do cururu. Essa visão está muito associada à gênese do cururu como narrativa mitológica oralizada, o que justifica a existência de várias versões diferentes para o mesmo mito. Em depoimento realizado em 2008 no município de Votorantim, na residência do apresentador e radialista de Darcy Reis, Cido declarou:

É porque essa, o cururu antigamente cantava dançano, meio pro ladinho, eu cheguei cantá cururu de roda, e hoje não tem mais e, parecia o cururu. Tarvez também seja isso a orige do nome cururu, eu não sei se o sapo foi descoberto antes ou depois. Isso aí... eu tamém... Se cê clicá cururu na internet primeiro que aparece é o sapo. Pode sê isso aí também. Ninguém, ninguém vai te explicá direito isso aí não (informação verbal)¹¹¹.

Jornalista e apreciador de cururu desde criança, quando acompanhava os cururus em Botucatu, Sérgio Santa Rosa (2007) mais do que teorizar sobre as origens do cururu, reúne uma série de relatos dos próprios cantadores e violeiros da atualidade. Ao narrar

¹¹¹ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

sua própria experiência como plateia de vários improvisos, registrou em livro as versões orais obtidas junto a cantadores, violeiros, amigos e familiares. Tudo isso em conjunto com os estudos de intelectuais que escreveram sobre o assunto, articulando possíveis explicações do que foi e o que é o cururu paulista.

Em nossas pesquisas, enveredamos por um caminho que acolhe várias vertentes explicativas do cururu como parte de um processo histórico e mítico concreto¹¹². Compartilhamos das conclusões que articulam a relação entre cururu e catequese como narrativa construída na forma de cantoria de improviso e de transmissão oral dos textos bíblicos e relacionada aos temas da vida cotidiana. Na especificidade de forma poética cantada há predomínio da voz e do gestual, sendo a viola caipira (cocho na região mato-grossense), o instrumento primordial de acompanhamento das cantorias.

Torna-se relevante atentar para a influência da forma estética medieval no cururu quando nos remetemos às cantorias satíricas da península ibérica e que eram realizadas por trovadores, muitas vezes integrantes do clero. Como aponta Julieta Andrade (1992) a poesia trovadoresca medieval constitui influência europeia na forma do cururu do Médio Tietê.

Entendemos que a articulação do clero medieval como realizador dessa linguagem poética no medievo e dos padres como compositores ou difusores das cantigas em toda a península durante os séculos XIII a XVI interferiu no imaginário colonial. A obra de José de Anchieta, empenhada entre outras coisas, na tradução do universo tupi para o código cristão ou naquilo que Alfredo Bosi chama de “trabalho de aculturação linguística” busca o verso redondilho nas variantes populares trovadorescas da poesia para forjar “quadras e quintilhas nas quais se arma um jogo de rimas ora alternadas, ora opostas [...] agora transplantadas para um público e cultura tão diversos” (BOSI, 1992, p. 64). E, assim, continua o autor: “aculturar também é sinônimo de traduzir” (BOSI, 1992, p. 65) porque a tradução “atuou como um meio para construir uma ‘representação’ do outro” (MENESES, 2010, p. 204).

A atuação dos padres jesuítas como pensadores e realizadores das práticas de conversão ao cristianismo no Brasil pode oferecer, do ponto de vista literário, pistas importantes de uma possível contribuição dos repertórios temáticos das cantigas

¹¹² Essa escolha metodológica é fortalecida pelo cruzamento de dados coletados nas obras dos pesquisadores relacionados, em conjunto com o universo etnográfico que abarca o ponto de vista dos realizadores do cururu em São Paulo. Nosso esforço visa articular os conhecimentos sobre o cururu paulista produzidos em âmbito acadêmico e na forma de testemunhos dos cururueiros, violeiros, radialistas e assistentes do cururu na região.

satíricas trovadorescas medievais nas narrativas orais e cantos de grupos ameríndios e africanos resultando em sínteses culturais complexas e que permeiam tradições populares como o cururu do Médio Tietê.

Neste sentido, a sátira que rege o cururu nos dias atuais pode ser ela mesma vista como recurso de linguagem que marca a herança da poesia medieval trovadoresca no Ocidente moderno.

Em “Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa”, Patricia Baubeta (1997) aponta para a impossibilidade de “entrar numa análise sobre jogo ou superstição na Idade Média, sem algumas referências às cantigas de escárnio e maldizer” (BAUBETA, 1997, p.19).

A partir dessas aproximações se faz necessário atentar para uma faceta importante do cururu que é o seu caráter de zombaria, mais atrelado à uma dimensão festiva, profana e lúdica e, conseqüentemente, associada ao riso coletivo. Já discorreremos sobre o momento em que se preza pela dimensão de louvor religioso no cururu, quando o cantor constrói todo o seu improviso como reverência religiosa, pagamento de promessa ou do que é comumente tido no meio como louvação ou cantar na Escritura, forma oralizada de transmitir os textos da Bíblia. A transcrição da narrativa poética de Manezinho Moreira no pouso do Divino de Anhembi é bem ilustrativa deste aspecto, do repertório compartilhado que permeia os temas desenvolvidos no cururu.

Temos aqui duas dimensões importantíssimas acerca da função da palavra falada. Trata-se, por um lado e em termos históricos, de um instrumento importante vinculado às práticas de conversão ao catolicismo durante o período colonial brasileiro, mas também para as formas litúrgicas que ainda hoje os padres da Igreja Católica, para ficar apenas nesta tradição religiosa, utilizam-se para levar adiante o conhecimento dito erudito ou escrito para vários grupos sociais que, também no tempo presente, têm pouco acesso e fazem um uso mais restrito da palavra escrita.

Apontamos então para este primeiro aspecto a palavra falada como instrumento de conversão. Além deste primeiro aspecto, a palavra falada é o principal código e a forma fundamental de como populações como o grupo caipira do Médio Tietê concebem o mundo por meio da expressão vocal, e por isso a importância não apenas da narrativa falada, mas também da vocalização ou do canto, como uma das formas mais comumente utilizadas para fixar e transmitir conhecimentos.

Isto não deve ser confundido porém, com a dimensão sagrada que o cururu comporta. Seja na forma de louvação ou na forma de zombaria o cururu é sempre uma

forma de (re)viver um vínculo com o plano cósmico. É expressão de uma visão de mundo que está pautada pela supremacia do plano celeste em relação ao terrestre e numa inter-relação que busca o equilíbrio entre sagrado-profano.

Muito embora a conversão à fé católica tenha sido imposta, a vivência do cururu e das festas do Divino Espírito Santo na região denotam a permanência ora conflituosa, ora conciliada com a herança de valores e práticas culturais de grupos negros e ameríndios. Tanto as festas do Divino, quanto o cururu são vivências do catolicismo popular em São Paulo que, pautadas pela fé católica numa resultante do processo colonial e do batismo, caracterizam-se também com certa ruptura com essa mesma fé, numa espécie de burla que insere cosmovisões diversas a este mesmo cristianismo.

Deste ponto de vista, o cururu seria sempre expressão da cosmologia do grupo caipira, como recriação musical-poético-narrativa que expressa uma aliança entre o celeste e o terrestre. É imprescindível notar que o cururu em sua forma narrativa e festiva admite uma conotação de burla ritual e de inversão de valores tendo íntima relação com a estética do popular e do riso satírico no Medievo.

Essa faceta de burla ritual é intensificada se pensarmos na forma do cururu-anfíbio como condutor da narrativa mítica mais relacionada ao universo indígena e de matriz afro (quando aproximada à figura de *exu*). Assim, o cururu transita entre ambos os planos, expressando comportamentos que ora assentam no ordenamento social, ora atuam no plano da desordem e do incompreensível, do grotesco e do inconcebível e faz tudo isso em atitude risonha e risível. Portanto, no sentido zoomórfico e enquanto metáforas, o cururu-sapo está próximo ao *exu* em sua capacidade de atuação como mediador das relações e das ações e enquanto mensageiro, transmitindo narrativas de um plano (sagrado) a outro (e profano), inserindo ambiguidades na/da existência humana.

Outra importante aproximação do cururu com as práticas sociais de outros grupos pode ser entendida na prática dos cururueiros como *griots* ou contadores da história social e cultural do grupo como se tem secularmente na África ocidental, inclusive fazendo uso de instrumentos de corda e percussão. Segundo Vansina (1982) os *griots* são como trovadores “que reúnem tradições em todos os níveis e representam os textos convencionados, diante de uma audiência apropriada, em certas ocasiões – casamento, morte, festa na residência de um chefe” (VANSINA, 1982), entre outras.

Neste sentido, os cururueiros podem ser vistos como especialistas em transmitir os valores e saberes compartilhados pela totalidade do grupo caipira num mesmo espaço

geográfico, o Médio Tietê, em diferentes tempos históricos. São eles mesmos os responsáveis por um forjar histórico do Médio Tietê paulista. Sendo assim, são também os portadores de uma história oficial vez que suas visões de mundo aspiram a certa legitimidade social e posto que destacam os indivíduos mais aptos à memorização ou de *status* social superior para atuarem como os portadores da palavra em âmbito coletivo (VANSINA, 1982).

Quando consideramos a forte aliança existente entre a prática do cururu e a devoção ao Divino Espírito Santo, sobretudo para uma das suas importantes “funções” religiosas que é a capacidade de difundir as narrativas bíblicas por meio da palavra cantada, precisamos refletir sobre a pregação como instrumento que desde a Idade Média é utilizado pelos padres para “para moralizar, instruir e transmitir noções de conduta apropriada – tanto ao laicado como ao clero” (BAUBETA, 1997, p. 120).

Partindo dessa aproximação pode-se ver o cururueiro atuando como um padre ao proferir o sermão na Igreja. Como trovador que transmite os textos bíblicos para conhecimento de seus ouvintes, mais do que repetir aleatoriamente os textos que conhece apenas para divertir a plateia parodiando assuntos sagrados ou do cotidiano, o cantador de cururu transmite um código moral, organizando e destacando os hábitos e práticas que são ou não aceitáveis e desejáveis por todo o grupo caipira. Não deixa de ser uma reatualização da prática jesuítica que, ao evangelizar está também educando e disciplinando, mostrando ao outro como ele deve ser/estar aos olhos de seus semelhantes e reforçando a lógica de que todos estão submetidos à lógica de um Deus que tudo comanda e a todos governa.

Por outro lado, a violência do processo de conversão forçada à católica implica no batismo como sacramento imposto. Alfredo Bosi nota que sem estes instrumentos, os grupos negros e índios submetidos ao processo colonizador não poderiam realizar completamente em suas mentes e corpos todo o processo de interiorização e de enraizamento dos valores e práticas do colonizador.

Foi nesse momento histórico de viragem para um culto mais intelectualizado que o cristão da Europa entrou em contato com as práticas animistas da África e da América. As flechas do sagrado cruzaram-se. Infelizmente, para os povos nativos, a religião dos descobridores vinha municiada de cavalos e soldados, arcabuzes e canhões. O reencontro não se travou apenas entre duas teodicéias, mas entre duas tecnologias portadoras de instrumentos tragicamente desiguais. O resultado foi o massacre puro e simples, ou a degradação com que o vencedor pôde selar os cultos do vencido.

No caso luso-brasileiro, a ponte entre a vida simbólica dos tupis e o cristianismo acabou-se fazendo graças ao caráter mais sensível, mais dúctil e mais terrenal do catolicismo português se comparado com o puritanismo inglês ou holandês dominante nas colônias da Nova Inglaterra. A devoção popular ibérica não dispensava o recurso às imagens; antes, multiplicava-as. Por outro lado, valia-se muitíssimo das figuras medianeiras entre o fiel e a divindade, como os anjos bons e os santos, os quais afinal são almas de mortos que intercedem pelos vivos (BOSI, 1992, p. 72).

Se adotamos essa perspectiva não fica difícil entender que, conforme foi se transformando durante o tempo histórico, foram sendo aprimorados os processos de relativo esquecimento e de invisibilização das práticas culturais integrantes de cosmologias ameríndias e africanas nos modos de fazer e de pensar o cururu. Este processo fica ainda mais acentuado quando pensamos na palavra cururu do ponto de vista etimológico.

Em síntese, e talvez mais importante desta constatação, é o fato de que a invisibilização ou aproximação de certas referências cognitivas de grupos não-brancos à uma dimensão irracional não está apenas no cururu, mas sim em várias dimensões socioculturais da sociedade brasileira. E neste sentido, perceber isto no cururu, uma das primeiras formas culturais atreladas ao processo efetivo do continente sul-americano no pós 1500, em muito ajuda a explicar a sociedade brasileira na sua totalidade.

A etimologia adquire importância porque realça o vínculo desta modalidade com cosmologias ameríndias em que a vivência e os valores compartilhados em sociedade prezam a busca de um equilíbrio mínimo com o mundo da natureza, comportando ambiguidades e não só polaridades previstas por uma doutrina cristã-católica que privilegia o universo masculino e da branquitude.

Assim, reapropriada a noção antropozoomórfica do cururu=sapo, o mito cristão do Cordeiro e a própria devoção popular ao Divino através da pomba branca, ampliamos a gama de significados do próprio cururu como canto popular acionando outras memórias e outros universos, dotados de outras representações anímicas e totêmicas que também são parte do universo sociocultural brasileiro e ajudam a explicá-lo.

Outra característica importante define o cururu de São Paulo: sua ampla capacidade de transformação. Como prática cultural inscrita na longa duração, associada aos processos de conversão ao cristianismo na colônia, o cururu recebeu influências resultantes de fatores históricos, mas também sofreu a influência de elementos míticos, sendo ele mesmo uma espécie de poesia mítica musicada e gestual.

Como procuramos demonstrar, o repertório mítico que compõe o cururu está muito evidente nas populações não-brancas, brancas pobres e mestiças que o forjaram e que contribuem até hoje para o desenvolvimento de sua forma. O fato de haver várias versões oralizadas para o mesmo mito é muito revelador dessas heranças, além de indicar sua capacidade de transformação no tempo, de adaptação às novas situações históricas e de reconfiguração das relações sociais de poder.

A população negra, por exemplo, embora não seja efetivamente fundadora da estética do cururu e muito disto certamente por conta de fatores históricos, muito influenciou com suas cosmologias em outros momentos de contato durante o período colonial e até hoje. O mesmo se dá mais tarde, com a vinda dos grupos imigrados da Europa no século XIX durante o processo de expansão da economia cafeeira no sudeste brasileiro.

Embora constitua a minoria, há participação dos grupos negros como compositores das cantorias improvisadas, bem como enquanto músicos de viola caipira não apenas no Médio Tietê, mas por todo o Brasil. Isso faz lembrar de um aspecto relevante, mas pouco mencionado até aqui.

É importante notar que, como em outros contextos sociais, há legitimação de certos lugares sociais no cururu que podem e devem ser deslocados. Assim e em vários momentos de convívio com o grupo estudado pudemos observar como um cururueiro consagrado como cantador, é muito bom manejador de acordeom, por exemplo, muito embora não seja visto ou conhecido como tal. O mesmo se dá com Bentinha que arrisca na viola e canta alguns cururus mas não é vista na função. Isso acontece porque são atitudes mais vinculadas à dimensão doméstica, íntima e de amizade entre os cantadores, restrita a dimensão pública.

Estendendo esse mesmo raciocínio para uma interpretação da realidade, quando pensamos as referências ibéricas na gênese do cururu percebemos que muito embora houvesse um esforço de invisibilização das práticas destas populações, sobretudo por se tratar de um momento de expansão do cristianismo, é inegável que tais práticas culturais são constituintes da cultura europeia pré-moderna (FRAZER, 1982; BAKHTIN, 2008; MELLO E SOUZA, 1986) com influências relevantes na produção cultural do momento posterior. Elas, no entanto, estão como nos subterrâneos da história. Em outros termos, trata-se de encarar as relações sociais do ponto de vista das relações e situações de poder, seja no âmbito individual, seja no plano coletivo.

Neste sentido, por mais que tenha passado por modificações em sua forma, o cururu não perdeu o elemento fundador, a existência forjada necessariamente da

concepção sagrada do mundo a partir da cosmovisão caipira. Ao dialogar com elementos da sociedade de consumo atual, é forma estética que em muito se diferencia das formas de arte pautadas puramente em processos de individuação ou de fins estritamente comerciais, como arte de cunho estético burguês ou tida por “massiva”.

Como demonstra Allan de Paula Oliveira (2004) a articulação entre razão prática (SAHLINS, 2003) e razão cultural resulta em discursos que apontam o desenvolvimento tecnológico promovido pelo sistema capitalista tão importante na reorganização e como influenciadores das narrativas míticas quanto qualquer outro elemento histórico. A indústria fonográfica por exemplo, é “tão fundante da música caipira quanto a expressão de valores tradicionais”. A memória que se produz sobre o universo do cururu pode ser vista como “elaboração mítica que a razão cultural formulou diante de um processo dado pela razão prática do capitalismo” (OLIVEIRA, 2004, p. 34).

As narrativas que pudemos ouvir sobre as origens do cururu estão quase sempre associadas à devoção e mais pontualmente à realização da Festa do Divino na região. Muitas das versões orais que tentam explicar sua existência são permeadas por mitos de origem em síntese com a liturgia católica. Na atualidade, o cururu existe na forma de cantoria de improviso com temas religiosos ou satíricos, em tom elogioso para fins de reprodução de relações prestigiosas, ou de desafio e brincadeira.

Nos cururus que presenciamos há de maneira geral, um grupo de pares de duplas que cantam “no pega” isto é, em pares contrários na ordem de apresentação individual estabelecida por sorteio. Se houver um apresentador do cururu na noite ele, ou ela no caso de Bentinha, organiza o sorteio que geralmente consiste em quatro pedaços de papel numerados:

Você tenta ver porque ninguém gosta de cantar primeiro e todo mundo quer cantar por último, o último cantador sai bem porque os outros não tem resposta. Então, quando sai primeiro é duro aquilo, então você não pode falar “ô você vai cantar aqui, você aqui, aqui, aqui: fica mal pro apresentador, então só o sorteio (informação verbal)¹¹³.

A definição das duplas de cantadores sofre variações quando há cururueiros de outras cidades escalados para a cantoria da noite. Se for o caso de “competição intermunicipal” (ANDRADE, 1992, p. 20), o sorteio deve promover a disputa poética entre cantadores que representem cidades diferentes: “é que nem tem os dois lá, eles vêm discutir com o parceiro daqui dessa cidade, então por isso que tem que ser primeiro

¹¹³ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011.

e terceiro, segundo e quarto, tem que ser assim: primeiro-terceiro-segundo-quarto” (informação verbal)¹¹⁴.

Ao sortear os papéis numerados, os cantadores da mesma cidade não podem ocupar a primeira e segunda ordem de apresentação. É neste momento que se admite a troca de posições sorteadas entre os cantadores porque o objetivo é estabelecer “o pega” entre cururueiros de cidades diferentes. “Agora: se o segundo cair o do parceiro de fora, ai dá certo, ai entra: entrou o primeiro daqui, o segundo de lá, o terceiro daqui, o quatro de lá: é assim. É os números que eles pegam” (informação verbal)¹¹⁵.

Nos cururus a que assistimos não presenciamos a figura exclusiva de um **pedestre** ou de um violeiro desempenhando essa função, entoando o cânone dos versos, como descrito por Julieta Andrade (1992). De acordo com as pesquisas desta autora, também a função do apresentador das cantorias foi modificada,

Uns cururueiros dizem que antigamente era o violeiro, que fazia as apresentações, anunciava os cantadores e **botava as carreiras** (cantava em primeiro lugar, lançando a rima obrigatória). Outros dizem que só havia, como só há agora, **pedestre**, quando são contratados cinco cururueiros, um especialmente para **botar carreiras para os quatro cantadores da noite** (ANDRADE, 1992, p. 20).

O pedestre não existe mais como figura autônoma à cantoria, mediadora das voltas. Atualmente, o cantador que tirar o número **um** no sorteio é o que atua como o antigo pedestre no sentido de impor a rima das terminações dos versos improvisados, as carreiras. É ele quem define se canta no A, sagrado, etc.

Aos apresentadores cabe a função de mediar os desafios e organizar os sorteios. A essas atribuições outras se juntam: a ocupação do palco no início e no término de cada uma das voltas da noite. Quando silenciam a viola e os cantadores, o apresentador atua como contador de piadas, divulgador dos patrocinadores que eventualmente apoiem o cururu em questão, ou distribui “alôs” às pessoas dispostas na plateia. Pode ainda atuar como locutor que faz propaganda dos estabelecimentos comerciais da cidade ou da prefeitura local como se estivesse num intervalo de programa de rádio ou televisão. Bentinha dá mais detalhes dessa atuação chamando nossa atenção para a característica ruidosa, comunicadora e de mediação que define o apresentador:

¹¹⁴ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011.

¹¹⁵ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011.

É organizar, é deixar animado o público, na hora que você entra lá. A turma fala “Bentinha do céu, como cê fala, neh?”. **Mas se eu tô com o microfone na mão que que eu vou fazer com ele, então?** Que que eu fiz, eu tenho que conversar! Eu acho que apresentador tem que falar, senão não é apresentador, neh? Se eu pegar o microfone “oh, agora então eu vou trazer pra vocês aí o Cido Garoto... [pausa] quieta. Até ele subir, até a viola, e eu quieta? Não: “agora é o Cido Garoto, ô fulano, ô sicrano... blábláblá”, fica enchendo lingüiça. As vezes eles [cantadores] fala “Bentinha, fala mais”; **eles não acerta na viola lá, eles vão pegar uma tonalidade na hora ali que não acerta.** Que nem o Carrara é um desses: quinhentas vez ele vai cantar já ta sabendo de salteado, de cor e vai lá: “perdi a tonalidade”. Mas é a responsabilidade da pessoa, tem que fazer, tem que ser assim. E eu tenho que fazer ali, conversar, falar “oh, fulano, brigado a presença...” fazendo uma brincadeirinha, uma coisinha assim, uma coisinha outra, até: “oh, pode ir agora”. “Então tá”, entende? Você tem que levar assim, tem que conversar muito com o público... **todos apresentador: apresentador tem que falar. Você já viu algum apresentador não falar? Não ficar conversando com o público?** Todo apresentador é assim, todos. Não tem como, **se for pro apresentador ficar quieto, então...** (informação verbal)¹¹⁶.

A viola e o violeiro são parte integrante e fundamental da circunstância poética (TAVARES DE LIMA, s/d) porque o cururu é constituído também pela parte musical desempenhada pelo violeiro. O enfoque está na narrativa improvisada e há predomínio do canto em relação ao som, de modo que a melodia serve a todo o texto (ANDRADE, 1992, p. 32).

Devido à inserção de cantadores e violeiros na indústria fonográfica, o cururu tornou-se também um gênero específico de moda de viola. A inserção de cururueiros e violeiros na música comercial foi evidenciada pela atuação de Cornélio Pires (1884-1958) no final da década de 1920.

¹¹⁶ Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011, grifos nossos.



A Turma Caipira e Cornélio Pires (de paletó) em foto de 1929¹¹⁷

Em 1929, o folclorista reúne duplas em estúdio na capital paulista e em maio do mesmo ano lança cinco produções custeadas com dinheiro e selo próprios, além de compor a produção com numeração exclusiva veiculada pela Columbia. As gravações em 78 rpm, lançadas por Pires, totalizam 48 discos de música caipira lançada como música comercial de 1920-30 (SANTA ROSA, 2007).

A iniciativa resultou na criação da “Turma Caipira Cornélio Pires” que posteriormente foi seguida pela “Turma Caipira Victor” cujo material foi lançado seis meses após a produção de Pires.

Ao contrário de Pires, a turma da Victor realizou as gravações em Piracicaba.

Em paralelo, Cornélio Pires organizou vários *shows* com a participação de cururueiros em São Paulo, além de outras cidades, com destaque para a apresentação do Colégio Mackenzie na capital. Pires também coordenou o cururu na rádio Educadora Paulista em 1936. Em 1910, alguns cantadores se reuniram em palco montado na cidade de Tietê. Foi o primeiro espetáculo do gênero (OLIVEIRA, 2004; SANTA ROSA, 2007).

O primeiro disco de cururu, no entanto, só foi gravado em 1959 pelo selo Sertanejo da gravadora Chantecler. O disco ‘Cururu de Piracicaba’ foi gravado por Nhô

¹¹⁷ Da esquerda para a direita, em pé: Ferrinho, empunhando a "puíta", Sebastião Ortiz de Camargo (Sebastiãozinho), Caçula, Arlindo Santana; sentados: Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias. Foto publicada em <<http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro4/causocp.htm>>. Acesso em 12/03/2013

Serra de um lado e Pedro Chiquito do outro, acompanhados por Manezinho e Nenê como violeiros. Narciso Correia e Zico Moreira gravam na sequência, ainda em 78 rpm. A difusão do vinil (LP) favorece a gravação de outros cantadores como Parafuso, Luizinho Rosa, Horácio Neto, Dito Silva, Silvio Pais, Nhô Chico e Jonata Neto (SANTA ROSA, 2007, p. 19).

A partir daí, as gravações em disco de cantadores e violeiros de cururu fundam o cururu como um gênero caipira “no estilo das duplas” (CORRÊA, 2000).

Para falar de apenas dois nomes expressivos do cururu nos anos 1950 e 1960, Pedro Chiquito e Nhô Serra, consultamos o Dicionário Cravo Albin de Música Brasileira onde os nomes dos dois cantadores aparecem, biografia e obra, relacionados. Sobre Pedro Chiquito, o registro aponta:

Sua primeira gravação aconteceu em 1959, no lado B de um disco 78 rpm que dividiu com Nhô Serra, no selo Sertanejo da gravadora Chantecler, interpretando de sua autoria o "Cururu de Piracicaba", resposta ao desafio de Nhô Serra. Em 1960, gravou de sua autoria o cururu "Cururu antigo" e, com Nhô Serra, o "Desafio de cana-verde", de autoria da dupla. Em 1961, gravou de sua autoria o cururu "Heróínas brasileiras". Considerado pelo produtor Pelão como a expressão mais perfeita do cantador de cururu, não teve muitas chances de gravar. Em 1974, gravou com Nhô Serra a composição "Cana-verde", de sua autoria, no disco número quatro da coleção "Música popular do Centro-Oeste e Sudeste", do selo Marcus Pereira. Em 1975, gravou com Nhô Serra um LP. Em 1980, participou da coletânea "Caipira: raízes e frutos", lançado pelo estúdio Eldorado, interpretando, de sua autoria, "Carreira do Divino".¹¹⁸

Acerca de Nhô Serra, o registro denota,

Curureiro famoso na região de Piracicaba em São Paulo. Costumava apresentar-se em diversas festas na região, tendo porém poucas chances de realizar gravações. Em 1959 gravou pelo selo Sertanejo um disco com Pedro Chiquito, interpretando de sua autoria o desafio "Cururu de Piracicaba". Em 1961 voltou a gravar com Pedro Chiquito, interpretando de sua autoria o cururu "Ressurreição de Lázaro". Em 1974 participou com Pedro Chiquito do disco "Música popular do Centro-Oeste/Sudeste", produzido pelo selo Marcus Pereira, interpretando "Cana verde" de Pedro Chiquito¹¹⁹.

¹¹⁸ Edição online. Pedro Chiquito. Página disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/pedro-chiquito/biografia>>. Acesso em 13/03/2013.

¹¹⁹ Edição online. Nhô Serra. Página disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/nho-serra>>. Acesso em 13/03/2013

Isto significou a incorporação do cururu como ritmo do meio rural à indústria fonográfica. O maior exemplo dessa nova configuração talvez seja “O menino da porteira” de Teddy Vieira¹²⁰ (1922-1965) e Luizinho (Luis Raimundo, 1916-1983), consagrado nas vozes de Tonico e Tinoco em 1956. Em 1973 foi gravada por Sérgio Reis, marcando a trilha sonora do filme homônimo (1977) estrelado pelo cantor, tendo sido intensamente regravada inclusive com o *remake* do filme em 2009, na voz e protagonismo do cantor sertanejo-romântico Daniel, da ex-dupla João Paulo e Daniel. A música, no entanto, tem a primeira gravação realizada em 1955 por Luizinho & Limeira.

É interessante notar como o cururu na forma “O Menino da Porteira” também estabeleceu um diálogo importante com o cinema nacional, retomando o universo caipira cinematográfico de Mazzaropi. De toda forma, as gravações em disco impuseram outra temporalidade ao cururu-gênero de moda de viola que teve que se adaptar ao tempo limite concebido para a música comercial, com dois ou três minutos por faixa. Outra mudança importante foi a intensificação do cururu como desafio e menor ocorrência das louvações e temas religiosos nas gravações.

Até hoje as gravações em cd são difundidas e comercializadas na região. Acompanhando certa tendência da produção musical contemporânea, as produções são realizadas de maneira independente e vendidas nos locais em que acontecem as apresentações de cururu. Muitas vezes acompanhamos Cido Garoto realizando essa tarefa.

Com a consolidação de tecnologias midiáticas que ampliam o alcance da música disposta em vários formatos que não apenas o disco e a reformulação da cena musical contemporânea produzida de forma cada vez mais coletivizada, sendo que cada artista atua em vários projetos que têm sua assinatura ao mesmo tempo em que são desenvolvidos em parceria, tornam-se movimentos auspiciosos para questionar a noção de autoria individualizada como noção definidora do que é popular e erudito. Isso sem contar que é cada vez mais explicitada a característica autoral de vários artistas que bebem em várias fontes do “popular” para realizar suas composições.

¹²⁰ Teddy Vieira de Azevedo (1922-1965) nasceu em Itapetininga, no Médio Tietê. Além de “O Menino da Porteira” é também compositor de outras músicas importantes e afamadas no universo caipira-sertanejo brasileiro como “Couro de Boi” (1954) em co-autoria com Palmeira (Diego Mulero, 1918-1967), “João de Barro” (1956) em parceria com Muibo Curi e “Pagode em Brasília” em 1959, tendo Lourival dos Santos como parceiro. Tonico e Tinoco e Sérgio Reis também gravaram “João de Barro” e “Pagode em Brasília” é muito conhecida nas vozes da dupla “Tião Carreiro e Pardinho”. Dicionário Cravo-Albin da Música Popular Brasileira. Página disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/teddy-vieira/obra>>. Acesso em 17/04/2013.

No caso do cururu, a prática é de comercializar discos a preços acessíveis aos trabalhadores e suas famílias. Os CDs e DVDs são meios de divulgação do cururu na região e nos lugares em que os cantadores se apresentam. Os valores cobrados servem para cobrir os custos de produção do material, muito mais do que uma fonte de renda para quem os vende, embora não exclua essa possibilidade, principalmente porque o cururu é produto limitado ao consumo dos apreciadores. Sua peculiaridade enquanto música, o vincula à zona cururueira ou a colecionadores e estudiosos.

Além disso, a totalidade do cururu não pode ser apreendida pela gravação isolada do contexto em que foi produzida. Como cantoria de improviso, constitui uma vivência do canto e do som. Nas palavras de Andrade (1992) “é uma literatura poético-musical em linguagem do cotidiano que se apresenta como um dialeto literário não-formal da língua falada no Brasil”. E prossegue:

Cada cururu é uma sessão poético-musical – excepcionalmente coreográfico-poético-musical – com duração média de cinco horas [...] e consta de uma série de poemas cantados por quatro trovadores sendo dois contra dois: primeiro e terceiro porfiam contra segundo e quarto. Eles cantam por rodadas sucessivas, chamando-se **carreira** cada série de apresentações. **Carreira** ou **linhação** é a rima obrigatória de cada ato. Cada cururu apresenta de quatro a sete carreiras. **Linha** tem o significado de **verso** (ANDRADE, 1992, p. 31).

Mesmo como desafio explícito, sem dança e com temática profana, como entende Alberto Ikeda (1990) e tendo sido objeto de consumo cultural inserido na lógica de mercado, o cururu manteve sua constituição rítmica e melódica (SANTA ROSA, 2007, p. 20).

A duração média dos encontros de cururus mensais que acompanhamos é de cinco horas. As rodas mensais têm início previsto por volta das 19 horas a cada primeiro sábado do mês no Rio Acima, no município de Votorantim, por exemplo, e no último domingo, às 17 horas no Clube Atlético Barcelona de Sorocaba. Também há programas de cururu transmitidos via rádio em emissoras da região. Em Sorocaba, a rádio Cacique transmite o cururu todos os domingos a partir das 6 horas da manhã. Durante muitos anos, o programa de cururu da Cacique foi comandado por Darcy Reis, que veio a falecer em 2011. Em Porto Feliz, o cururu divide espaço com a programação sertaneja da Rádio Nova Porto, em programa comandado pelo radialista e apresentador de cururus e show sertanejos, João Carlos Martinez.



João Carlos Martinez, em frente à sede da Rádio Nova Porto, em Porto Feliz (2011)

Em Piracicaba, o cururueiro Moacir Siqueira tem programa que vai ao ar pela rádio Difusora e o cururu realizado aos domingos no Clube Atlético Barcelona é transmitido pelo canal 16 da TV a cabo em Sorocaba. O cururu do bairro Rio Acima em Votorantim é filmado e fotografado para registro e guarda dos realizadores das rodas.

A dicotomia sugerida por Alceu Maynard de Araújo (2004) na classificação de um cururu rural e outro de tipo urbano apresenta algumas limitações, pois algumas interferências modernas foram determinantes nas transformações do cururu, resultando em sua manutenção como “tradição”. Por outro lado, essa mesma dicotomia permite pensar nas articulações entre essas mesmas diferenças nos cururus da cidade ou campo.

De um modo geral, a regra não significa determinação fixa. O que é tido por regra hoje pode não ter sido assim no passado e pode cair em desuso a depender da situação e de quem realiza o improviso ou desafios. Além da dimensão temporal que situa toda regra num dado contexto, as regras podem ser questionadas, reinventadas ou mesmo substituídas a depender das condições estabelecidas pelos próprios cantadores e violeiros no cururu. Assim é que devem ser lidas as inovações ou continuidades presentes na forma e na vivência do cururu como um todo, perpassando os modos de tocar a viola, a inserção de novos instrumentos de acompanhamento junto à viola e ainda os temas ou formas de se compor e cantar os versos.

Essa outra possibilidade permite uma leitura não estanque de categorias temporais e espaciais, que devem ser vistas como esferas cujas possibilidades de

articulação resultam em trânsitos e circulação dos cantadores e violeiros entre pousos do Divino, festas familiares, empresas privadas, praças públicas, escolas, unidades do SESC e SESI, festivais e torneios, ao mesmo tempo em que se apresentam em convênio com pequenos comerciantes da cidade, com apoio de prefeituras e associações de bairro, ONG's ou com prêmios ou apoios de editais públicos.

Ampliando ainda mais seu cotidiano de relações, os participantes produzem programas de TV, programas em rádio, realizam oficinas em escolas ou nas cidades e se apresentam em contextos particulares como aniversários, churrascos e outras festas familiares ou de empresas situadas na região¹²¹. Ainda assim, podem produzir ou participar de documentários, livros, CDs, DVD's ou ainda, contribuir para trabalhos acadêmicos enquanto concebem outros fins para apresentações realizadas e registradas em áudio e vídeo.

Narrativa em constante transformação no tempo e no espaço do Médio Tietê, o cururu é forma coletiva de produzir e transmitir saberes por meio da oralidade. Sem datação precisa que dê conta de suas origens, a modalidade de canto improvisado remonta a diferentes contextos históricos, desde o processo de ocupação das terras paulistas em fins de século XVII, passando pelas transformações do mundo rural até o contexto atual, onde os realizadores estabelecem diálogos e apropriações das inovações tecnológicas, tais como o rádio e o disco nas décadas de 1940 e 1950 e, mais recentemente, os cantadores e violeiros se apropriam das possibilidades da internet e das redes sociais, das emissoras de TV locais e de mídias como cds e dvds, enquanto formas de promoção e difusão do cururu paulista na região e no Brasil, além de estenderem suas agendas de *shows* tanto em relação ao calendário quanto em outras regiões para além do Médio Tietê.

¹²¹ Durante conversa informal e enquanto seguíamos para um evento de música sertaneja na cidade de Salto de Pirapora, Cido Garoto contou-nos que em dado ano de sua atuação como cururueiro ele e o grupo de Sorocaba conduziram um cururu como abertura da apresentação do Sextexto do Jô, banda composta por músicos do Programa de entrevistas de Jô Soares na TV Globo. A oportunidade surgiu num evento direcionado aos trabalhadores de uma empresa da região e o relato foi acionado pela memória de Cido que narrou o acontecimento enquanto dirigia sua Perua Kombi, conduzindo o grupo de Sorocaba até o *show* sertanejo e enquanto passávamos à frente da porta da mesma empresa, situada à beira da rodovia.

2.2. Do cururu como dom

Pensemos agora no elo fundamental presente no discurso dos cantadores sobre os atributos necessários para se praticar o cururu.

Em se tratando de desafio explícito, há tentativas deliberadas de desestruturar o universo de valores do outro, ainda que seja de forma ritual e performática. A pretensão efetiva é causar o riso através da desconstrução da figura do outro. Os atributos sarcásticos acionados na cantoria improvisada resultam num movimento de “tiração de sarro” e de vexame simbólico do adversário. Deste movimento resulta a diversão da plateia que frequenta os desafios e a promoção do cantador no momento em que se apresenta.

No cururu realizado em homenagem ao dia do trabalhador de Porto Feliz, Dito Carrara e Cido Garoto cantavam contra dois cantadores negros conhecidos na pequena Porto Feliz: os irmãos José e Batista Neves. Cido e Carrara cantavam por Sorocaba.

A apresentação era de Nhá Bentinha que dividia o palco com João Carlos Martinez como um dos organizadores do evento. Martinez é radialista na Nova Porto, rádio local. O palco também foi ocupado por um vereador da cidade, apoiador do evento.

Era primeiro de maio de 2011. Cururu na praça central de Porto Feliz, domingo de tarde chuvosa. A TV aberta transmitia o clássico Palmeiras e Corinthians pelo campeonato paulista de futebol. A chuva obrigou a Secretaria de Turismo e o vereador da cidade a abrigar a assistência com uma cobertura improvisada no pátio em frente da vultuosa igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens. Nela, logo após o cururu, os fiéis poderiam assistir à missa das 18 horas. Um pequeno grupo de pessoas atentas e agasalhadas da chuva e do vento forte que soprava, ouvia a cantoria.

Foi um cururu curto. Tinha que ser. Estava agendado para iniciar as dezesseis horas. Mesmo com os atrasos, a chuva e o futebol não podiam atrapalhar a missa das seis.



Vista interna da Igreja Nossa Senhora Mãe dos Homens, Porto Feliz (2011)

Antes de iniciar o canto de seus versos improvisados é usual, no cururu, realizar uma espécie de “protocolo” que aqui rapidamente ilustramos.

O cantador pode iniciar seu canto improvisado com uma série de vocalises, para os quais já chamamos a atenção. O **baixão** pode ou não ser realizado no início do cururu, depende do cantador. No geral, quando feito, o baixão é acompanhado pelo violeiro que atua como segunda voz do primeiro cantador.

O chamado “segunda” numa menção à voz acompanhante é hoje atribuição do violeiro, mas este não se obriga a fazê-la no baixão. No geral, os violeiros o fazem. Nhá Bentinha também canta de segunda. O nome “segunda” também se refere à voz como acompanhamento em tom diferente da primeira, geralmente este acompanhamento é cantado em terça, ou seja, numa afinação bem mais alta que a afinação executada pela primeira voz.

O violeiro acompanha o baixão do cururueiro enquanto adequa a melodia da viola em tom confortável para o primeiro cantador, conforme este mesmo sinaliza ao fazer o baixão. O cantador atua como o arauto que se aproxima do público e anuncia qual o seu jeito de cantar. Ao ver tal atitude, os que estão na mesma condição de ocupantes do palco, como cantadores e violeiros, se dispõem a ajudá-lo.

Após completar o baixão, o cantador em questão pede licença às pessoas que estão presentes para se apresentar. No geral diz que se alegra muito por estar ali e as cumprimenta, literalmente, pedindo licença. Se for o caso, dependendo de seu estilo ou

do ambiente em que estiver, mesmo num cururu com sentido de jogo, o cantador pode acionar sentimentos religiosos, pedindo licença a Deus ou aos santos de sua fé, além de solicitar bênçãos para os presentes e para si. A licença neste caso é chave para adentrar tanto os planos terrestre, quanto para acionar o dom que lhe foi atribuído pelo plano celeste, ou seja, é um modo de pedir permissão “do alto” para cantar. Na sequência e enquanto se anuncia, o cantador pede licenças e faz louvação à assistência.

Por exemplo:

Eitai, licença minha gente!
Eu também vô cantá trovado
ei duas viola e um pandêro
eu me recordo do passado
eu me ajunto ao cê brasileiro
e cantando verso trovado
Por isso Pedro Francisco Prudente
eu canto verso no repente
cantô certo do meu lado
Ei eu quero cantá saudano
ei, meu povão de tudo lado
ei, toda festa donde eu canto
ei, o salão fica lotado
ei, minha gente que me escuta
agora eu vô cantá determinado
portanto ceis cantô na minha frente
Pedro Francisco Prudente
eu vô firme pro seu lado¹²²

Após as licenças concedidas o cantador diz a que vem. Ao fazer isso ele se expõe à plateia. Ao mesmo tempo faz da própria exposição uma estratégia para se aproximar do público. Neste momento se coloca como parte da assistência aludindo à sua vocação para cantador e faz daquele um instante oportuno para mostrar seus dotes, sua instrução e experiência de vida a fim de legitimar o que vai cantar e como a justificar sua competência para estar ali, ocupando aquele lugar central.

Exemplo:

Ei, agora eu quero falar
ei, quem compreende o que é trovado
ei, na beira do Tietê
Chiquito onde você tinha cantado
ei, onde você aprendeu cantá
eu também tava do seu lado
porque no lugar que você vai

¹²² Nhô Serra em gravação com Pedro Chiquito. Trecho. Carreira do Sagrado.

eu passo a passo eu vô atrais
vô cantano lado a lado
ei, quando escuto o saó da viola
eu começo prestá cuidado
ei, quando encontro um repentista
que canta comigo ao meu lado
eu gosto de cantá verso na dura
e também sei cantá brincado
porque, minha gente brasileira
eu canto de quarquar maneira
e canto de quarquar trovado
ei agora, assistência boa
que me ouve por tudo lado
ei, na vitrola e no rádio
ouvino nós cantá verso trovado
é e em defesa das tradições
eu tô cantano seus agrado
pois saiba que o bom caboclo de qualidade
deixa rastro de saudade
no chão que tenho pisado¹²³.

Depois que mostra seus dotes de cantador, diz à plateia que precisa assumir outra função que é encarar os adversários e assim fazendo aponta para o desafio explícito. Este é o momento de intimar os cantadores presentes, especialmente àquele para o qual foi escalado para cantar contra. A partir deste momento, o cantador redireciona seu conteúdo poético. Aqui a assistência sente que deve se preparar para assistir a um ato de comédia, mas também a um duelo. Está chegado o tempo de fazer rir.

Exemplo:

Prezado Dito Carrara,
a razão explico já pro povo,
não tem jeito dele falar
e no bairro do Varejão
um dia eu fui passear
lá na casa do Carrara
ele convidou pra entrar
venha ver minhas criação
que eu tenho aqui no quintal (bis)
Eu tenho um monte de coelho
que eu comprei pra criar
a casa tudo esburacada
meu pessoal escute lá
onde eu vi as criação
correndo pra todo lugar
era um monte de rato
esparramado no quintal
aí tinha um monte de rato

¹²³ Nhô Serra em gravação com Pedro Chiquito. Trecho. Carreira do Sagrado.

esparramado no quintal
No buraco da parede
a rataiada começaram a entrar
compadre Dito Carrara
ele começou rezar
tinha rato pra todo lado
meu pessoal que aqui está
e tinha um gato vagabundo
deitado em cima do sofá¹²⁴ (bis)

Fingindo um tom ameaçador, o cantador começa a desvelar os defeitos do outro ou algum deles em especial. Com isto quer demolir o bom conceito do opositor:

[...] chama-o de mentiroso, ladrão, malcriado, o que lhe passar pela mente. Lembra soluções vergonhosas que o colega deu a situações sérias, “confessa” (pelo companheiro) que ele (o companheiro) é homossexual, não tem asseio, não cumpre suas obrigações familiares e morais; comprova as assertivas contando casos “reais” em que precisou correr em socorro do colega, arriscando o bom conceito para salvar o outro da atrapalhada em que se metera. Canta com seriedade o ridículo, projeta o mal nos colegas e subentende a própria perfeição. Toma ares de moralista perante a miséria humana do contendor. Intima o oponente a contradizê-lo quando cantar. Intimida-o, dizendo que, se ele não se retratar em público, vai desmascará-lo de vez. Dá mostras de impaciência à vista de tanta falta de caráter, põe o “inimigo” em xeque. Declara que, se desmentido, vai parar de cantar (tanta a convicção de seus argumentos) (ANDRADE, J.1992, p. 59).

Quando se dá por satisfeito – e no geral, o cantador se utiliza da reação da plateia tomada pela derrisão, palmas ou assobios como termômetro para prosseguir ou se encaminhar para o fim – o cantador convida o contendor a desmenti-lo se for capaz. Pode aqui fazer uma série de perguntas como fez Dito Carrara à Zé das Neves, questionando se ele já tinha se esquecido da sua condição anterior de negro escravizado.

No ato posterior, se for o caso de fazer sua própria defesa acerca do que foi cantado antes, este é o momento. O cantador sai do estado de excitação que lhe permitiu atacar o companheiro de palco e começa a “respostia” o que foi cantado a seu respeito. Responde a quem o detratou e nesse momento torna-se vítima, pessoa injustiçada, incompreendida. Se for conveniente pode mesmo mostrar-se pessoa indefesa. Nem parece que acabou de atacar com a força de seus versos, o oponente (ANDRADE, J.,1992).

¹²⁴ Batista Neves (2011) em resposta a Dito Carrara. Cururu improvisado em Porto Feliz, carreira do A recolhido em trabalho de campo.

Este é também o momento que se aproxima do final de seus improvisos poéticos. Ele pode aproveitar para tocar em pontos que não tenham sido preenchidos pelo rival. Faz tudo isso em respeito e satisfação ao público e não em consideração àqueles que o atacam, e assim diz em tom irônico para atingir os outros contendores. Se sofreu ataques, desconstrói as imagens deturpadas que os desafiantes construíram dele e para isso destaca suas virtudes como pessoa e como cantor.

Após se sentir contemplado e reconhecido em seus méritos com as manifestações da plateia, é hora de saudar aqueles que estão presentes. Reconhece os amigos, manda recados aos parentes e às pessoas mais próximas e de sua afeição. Apresenta ao grupo eventuais pessoas que estejam na cidade a passeio e que vieram prestigiar o cururu, rende homenagens e cumprimenta todos, destacando alguns e nomeando a outros. Agradece a presença das pessoas e à dedicação em tê-lo prestigiado. Diz que é preciso finalizar e pede aos céus que retribuam a assistência, distribuindo bênçãos entre todos os presentes. Com isso se despede, sempre agradecendo.

Após todos os cantadores escalados cantarem sob esse esquema geral termina uma **volta** no cururu. Em termos poéticos, haveria no cururu uma síntese estruturante do cururu como narrativa. O esquema tal como foi concebido por Julieta Andrade (1992) separa as partes dos poemas desenvolvidos pelos cantadores: a) ordem ou súplica, b) explicação, c) ameaça, d) pergunta, e) resposta (ANDRADE, 1992, p. 60).

Em termos formais, essa mesma enumeração, conforme verifica a autora, está prevista na Poética aristotélica, capítulo XIX. Transcrevemos o trecho em que Aristóteles fundamenta essa estrutura básica da linguagem poética e que pode ser transposta para a estrutura poética do cururu, segundo os moldes propostos por Julieta Andrade:

No tocante à linguagem, um aspecto sob o qual ela pode ser estudada é o da sua variedade; conhecê-la compete ao ator e ao especialista dessa matéria, por exemplo, o que é uma ordem, um pedido, um relato, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e quejandos (ARISTÓTELES, 1996, p. 49).

No que tange ao conteúdo poético, há uma perspectiva de transformação da assistência pela via do riso no cururu. O movimento direcionado a uma dada plateia na forma de espetáculo chega ao ápice em certo momento da narrativa que desemboca no riso ritual vinculado simbolicamente a um contato com o plano divino, extra-ordinário.

Esse êxtase ritual é seguido ao retorno à vida comum e à convivência com o ordenamento das coisas no mundo. É o fim do espetáculo.

O homem, em sua limitação perante os deuses não pode rir o tempo todo sob pena de tornar-se louco ou alienado: ao homem não é dada a totalidade do poder divino para lidar com a força inquietante do riso. É por essa razão que, nos mitos gregos, a alegria plena está presente no riso dos deuses enquanto que, para os homens, essa alegria está sempre aliada às lágrimas da morte. Neste caso, em sua aliança com a morte, “o riso desempenha uma função mágica que permite a passagem para uma nova vida e significa o consentimento de suas vítimas” (MINOIS, 2003, p. 27).

O riso como sofrimento e sacrifício foi interpretado pelos gregos como sendo um riso de tipo sardônico. Remonta à Sardenha, “onde, segundo lendas, Talos, o homem de bronze, saltava no fogo abraçado a suas vítimas, que ‘tinham, ao morrer a boca estirada e contraída, daí o riso sardônico’” (MINOIS, 2003, p. 28). A expressividade do riso sardônico sugere também a cólera, o desgosto: o riso de canto de boca; é o riso sarcástico. A agressividade desse riso, expressa pela contração dos músculos da boca que mostra os dentes, o aproxima também da loucura.

No panteão grego, onde os deuses riem tão livremente entre si, o riso é curiosamente o atributo de um personagem obscuro, o trocista e sarcástico Momo. Filho da noite, censor dos costumes divinos, Momo termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto de Baco. Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. O que quer dizer isso? O riso desvela a realidade ou a oculta? Enfim, não é possível esquecer que, segundo Hesíodo, suas irmãs são Nêmesis, deusa da vingança, Angústia e a “Velhice Maldita (MINOIS, 2003, p. 29).

Dentro deste universo, inúmeras são as possibilidades de interpretação do riso como parte dos ritos sérios e em modalidades festivas que tem como mote o desafio ou o canto poético no improviso, como no cururu.

A constatação simbólica de que o poder dos deuses consiste no ato de rir está presente no Ocidente desde a Grécia. Neste sentido, o riso atua como instrumento que celebra a comunhão entre deuses e homens. Não é fortuita, portanto a aproximação, sempre recorrente no Ocidente, entre a dimensão festiva e a esfera religiosa. Assim, se os homens são criações divinas, cabe a eles servirem aos deuses atuando como imitadores das emoções divinas de modo a honrá-los: “o riso é a marca da vida divina” (MINOIS, 2003, p. 25).

Em Bakhtin (2008) podemos pensar na inversão que este riso ritual comporta. O riso realiza o mundo enquanto totalidade que resulta na ambiguidade do sagrado e profano. Inseridos no cosmos, unidade total, nem homens, nem os deuses estão imunes. A comunhão realiza-se plenamente a partir do riso enquanto ritual vivido coletivamente. A liturgia do riso no cururu comporta uma dimensão aparente perceptível no mundo profano, mas que constitui forma de louvar ao Divino. Promove verdadeira confusão entre o louvor sério e a burla.

Outra qualidade relevante é que por meio do riso ritual, o burlador escarnece de si mesmo: o povo não se exclui do mundo. Um cururueiro, quando canta sobre os outros, enxerga sua própria incompletude e percebe sua existência no mundo. Ele, na roda do cururu, tal os outros de seu convívio, se renova e renasce com a morte, esta última também uma roda. Assim, o cururueiro expressa uma intenção deliberada de rir e de fazer rir a partir de si mesmo.

Sobre esse escarnecer de si como forma de se ver no mundo, vejamos o que canta Cido Garoto, rindo de sua própria condição, mais próxima à morte. O cururueiro nasceu na cidade de Ibitinga em agosto de 1942 e completou 70 anos em agosto de 2012.

A idade é um caso sério, conforme eu tive notando
Tudo vai pro cemitério, quando a morte for chamando
Morrê eu também não quer, mas não vivo reclamando
Já que a nossa vida é essa, pra morrer não tenho pressa
Prefiro ficá esperano
Mais no dia que' eu morrê, vocês já to convidando
A data eu não posso saber, mas sinto que tá chegando
Comecei a envelhecer, minha força tá acabando
Sei que a vida tá no fim, mas eu vô levando assim
Enquanto tivé guentano
Quando eu entro no banheiro, no espelho eu fico olhando
Ali dá um desespero de ver meu rosto enrugando
Desde os tempos de solteiro, na idade dos vinte anos
Isso nunca vorta mais, o tempo deixou pra trás
Tem que vivê recordando
Conforme a gente envelhece, eu já tive reparando
Primeiro a barriga cresce, devagar vai estufando
Depois a perna endurece, os olhos vai afundando
O que eu acho divertido, que o nariz fica comprido
Que nem bico de tucano
O rosto pega enrugar e o cabelo vai branqueando
E o pé começa inchar, a orelha espichando
Fica surdo pá escutar, muito mar vive enxergando
O cabelo vai caíno, a pressão vive subindo

E o coro dependurando¹²⁵.

Essa é uma das diferenças importantes que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. “O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo e então o risível torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 2008, p. 11).

O potencial para portar a ambiguidade, marcante da concepção popular é uma das importantes características que distingue as expressões populares das concepções estéticas burguesas. Se nos deixarmos guiar pelo esquema sugerido pela poética aristotélica presente nos desafios de cururu e mesmo nas cantigas satíricas do clero medieval ibérico, notaremos esse mesmo potencial.

Na Idade Média, o riso ritual é concepção de mundo onde a divindade está próxima do homem e isto também acontece, em algum grau, nas celebrações do catolicismo popular e no contexto da festa do Divino Espírito Santo onde o cururu está inserido. A festa é conduzida por uma irmandade que se organiza e mobiliza toda a coletividade para conduzir a celebração. A celebração é parte da paróquia da cidade, mas é movida por devotos e pela irmandade laica organizada.

As formas de medição do tempo são elementos importantes para demarcar os diferentes aspectos cosmológicos da vida. Como instrumentos práticos, nos ajudam a lidar com a ambiguidade que resulta da vivência em temporalidades diversas como o trabalho e o lazer, a liturgia e a brincadeira.

Assumindo a condição de homens que precisam retornar à vida cotidiana após o riso e o prazer decorrentes do contato com os deuses, é necessário que haja uma percepção apurada do tempo. Os calendários, mítico e anual, ressaltam essa percepção da temporalidade terrestre em relação ao plano sagrado e ajudam os homens a esquecerem o que se viu no mundo divino, do que se sentiu e viveu quando em contato com o celestial. Daí a noção de esquecimento como prática eminentemente humana, garantidora da sobrevivência no mundo terrestre, no cotidiano. Ao mesmo tempo, há o atributo de memória que pressupõe a retomada de contato com o sagrado caracterizando o tempo da brincadeira, do jogo, do lazer, da festa e conseqüentemente, do riso.

¹²⁵ Cido Garoto, (2010) rima do ano. Gravado.

A percepção do tempo também pode ser realizada por meio do trabalho. “O ano agrícola é a grande e decisiva unidade de tempo, que define a orientação da vida do caipira, ao definir suas possibilidades e empecilhos econômicos, e ao marcar a direção do ano seguinte” (CANDIDO, 1982, p. 124).

Outra medida importante é a própria festa como tempo de retomada do mito litúrgico, tempo que precisa se destacar do ritmo produtivo, mas que nunca o abandona completamente. Isso porque toda celebração é prática produtiva, fruto do trabalho material e criativo do grupo que a realiza:

Para o caipira o ano começa em agosto, com o início das operações do preparo da terra; e termina em julho, com as últimas operações de colheita. [...] Marcando essa divisão especial do ano segundo o ritmo agrário, devemos lembrar a festa de São João, a 24 de junho, que o encerra; e a 16 de agosto a de São Roque, importante em toda essa região do Estado, que o inicia, carregada dos votos e esperanças relativas à labuta que se abre (CANDIDO, 1982, p. 124)

Este tempo interno da população caipira do Médio Tietê tem mais efetividade no contexto retratado por Antonio Candido. Atualmente, a densidade da população é maior nas áreas urbanas, havendo mudanças nas características produtivas de subsistência desta população. Com os crescentes movimentos migratórios para a cidade, houve a intensificação das lavouras de cana-de-açúcar, laranja e eucalipto (SILVA, 2003, p. 41) na região, acompanhadas da incorporação de tecnologias agrícolas que aceleram a produtividade no campo, alterando consideravelmente a percepção e realização do tempo agrícola e exigindo que novas adaptações sejam efetivadas.

Na primeira volta do cururu de primeiro de maio de 2011, Dito Carrara cantou contra Zé das Neves e Cido Garoto pelevava com Batistinha. Durante a segunda volta, num dado momento da cantoria ao se dirigir ao “Bigode de aço¹²⁶”, Batista Neves toma as dores do irmão:

Ditão vai surrar eu co'Zé
sua ideia onde é que tá?
quando o Carrara era novo
era bamba pra cantar
eu conheci Dito Carrara,
escutava'ele improvisar
hoje ele tá mais velho,

¹²⁶ Alcinha pela qual Dito Carrara é conhecido no meio.

Como sabemos, o último cantador prescrito por sorteio é aquele que encerra a última volta do cururu e assim, não tem mais nada a perder. De maneira que nessa condição ele está livre para falar o que quiser, atacando seus adversários sem temor porque se trata da última volta e nenhum cantador voltará a trovar.

Todos os ataques feitos pelo último cantador, na última volta, têm que ser tolerados porque não haverá oportunidade para rebater, ainda que numa outra ocasião em que os mesmos cantadores estiverem escalados, o cantador atacado pode se lembrar do evento e improvisar seus versos dando continuidade a esta contenda, retomando os temas que o cantador em questão pautou. Naquele momento, no entanto, quem ria por último era Batistinha.

Batista começou a última volta desqualificando Dito Carrara, considerado um grande cantador na atualidade. Dito tem um estilo de cantar considerado sério quando comparado a cantadores como Manezinho e Cido Garoto, por exemplo, os dois de tom mais galhofeiro. Na primeira volta, num dado momento de sua cantoria, Dito perguntou à Zé das Neves¹²⁸ se ele havia esquecido de como tinha sido a vida de seus antepassados, negros escravizados. Disse ainda que o negro devia agradecer à Deus por ter uma vida boa atualmente e que iria surrá-lo, quer dizer, massacrá-lo com seus versos.

Batista, por sua vez, retomou o assunto anterior nesta volta porque foi desafiado. Retrucou dizendo que Carrara não podia surrar seu irmão porque não era mais o “bamba” de outros tempos. Dito agora estava velho, cantador “caracachá¹²⁹”, isto é, um cantador ruim “no pega”.

De um modo geral, as narrativas dos envolvidos no processo – cantadores, violeiros, radialistas, divulgadores e apreciadores – informam que, para fazer cururu é necessário possuir **dom**. Este atributo de virtude sagrada, de concessão de dádiva para desempenhar a prática (do plano celeste para o terrestre) está sempre vinculado ao universo sagrado e a devoção ao Divino Espírito Santo.

A ênfase, neste aspecto, fica mais evidente quando se diz que não existe professor de cururu. Implicitamente, se não existe quem possa ensinar, essa é uma

¹²⁷ Batista Neves (2011), Porto Feliz. Cururu de improviso, carreira do A. Gravado em trabalho de campo.

¹²⁸ Zé das Neves faleceu a 18/06/2012.

¹²⁹ Termo próprio do universo do cururu, contextualizado e traduzido por Cido Garoto.

prática que “não se aprende”. É característica com a qual se nasce e que vai emergindo e se desenvolvendo com a prática. Muitas vezes esse discurso aciona elementos do plano biológico, associando o cururu a algo que está “no sangue”.

No entanto, esse atributo quase genético só é “dado” a alguns, majoritariamente homens e por alguma razão não passível de explicação no plano da realidade, ou seja, é dádiva como mistério divino. Considerando que a maioria dos cururueiros denomina-se católico ou se identifica com tal liturgia, essa relevância do dom, refletido na produção artística individual do cantador – e garantidora de seu sucesso na **carreira**¹³⁰ – está vinculada ao coletivo celestial com repercussão no plano terrestre, isto é, em sua vida sociocultural.

Ao cantador “mais bom” a plateia do cururu atribui prestígio e renova a noção de **dom** daquele que brinca com as palavras e que as combina para louvar, maldizer, defender-se ou agradecer.

O cururueiro precisa ainda saber ouvir e calcular a matemática sonora que a viola impõe na forma de andamento musicado para os versos que improvisa. Mas em síntese, ser cururueiro é ser unguido¹³¹ para manipular a palavra na forma de canto e, em parceria com o violeiro, ter autorização para burlar a ordem da própria vida, da vida alheia e da vida divina. Ter consentimento para mediar as relações entre alto e baixo¹³².

A questão do cururu enquanto burla da religião institucional nos é cara por diversos aspectos. Um deles diz respeito à concepção da religiosidade católica enquanto sincretismo com práticas pagãs. Essa seria importante característica da cultura caipira paulista. Para uma população influenciada por diversas referências culturais e étnicas, desde a consolidação da ocupação da região do Médio Tietê no século XVIII até hoje, as manifestações religiosas de cunho pagão, embora sejam constantemente invisibilizadas estão a todo o tempo fornecendo elementos que viabilizam a liturgia no catolicismo

¹³⁰ “Carreira” aqui deve ser entendida muito mais no sentido de reprodução dos versos ritmados na “carreira” do sagrado, do Divino, de São João, do á, do Nosso Senhor, etc. (onde as terminações dos versos respectivamente terminam com “ado”, “ino”, “ão”, “a”, “or”) que no sentido profissional do termo. Os cururueiros geralmente não se vêem como profissionais do cururu – primeiro porque não são remunerados para isso, e quando são, acabam por usar o dinheiro para reproduzir a própria dinâmica das rodas, gastando com transporte, combustível, alimentação e produção de material de divulgação. A maioria deles diz que continua cantando “por gostar”.

¹³¹ Esse caráter de unção retoma muito do que já observamos sobre a atuação social dos cantadores associada à uma função sacerdotal, tal como seriam os padres no âmbito institucional.

¹³² Tal qual o *trickster* no plano natureza, o cururueiro em parceria com o violeiro atua como mediador(es) da palavra (e dos sons) no plano da cultura. Neste sentido há também uma auspiciosa aproximação entre mito e música como representações associadas ao mundo natural e à arte como cultura.

popular. A exemplo de comparação, Cido Garoto aproxima o ato extremado de rezar à sensação de náusea que implica na necessidade de fazer paródia da própria liturgia.

Desde o período colonial e nos diferentes acontecimentos que o seguiram, existem diálogos ruidosos e afáveis entre a fé católica e os mitos e práticas ditas pagãs. Aliás, o grande trunfo da teologia cristã estaria no fato de ter agregado elementos provenientes de “religiões de mistérios, órficos e asiáticos” (SILVA, 2003, p. 35) em torno da figura do cordeiro, no mito central do deus que morre e que renasce, erguendo-se novamente. Sobre isto aponta Alfredo Bosi (1992):

Nessa linha de mediações tangíveis, a catequese no Brasil valorizou, quanto pôde, a prática dos sacramentos, sinais corpóreos da relação entre homens e Deus. E, ao lado da linguagem simbólica do pão e do vinho (a Eucaristia), da água (o Batismo), do óleo (a Confirmação ou Crisma) e dos corpos (o Matrimônio), difundiam-se veículos modestos, mas constantes, os objetos ditos sacramentais, como incenso e a água-benta, as relíquias, as medalhas, os rosários e terços, os santinhos, os escapulários, os círios e os ex-votos, um sem-número de signos que tornavam acessível a doutrina ensinada aos índios e negros da Colônia (BOSI, 1992, p. 72).

Mas as expressões da diferença perante ao cristianismo-católico foram mascaradas já na colônia:

Reforçados pelo temor comum aos maus espíritos, os jesuítas puseram-se a atacar no coração os ritos de chamamento dos mortos que cimentavam as relações entre os membros da tribo. Substituíram as cerimônias tupi-guaranis por uma liturgia coral e pitoresca que se desdobrava em procissões e vias-sacras nos adros dos templos, além de um fervoroso dicionário de cunho popular onde legiões de anjos e almas do Paraíso podiam ser invocadas para acorrer às necessidades do fiel, mantendo-se sempre a intermediação hierarquizada da Igreja (BOSI, 1992, p. 73).

O cristianismo tinha como proposta maior acolher à todas as sociedades humanas no batismo, independentemente de seus níveis “de riqueza, hierarquia, condição e etnia” (SILVA, 2003, p. 36).

O caráter expansionista do catolicismo de Portugal, aliado à atuação de uma realeza e do Clero católico no plano político das Cruzadas, potencializou o sacramento do batismo como realizador de um “uso e abuso do nativo e do africano pelo português tanto no nível do sistema econômico global quanto nos hábitos enraizados na corporeidade” (BOSI, 1992, p. 29).

Dito isto, é necessário atentar para os limites de associações do cururu à herança trovadoresca europeia ignorando todas as sínteses culturais que forjaram a população caipira do Médio Tietê do ponto de vista étnico-racial e cultural e em tempos históricos diversos, numa reprodução de paradigmas eurocêntricos que ainda insistem em realçar o continente europeu a partir de pretensas supremacias geográficas, históricas e culturais que sabemos bem, são criações ideológicas e científicas que podem e devem ser desconstruídas por ciências transformadas e transformadoras, entendidas do ponto de vista das relações de poder e dos conflitos humanos.

Sendo o sapo um ser vivente do mundo natural e sendo ele o personagem principal da narrativa mítica, atuando como *trickster*, é inegável que outros animais também o acompanham para enriquecer suas peripécias e aumentar mais e mais seu estatuto de personagem principal.

Outros animais fazem parte destas mesmas narrativas estabelecendo relações de aproximação ou de oposição ao *trickster*. Ora, a mesma projeção está no mundo humano do cururu-brincadeira onde o cururueiro não pode falar sozinho, precisa da recíproca que só existe com o exercício da audição, do riso, do barulho e do silêncio coletivos. Todas essas peculiaridades e riqueza explicativa do cururu como fenômeno identitário, sociocultural, poético e musical da população caipira paulista não podem ser reduzidas à influência jesuítica como supremacia que reproduz a violenta dinâmica das relações de poder impostas do colonizador ao colonizado.

2.3. Do cururu como alegoria

Herbert Baldus (1979), ao retratar o mito tupi-guarani acerca do “**roubo do fogo por animais**” conta que este “é um motivo muito espalhado na América do Sul” (BALDUS, 1979, p. 123).

Nestes mitos, ora a grande ladra é a raposa, ora é o **sapo**.

Este anfíbio prevalece nas tribos da “grande família lingüística dos Tupí. Que haja sido escolhido para tal papel é muito compreensível pois, como se sabe, este animal tem a capacidade singular de engolir coisas ardentes, como cigarros e brasas, talvez porque os tome por pirilampos” (BALDUS, 1979, p. 123).

Os Guaraní do litoral paulista (Itanhaém) relatam este mito do sapo. O mesmo reaparece entre outros povos indígenas da América do Sul, como na Bolívia e no

Paraguai. Sabemos que os mitos têm vida num contexto de oralidade, mas suas transcrições podem nos ajudar a ilustrar melhor uma questão.

O mito conta o seguinte:

Uma vez havia um homem que não tinha fogo. Os urubus-pretos tinham o fogo. O homem banhou-se em água fétida, pegou um pau, deitou-se por terra fingindo-se de morto. Os urubus vieram e fizeram fogo para comê-lo. Então ele se levantou prontamente, lançando as brasas na direção em que o sapo estava sentado. O sapo tomou um pedaço na boca e engoliu-o. Os urubus voltaram, mas o fogo estava apagado. Então acharam o sapo, suspeitaram que ele tivesse roubado o fogo e forçaram-no a jogar fora a brasa. O homem banhou-se outra vez em água fétida, deitou-se por terra com um pau na mão, fingindo-se de morto. Os urubus vieram e fizeram fogo para comê-lo. Ele levantou-se prontamente, lançando as brasas na direção em que o sapo estava sentado. O sapo tomou um pequeno pedaço na boca e engoliu-o. Os urubus voltaram, mas o fogo estava apagado. Esta vez, porém, o sapo tinha-se escondido tão bem que os urubus não o apanharam. Desde aquele tempo, os Guarayú têm fogo (BALDUS, 1979, p. 123-4).

A retomada da mitologia indígena deve-se ao fato de que o cururu originalmente estaria vinculado a este universo. A etimologia remete o termo “*cururu*” à figura mitológica do cururu, em tupí¹³³, ou a palavra derivaria de uma corruptela de cruz: “*curuzu*”.

Além deste significado atrelado à cruz e, portanto, à conversão ameríndia ao cristianismo, outros sentidos aparecem nas narrativas dos cururueiros. Em entrevista realizada em 2008, Cido Garoto fala do **caruru**, uma planta de folhas grossas da qual as mulheres preparavam uma sopa para acolher os devotos do Divino durante os pousos. Ao apontar esta outra relação, o cururueiro ressalta que “ninguém sabe” de onde vem o nome, assinalando a imprecisão do termo associada à oralidade e indicando sua grande capacidade de transformação e potencialidade modificadora dos conteúdos da narrativa.

Outras versões sobre o mito do sapo, como a dos Tapirapé, contam que o cururu teria roubado o fogo dos índios para se aquecer (BALDUS, 1979, p. 124). Eis que o sujeito do mito, neste caso, é o próprio sapo.

Independentemente das versões aqui apresentadas, o fato é que uma das principais características das *práxis* indígenas é a celebração de ritos que envolvem danças e cantos muito relacionados ao fogo, ou a fogueiras.

¹³³ *Cururu* (abanheenga) = sapo (língua portuguesa) conforme Alceu Maynard de Araújo (2004) indicou na referência descrita por Basílio de Magalhães (1874-1957). Há ainda, segundo indicação do próprio Alceu, cururu com sentido de “rouco”, conforme teria apontado Batista Caetano (ARAÚJO, 2004, p. 84).

De toda forma, cantos e danças do cerimonial nativo teriam sido “apropriados” para aproximar o indígena da doutrina católica, viabilizando o processo de catequese. Poderíamos dizer, no sentido da colonização, que o fogo é então tomado do índio pelo colonizador, de modo que o sapo aqui aparece como sendo a tradução, uma espécie de mediação da disputa pelo fogo (que aqui adquire os sentidos de língua e linguagem) entre os homens do velho e novo mundo (colonizadores e colonizados).

A alegoria exerce um poder singular de persuasão, não raro terrível pela simplicidade de suas imagens e pela uniformidade da leitura coletiva. Daí seu uso como ferramenta de aculturação, daí sua presença desde a primeira hora da nossa vida espiritual, plantada na Contra-Reforma que unia as pontas do último Medievo e do primeiro Barroco.

A força da imagem alegórica não se move na direção das pessoas enquanto sujeitos de um processo de conhecimento; move-se de um foco de poder ao mesmo tempo distante e onipresente, que os espectadores anônimos recebem, em geral passivos, não como um signo a ser pensado e interpretado, mas como se a imagem fôra a própria origem de seu sentido.

Mais do que um simples “outro discurso”, como define o seu étimo grego, *a alegoria é o discurso do outro*, daquele outro que fala e nos cala, faz temer e obedecer, mesmo quando os fantoches grotescos da sua representação (Diabo ou Megera) nos façam rir (BOSI, 1992, p. 81).

Essa possibilidade interpretativa resultante da perspectiva mitológica que relaciona a figura do sapo e sua capacidade de engolir brasas e guardá-las na boca é elemento que, segundo nossa perspectiva, torna o cururu uma disputa simbólica de elementos valorizados pelo grupo social que o realiza.

A interpretação adquire força na medida em que consideramos a importância do fogo para a humanidade, considerando a revolução que este elemento natural representou para a vida humana na terra. A partir deste primeiro fogo mítico, várias foram as transformações revolucionárias que desencadearam inovações tecnológicas e culturais. Num primeiro momento do mito, primeiro estágio ou etapa da vida humana, o fogo aparece como pertença exclusiva do universo animal: “Uma vez havia um homem que não tinha fogo. Os urubus-pretos tinham o fogo” (BALDUS, 1979, p. 123).

A partir dessa constatação tem lugar uma série de eventos: o homem nega sua própria existência, fingindo-se de morto para ter acesso ao fogo, que constitui para ele neste momento, uma ameaça: as brasas estão sob o poder dos animais desejosos de comer o homem, não sem antes submetê-lo ao fogo, tornando-o cozido.

Deter o fogo aqui remete a duas dimensões do plano cultural: associa-se aos processos de cocção dos alimentos, como também implica na caça como *práxis*. O texto mítico aponta o sapo como guardião do fogo, instrumento de poder, portanto. Como realizador da passagem mítica do plano da natureza para o plano da cultura, o sapo que guarda o fogo na boca implica numa representação portadora de imensa ambigüidade. Ele atua tanto no reino animal como no mundo humano, enquanto transmissor ou o mediador das relações de poder entre os seres.

Num segundo momento da narrativa, os eventos ocorrem exatamente como antes, porém, o sapo consegue guardar o fogo. O elemento e o conhecimento sobre ele podem enfim, ser mantidos, transmitidos e utilizados pelo homem. A primeira parte do mito sugere que o sapo guarda o fogo a pedido do homem: “Então ele [o homem que se fingia de morto] se levantou prontamente, lançando as brasas na direção em que o sapo estava sentado. O sapo tomou um pedaço na boca e engoliu-o” (BALDUS, 1979, p. 123). Daí também uma analogia possível deste fogo, tido como palavra que a boca guarda.

O sapo aqui atua enquanto *trickster*. Tal como uma encarnação zoomórfica (CANDIDO, 1970), o *cururu-trickster* realiza uma espécie de mediação máxima das relações prescritas no *cururu*-canto improvisado do caipira.

A hora di iscalá u jogu
Queu achei muntu ingraçadu,
U sapu jogo nu golu
Pur sê u bichu mais trenadu¹³⁴.

Este *cururu* zoomórfico que não pode ser visto numa roda de *cururu* a olho nu, é personagem mitológico por excelência, tal como o *sarigiüê* nos mitos d’O Cru e o Cozido (LÉVI-STRAUSS, 2004). Como figura personificada atua na mediação entre os planos sagrado e profano, da religiosidade e do lazer, numa íntima relação com a mitologia ameríndia (*cururu*) e iorubá (*exu*) transfiguradas na apropriação do catolicismo de cunho popular (pomba).

O sapo, neste caso, atua a exemplo de vários outros enganadores (raposa, macaco, coioite, corvo, calango ou lagarto) como representações presentes em diversas manifestações culturais humanas.

¹³⁴ TAVARES DE LIMA, Rossini. n/d, p. 53. Fragmento.

Tais encarnações zoomórficas são capazes de superar a dualidade entre as noções de bem e mal, demarcando a possibilidade de rebelião. O *trickster* também representa aquilo que o homem gostaria de ser, mas não consegue porque os modelos socialmente existentes não o permitem. Seu caráter brincalhão e sua atuação sarcástica são meios que encontra para romper com a ordem, da qual sempre sai recompensado. Representante maior da ambiguidade humana que encarna a figura do justo¹³⁵.

O mito relatado por Herbert Baldus (1979) retrata o cururu como enganador. Uma passagem, narrada pelo cururueiro Batista Neves, sobre as origens do cururu é bastante singular para entendermos o cururu em sua função positiva, ainda atuando como *trickster*¹³⁶.

O jeito que eu sei do meu jeito que eu escutava falar já dos antigo é que dois cumprade caboclo que tinha, sabe... daquele tempo lá, dois caboclinho assim, dois compadre só na roça, começaram a ficar com a calça tudo cobrir a canela que chama pula-brejo aquela época lá. Tava de tarde, ali tomando uma pinguinha, cigarrinho de palha e bater uma violinha pra cantar uma musiquinha sentado lá fora que tinha uns tocos, aqueles que serrava o toco. Serrava não, cortava com o machado na época, na época nem motosserra não tinha, o que tinha era aquela serra, serrava em dois: um puxava pra lá outro puxava pra cá. Na casa do meu avô que acontecia isso. Mas olha, não sei como dá certo dois homem ficar ali o dia inteiro só pra... tudo braço e serrava esse toco nessa altura e daí tinha o banquinho, neh? Sentava ali cantava uma musiquinha ou então fumar um cigarrinho, tomar uma pinguinha “vamo embora cantar uma musiquinha, neh”. Daí o tempo começou formar de chover assim, e sabe como faz o sapo cururu, neh? Já ouviu falar... E o sapo começou lá tururururu [ele faz o barulho do sapo] o outro responde... é verdade isso aí, cheguei encontrar isso aí, cheguei ver isso aí: o outro sapo respondia [faz o barulho novamente] batia, um de um lado e outro de outro. Um dia eles falam “ô cumpadre vamo cantar igual os dois sapo tá cantando, nós já cantemo tanta música até cabou nosso repertório, vamo cantar igual os dois sapos, eu canto um verso cê responde, canta uma música...”. E foram. E ficou bateando a viola, um cantava outro respondia. Daí foi no outro dia, “ô compadre, vamo lembrar a música do sapo, vamo cantar o cururu?”, “vamo cantar igual o sapo cururu?”. Ai começou até hoje (informação verbal)¹³⁷.

¹³⁵ Na literatura brasileira, um personagem muito presente como enganador ou *trickster* é a figura de Pedro Malasartes.

¹³⁶ A função do *trickster* nos mitos pode parecer positiva quando se esperava que fosse negativa. O enganador (*decepteur* em Lévi-Strauss representado como *sarigüê* ou *sarigüêia* no primeiro volume das Mitológicas) opera a existência de sinais contraditórios – não se sabe se são “sinceros” ou “mentirosos” – resultantes da ambigüidade dos mitos. Além da interpretação levistraussiana, outra leitura sobre o *trickster* como entidade mítica pode ser obtida em Silvia M. S. Carvalho (1985).

¹³⁷ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011, grifos nossos.

Poderíamos apontar uma série de elementos importantes representados nessa riquíssima narrativa de Batista Neves. Os trechos grifados na transcrição ressaltam o caráter de oposição das relações narradas.

Há uma ordem que transparece sobre o caos e que está associada a uma concepção relacional dos tempos passado, presente e futuro. Um mito se define enquanto sistema temporal relativo ao passado, mas que combina propriedades dos outros dois tempos.

Como todo fato social, o mito está ao mesmo tempo, no domínio da palavra e da língua.

Arriscando outras aproximações do cururu com o contexto de catequese no período colonial não nos esquecemos do sentido negativo atribuído ao sapo como animal de peçonha (MELLO E SOUZA, 1986). Nas narrativas literárias de contos de fadas, o sapo aparece associado à feitiçaria, bem como réptil cuspidor pela boca de uma bruxa¹³⁸. Muitas vezes, o sapo não é propriamente um sapo, mas sim um príncipe belo, bom e justo que foi transformado no anfíbio por alguma feiticeira. Daí o caráter de aproximação do sapo a um animal feito, mau e injusto.

No antigo testamento bíblico, o episódio de Pentecostes aparece muito associado ao elemento terrestre, em contexto mais profano, pois é dom que se manifesta como fruto do trabalho humano, daquilo que se colhe. “Observarás a festa da ceifa, dos primeiros frutos do teu trabalho e daquilo que tiveres semeado nos campos, como também a festa da Colheita, saindo o ano, quando recolherás dos campos os frutos do teu trabalho” (ÊXODO 23,16, 1994, p. 131).

Como regozijo pela abundância da colheita, o homem deve oferecer sacrifício ao Senhor que abençoa o seu trabalho. “Até o dia seguinte ao sétimo sábado, contareis, portanto, cinquenta dias, e apresentareis ao SENHOR uma oferenda da nova colheita” (LEVÍTICO, 23, 16, 1994, p. 192). A embriaguez em rezas, terços, ladainhas nas festas do Divino, são formas de consagração a que os pobres atribuem aos frutos de seu trabalho.

As oferendas em forma de sacrifício são comumente aceitas na liturgia católica. Simbolizadas na forma de dízimo, são tão legítimas quanto outras formas sacrificiais usadas com o mesmo sentido empenhado no catolicismo.

¹³⁸ Imagem do filme *Pele de Asno* – “Peau d’Âne” (França, 1970) Dir: Jacques Demy baseado no conto homônimo de Charles Perrault.

Além do pão, apresentareis sete cordeiros sem defeito, da idade de um ano, um novilho e dois carneiros, e serão sacrificados em holocausto para o SENHOR; com a oferenda e as libações deles, é uma oferenda consumida, um perfume aplacador para o SENHOR. Com o bode, fareis um sacrifício pelo pecado; e com dois cordeiros da idade de um ano, um sacrifício de paz (LEVÍTICO, 23, 18-9, 1994, p. 192).

Aqui caberia opor o caráter peçonhento do sapo à qualidade de portar o fogo sagrado que o anfíbio possui no plano mítico. Nas representações litúrgicas do catolicismo o fogo é tido por elemento sagrado sendo o Espírito portador do dom de falar em várias línguas no dia de Pentecostes¹³⁹. Representa a vinda do Espírito Santo, espírito de luz guiado pelo fogo.

Quando chegou o dia de Pentecostes¹⁴⁰ eles se achavam reunidos todos juntos. De repente, veio do céu um **ruído** como de violento vendaval que encheu toda a casa onde eles estavam; então lhes apareceu algo como em línguas de fogo, que se repartiam, e pousou uma sobre cada um deles. Todos ficaram repletos do Espírito Santo, e se puseram a **falar outras línguas**, conforme o **Espírito lhes concedia** exprimirem-se (ATOS, 2,1-4, 1994, p. 2103-4; grifos nossos).

É nítida a transformação que o texto bíblico aponta do Velho para o Novo Testamento. É evidente a passagem do plano da natureza para o plano da cultura, de noções mais vinculadas ao animismo ao humanismo. É nítida a transição da narrativa do nível terrestre para o celeste (animal-espírito). A peçonha provocadora de ojeriza se transforma, modificando-se no fogo sagrado que mobiliza os homens a falar em várias línguas (plano da cultura).

Já enfatizamos relações da festa do Divino como celebração de Pentecostes. O cururu possui essa capacidade análoga de exercer este dom na forma de canto. Lembremos que o canto é também forma de exercício litúrgico no catolicismo, bem

¹³⁹ No antigo testamento bíblico é chamada festa da ceifa (festa das Semanas em Ex 34,22; Dt 16,9; Nm 28,26) e festa de Pentecostes no Judaísmo grego (Tb 2,1; Mc 12,32) “era uma festa agrícola que celebrava o fim da ceifa dos cereais. Israel provavelmente a tomou de empréstimo dos cananeus por ocasião de sua instalação na Palestina. Em época tardia, ela foi relacionada com um momento da história da salvação [...] tornando-se a festa da aliança e do dom da lei no Sinai” (ÊXODO, 23, 16-7, 1994, p. 131). Aparece como Pentecostes no Novo Testamento.

¹⁴⁰ No novo testamento, eis que a festa adquire outro significado: “o dia da **Quinquagésima**: essa festa, celebrada cinquenta dias após a Páscoa, comemorava a aliança do Sinai entre Deus e Israel; ela reunia em Jerusalém multidões de judeus vindos de numerosos países. Este será o palco do dom inicial do Espírito por Jesus [...]; esse dom vai se manifestar por uma espécie de explosão da linguagem” (ATOS, 2, 1-2, 1994, p. 2103).

como em várias outras religiões não-cristãs e mesmo entre doutrinas protestantes mais pautadas no texto bíblico e desapegadas de representações imagéticas.

A brincadeira do cururu como reunião é análoga a reunião do apostolado em oração. Não à toa, em Atos 13-4, encontramos a passagem modificada acerca do episódio de Pentecostes: “Quando voltaram, subiram à sala superior, onde se reuniram. Estavam lá: Pedro, João, Tiago e André; Filipe e Tomé, Bartolomeu e Mateus; Tiago, filho de Alfeu, Simão, o zelote; e Judas, filho de Tiago. Todos, unânimes, eram assíduos da oração, com **algumas mulheres**, entre as quais Maria, a mãe de Jesus, e com os irmãos de Jesus” (ATOS, 1,13-14, 1994, p. 2103; grifo nosso).

No Brasil, a presença constante da figura do *trickster* no imaginário e no repertório de manifestações culturais populares nos permite pensar no cururu, canto de improviso do vale do Médio Tietê, como importante exemplo de manifestações populares promotoras de burla ritual da liturgia cristã-católica naquilo que ela mesma pretende ser: não-anímica, não-pagã. Haja vista a grande relevância das rodas de cururu-brincadeira realizadas ao término das rezas e festejo em louvor ao Divino Espírito Santo na região.

Quem ri dos gracejos provocados pelos cantadores numa roda de cururu após o jantar em louvor à irmandade e ao Divino Espírito Santo, se utiliza desse riso como porta “que se abre sobre a premonição utópica de uma existência infinita em que o homem não estaria mais confinado nos quadros sociais” (MINOIS, 2003, p. 20), isto é, o homem que ri é aquele que se cansou do sacrifício e que já enjoou de rezar:

[...] **nóis rezava o terço, depois vinha a irmandade louvar a imagem, cantar seus hinos, agradecê aos festeros dono da casa.** Traziam também dois meninos que cantavam com voz aguda. Depois, lá pelas uma da madrugada, a irmandade cansada das caminhadas, pois transportava a imagem tudo a pé, andava de vinte a trinta quilômetro às veis para chegar de uma casa noutra, ia se deitar pelo terrero ou varanda da casa, com suas cobertas que eles mesmo carregava em suas muchilas. Daí ficava na sala só os rezadores e vizinhos que continuava a cantar hinos em frente do altar para passar o tempo. Os hinos que mais cantava era **louvor a Nossa Senhora Aparecida** pois era o que mais tinha. Só que iam cantando e repetindo hinos, muitas horas, que **chegavaum ponto que ficava injuativo repetir tantas veiz o mesmo hino**, tantas repetições que **algum deles começava a mudar letras dos hinos, tipo paródia, e o resto do pessoal quano gostava aplaudia. Daí começo o interesse pelo improviso**, tanto que nem os hinos tradicionais não se cantava mais, daí **foi surgindo os melhores repentistas rezadores que eram sempre procurados pelos festeros para participar do pouso do Divino.** (NHÔ ZÉ *apud* GAROTO, 2003, p. 6; grifos nossos).

Eis aqui a transformação do mito de origem do cururu contado por Batista Neves. “A alegoria foi o primeiro instrumento de uma arte para as massas criada pelos intelectuais orgânicos da aculturação” (BOSI, 1992, p. 8). No entanto, dentro do chamado catolicismo popular não se pode compreender tudo apenas por meio da ritualística prevista pela doutrina imposta na cruzada católica do sistema colonial. Ainda que tenha havido a conversão, seus ritos são carregados de racionalidades diversas e muitos *tricksters*, além de padres, são chamados a realizar a mediação entre os planos sagrado e profano.

Dentre todas as mediações que realizam, cururueiro e violeiro podem ser vistos como parceiros na burla da própria figura do padre como articulador exclusivo dessa relação forçada pela Igreja instituição. A autoridade e sabedoria que possuem em decorrência de sua longa idade no grupo, deve ser considerada como fator de legitimação para o lugar social que homens velhos ocupam como conselheiros portadores da palavra (fogo simbólico que no mito aparece debaixo da língua do sapo) no grupo social caipira.

A lógica que rege as cosmologias de grupos tupis apropriada mas, constantemente invisibilizada no catolicismo formal do “sacerdote de Igreja” (BRANDÃO, 1986, p. 121), considera o culto como prática humana que prioriza a relação com a natureza. Se como dissemos, a cantoria de improviso ou o desafio de cururu cabem como divertimento nas festas do Divino é porque, no catolicismo popular, estão contidas referências cosmológicas ameríndias e africanas que atribuem ao riso um papel bem mais positivo (MINOIS, 2003, p. 19).

Como melhor nos diz Alfredo Bosi:

A reprodução de um certo esquema de hábitos suportou, é certo, os andaimes da estrutura colonial, mas teria essa máquina de consumir, produzir e vender preenchido todos os valores e ideais, todos os sonhos e desejos que colonizadores e colonizados trouxeram do seu passado ou projetaram no futuro ainda que de maneira apenas potencial? Em outras palavras: foi a colonização um processo de fusões e positivities no qual tudo se acabou ajustando, carências materiais e formas simbólicas, precisões imediatas e imaginário; **ou ao lado de uma engrenagem de peças entrosadas, se teria produzido uma dialética de rupturas, diferenças, contrastes?** (BOSI, 1992, p. 31; grifos nossos).

Um bom exemplo do que tentamos traçar em relação à música de louvação presente tanto no cururu caipira – seja em louvor ao Divino, seja enquanto crônica ou poética improvisada da vida cotidiana – em articulação às músicas de louvação de matriz afro pode ser sintetizado nos contrapontos realizados a seguir.

Em questão, a narrativa mitológica iorubá que denota elementos do legado de Xangô. As características guerreiras de Xangô foram herdadas de Oranian:

Surgiu no Orum
Um punhado de pó
O chão do reino de oió
Solo de Ifé
Um grão de terra vã
Opá de Oranian

Galo ciscou e espalhou
Pairou, boiou
A terra se multiplica no mar
Okê navega
Sobre o véu de Olokum

Guerreia
Quando é pra guerrear
Guerreia
Quando é pra festejar
A espada cega corta
Sem olhar a quem

Guerreia
Quando é pra guerrear
Guerreia
Quando é pra festejar
E a pele preta e branca
Se desvai no além¹⁴¹

A primeira estrofe da letra faz menção à narrativa mitológica de Oranian como criador da Terra. Os filhos de Olodumare ganharam de seu pai uma cidade para governar e um alguns artefatos. A Oranian coube o governo de Oió, uma galinha, sete barras de ferro e “o embrulho de pano preto” (MORAIS E SILVA, 2013):

Quando Oraniã abriu o pano,
deparou com uma escura e estranha substância,
que jogou na água.
A substância boiou na superfície
e a galinha, voando sobre o montículo,

¹⁴¹ *Oranian*, composição de Kiko Dinucci pautada no mito iorubá de origem da vida. Trecho. Álbum *Metá-Metá* (2011). Grifos nossos.

pôs-se a ciscar a tal matéria.
O montículo cresceu e cresceu
e assim a Terra foi criada
(PRANDI, 2001, p. 433-434).

O verso “Okê navega sobre o véu de Olocum” remete a outra narrativa compilada por Reginaldo Prandi, em “Mitologia dos Orixás”, “Oraniã traz Okê, a Montanha, do fundo do mar”:

No princípio, tudo era o mar,
tudo era Olocum.
E Olofim [Olodumare] andava entediado com a vastidão sem fim das
águas.
Foi então que Oraniã, com a força que lhe dera Olofim,
fez surgir do fundo do mar o primeiro monte de terra.
Okê surgiu das profundezas do oceano
e agora era a montanha sobre a superfície da água.
Assim foi que nasceu Okê, a Montanha.
Nasceu Okê, o orixá da montanha.
Sobre Okê a vida na Terra foi possível,
porque antes estava tudo submerso
e todo o poder era do mar, de Olocum
(PRANDI, 2011, p. 434-435).

Temos aqui uma dimensão que atrela as expressões musicais rituais quase transcrevendo o mito de criação da vida e adaptação das espécies na terra, sendo a própria música narrativa mitológica e de memória, como verificamos no cururu paulista. Seu vínculo com o mito não impede a transformação, ao contrário, passa inúmeras vezes, e em tempos e espaços diferentes, manipulado por diversas pessoas.

São justamente estes processos que tornam a música e a narrativa musical passíveis de transmissão enquanto legado cultural humano. A música, tal qual o mito, pode existir na longa duração quando se transforma e na medida em que não se fixa em forma ou estilos únicos¹⁴².

[...] o termo *metá metá*, na língua Iorubá, falada pelo grupo étnico africano que habita a Nigéria, faz referência à ideia da tríade. De acordo com o pesquisador Nei Lopes, no livro “*Logunedé: Santo menino que velho respeita*”, a palavra *metá* significa três. Assim,

¹⁴² O mesmo pode ser pensado a partir do que diz Patrícia Baubeta (1997) acerca das cantigas satíricas da Idade Média. O fato de serem relevantes em sentido, isto é, o fato de terem impacto na sociedade em que eram produto, fazia com que a manipulação e reinvenção dos textos narrativos e poéticos fosse não apenas amplamente realizada como também estimulada.

metá-metá pode ser traduzido, em um sentido mais próximo à tradição africana, como a síntese de três elementos em um¹⁴³.

Não precisamos nos deter demasiado nas duas transcrições para perceber a presença de animais alados (galo, galinha) nas narrativas iorubás citadas. A mesma ideia transformada está presente na tríade cristã-católica composta pelo Divino Espírito Santo e da qual já sinalizamos a importância no catolicismo popular brasileiro. Neste caso é uma pomba branca que simboliza a tríade divina, uma na forma do Divino.

De um modo geral, os pássaros representam a mediação entre o plano celeste e terrestre. Após o dilúvio, a pomba é o pássaro escolhido por Noé para voar para fora da Arca a fim trazer alguma mensagem sobre as condições de vida no mundo exterior. Tal como *exu*, a pomba é mensageira.

Depois soltou uma pomba, para ver se as águas tinham minguado de sobre a face da terra.

A pomba, porém, não achou repouso para a planta do seu pé, e voltou a ele para a arca; porque as águas estavam sobre a face de toda a terra; e ele estendeu a sua mão, e tomou-a, e recolheu-a consigo na arca.

E esperou ainda outros sete dias, e tornou a enviar a pomba fora da arca.

E a pomba voltou a ele à tarde; e eis, arrancada, uma folha de oliveira no seu bico; e conheceu Noé que as águas tinham minguado de sobre a terra (GÊNESIS, 8:8-11).

A relação de dominação estabelecida para submeter o povo colonizado e todo o trabalho “educativo” desempenhado pelos padres jesuítas da Igreja Católica, aliada aos interesses econômicos e políticos da conquista marítima, pressupunha um entendimento entre civilizações de características fenotípicas e culturais bem diferentes. Realizando a conversão de forma dialética, resultava ao colonizador incorporar os elementos culturais do colonizado. Este efeito pressupunha a negação da alteridade (do indivíduo/grupo não branco) e a ênfase no mundo ocidental (branco, masculino, cristão).

Ao menos esse era o objetivo principal dos padres em seus esforços de catequese. São inúmeros, no mundo, os exemplos de vitalidade e de luta dos povos negros e índios submetidos à cristandade persistindo na celebração de suas práticas culturais e na vivência de sua memória identitária, ainda que para isso tivessem que transformar em sincréticas suas formas de expressão e de representação do mundo.

¹⁴³ Publicado em Desmonta, Artistas: Metá-Metá. Disponível em <<http://desmonta.com/artistas/meta-meta/>>. Acesso em 08/08/2012.

Esta cruzada, tendo deixado marcas de extrema violência, aniquilando considerável soma de indígenas e negros escravizados na América do Sul, também se fez “lúdica”.

Eis o cururu em sua primeira faceta: modo de cantar difusor e transmissor dos textos bíblicos para uma população não letrada¹⁴⁴, que entende o mundo e estabelece suas relações com o exterior e com o outro a partir da palavra falada, gestualizada, desenhada e/ou cantada. A forma cantada, aliada à dança e à música, é privilegiada nas festas do catolicismo popular em síntese com reminiscências pagãs celebradas no Brasil de hoje.

É Alfredo Bosi (1992) quem nos chama a atenção para o fato de que a origem de uma dada expressão cultural popular não implica em determinação. Daí a importância de atentar para as transformações das modalidades de cultura popular e do cururu no tempo histórico. Para o autor, o sentido comum do universo “não letrado” está associado à devoção e ao culto. Constituem nas formas que as comunidades encontram para reviver o sentido de sua própria existência e identidade (BOSI, 1992: p. 47).

As festas negras brasileiras de coroação dos reis do Congo, ou Congados, estão próximas ao cururu paulista no que tocam suas profundas relações com o processo de conversão à liturgia cristã. Guardadas suas especificidades, manifestações importantes como os Congados, remetem à experiência de encontros civilizatórios e diaspóricos vividos, no plano histórico e mítico, no continente africano.

Estabelecer analogias como forma de aproximar cosmologias negras e indígenas ao mundo cristão, implicava num esforço de tradução e em leituras realizadas a partir da concepção de cada povo envolvido no processo (BOSI, 1992; MELLO E SOUZA, M., 2006).

Com relação à presença dos portugueses no Congo, num nível político-religioso tratava-se de submeter o reino congolês através da conversão à fé católica. Por outro lado, o que poderia parecer ser grande entrega e submissão à liturgia católica era, para os congoleses, uma nova forma de vivenciar seus valores e sentidos mais tradicionais (SAHLINS, 1988). Antes de tudo, tratava-se do estabelecimento de relações de troca cultural entre diferentes grupos humanos, relações que implicam em trocas, sentimentos, partilha e reciprocidade (MAUSS, 2003).

¹⁴⁴ Interpretação próxima a esta pode ser vista em José de Souza Martins (1974).

Obviamente, essas trocas simbólicas se materializavam também no plano da realidade concreta, resultando em relações de prestígio político e social. Guardados os devidos contextos históricos e rituais peculiares a cada expressão cultural popular, podemos aproximar, do ponto de vista da conversão ao catolicismo, a celebração de algumas modalidades festivas do Brasil.

É fato que a história de conversão ao catolicismo no Congo não pode ser simplesmente transplantada para o encontro civilizatório entre portugueses, indígenas e africanos no Brasil colonial, visto as singularidades de cada processo. No entanto, ambas as experiências são marcadas por constante re-atualização ritual do encontro civilizatório e da conversão de africanos e ameríndios ao catolicismo. Tanto os congados mineiros como o cururu em São Paulo, são manifestações culturais populares brasileiras que, por suas grandezas, podem iluminar questões relativas à violência dos processos de realização do colonialismo em confronto e conciliação resultantes de patrimônios imemoriais compartilhados entre civilizações.

Em Portugal peninsular, havia um caráter de nobreza pretensamente atribuído ao catolicismo e este fator impactou no modo de viver a religiosidade no reino do Congo, durante as investidas de conversão ao cristianismo. Neste reino africano, a nobreza era composta por sacerdotes dotados de dons divinos. E isso teria repercutido no Congo para, de certa forma, garantir a exclusividade e primazia de reis e nobres na conversão ao catolicismo.

Assim, a forma como os padres conduziram os batismos refletiu na organização da sociedade congoleza pré-colonial, reforçando e refletindo as hierarquias já prescritas nesta sociedade. Essas trocas interferiram também nas relações econômicas, políticas e de *status* resultando no estabelecimento de comércio entre os reinos distantes e na centralização do reino do Congo incrementado com o aparato militar português, impondo sua superioridade bélica aos reinos vizinhos (MELLO E SOUZA, M., 2006).

Similitudes recorrentes em diversas cosmologias, como aquela que atribui poderes divinos aos sacerdotes, estabelecem um paralelo entre as relações do plano sagrado no âmbito cotidiano estreitando os vínculos entre as esferas de poder político e religioso. Essa articulação foi elemento que instrumentalizou algumas formas de conversão ao cristianismo. E isto não reduz a experiência da conversão como harmônica, desprovida de conflitos ou atritos (MELLO E SOUZA, M., 2006).

Aproximando cosmologias diversas, coube ao mito o papel fundamental de possibilitar mediações. Alguma leitura nesse sentido pode nos ser útil para entender de

que maneira são realizadas concessões entre liturgias diferentes; concessões que, à primeira vista, pareceriam inconcebíveis.

No caso brasileiro que nos interessa, ao escrever aos colonos e nativos, Anchieta adotava o idioma tupi. Como aponta Alfredo Bosi (1992), a prática tinha como propósito adaptar uma linguística que procurava no “**interior dos códigos tupis**, moldar uma forma poética bastante próxima das medidas trovadorescas em suas variantes populares ibéricas” (BOSI, 1992, p. 64) para facilitar os propósitos de catequização. E continua o autor: “tupi é a sintaxe”, mas todo o ritmo das orações compostas por acentos e pausas é de mote português (BOSI, 1992, p. 65).

Em termos de sistema narrativo, podemos dizer que o mito do cururu se contrapõe à poesia de improviso. O primeiro, é indicativo de longa duração isto é, o cururu como narrativa mitológica (modalidade de expressão de arte coletiva) não tem seu sentido alterado por mais que se modifique.

É por essa razão que insistimos na afirmação de que o cururu como expressão cultural do caipira paulista permanece sendo um modo de transitar entre os planos sagrado e profano. É constitutivo da memória coletiva e atua como mito na longa duração. Esse sentido de trânsito entre o celeste e o terrestre continua vivo porque não determinado pelas transformações internas que a manifestação sofreu em sua forma histórica (secularização, integração ao ambiente urbano, inserção na indústria do disco, entre outras).

A poesia, no entanto, é circunstancial, modificada a todo o instante a depender da habilidade do cantador ao realizar uma combinação das palavras que profere e a depender do momento histórico em que vive e em como o grupo social o qual representa está organizado. O discurso, no plano poético é subjetivo e portanto, dotado de sentidos variados, portador da transformação favorável à mudança histórica.

Essa capacidade de mediação de conflitos pelo cururu *trickster* pode ser visualizada na dinâmica interna do cururu poesia de circunstância (TAVARES DE LIMA, n/d). A palavra é “fogo” que concilia as demandas de uma dada sociedade humana. Assim como nos episódios míticos que envolvem o cururu *trickster*, aquele que se sair melhor na peleja, conquista o reconhecimento e a legitimidade para desqualificar socialmente, e por meio do rito da “guerra com hora marcada (EVANS-PRITTCHARD, 1978) e da derrisão, o outro.

Outra possível relação estabelecida pelo mito situa **fogo** e **água** como elementos opostos mas em constante relação na natureza. Ao mesmo tempo em que funciona como

metáfora para a palavra que cabe na poesia, o fogo é produto da natureza, elemento físico que contém natureza e que está contido nela. Neste sentido, podemos continuar construindo outras relações e estabelecer a diferença entre o fogo e seu antagônico, a água ou potencializar tais relações, fundindo simbólica ou materialmente estes elementos como em água-ardente, por exemplo.

Neste último caso, a relação está articulada à cantiga do cururu. No plano humano, a cachaça é água que arde e que estimula o palavreado, podendo ser a abrideira de prosa e da cantiga (ou da poesia, neste caso). Já no plano mítico, é muito difundida a ideia (que aparece na forma de lenda mas que está vinculada ao conhecimento popular que se tem sobre o *habitat* do anfíbio) de que o sapo canta para chover. Isto nos leva a outra articulação do texto mítico que atrela a saliva ou a boca (do sapo) à palavra cuspada (ao fogo guardado na boca do animal) e faz a volta ao plano da cultura, inicialmente articulado à natureza.

Lagoas e brejos são *habitats* naturais do sapo. Parlendas e cantigas infantis expressam bem isto “sapo-cururu na beira do rio, quando o sapo canta, maninha, é que está com frio” assim como a narrativa de Batista Neves relaciona o surgimento do cururu cantiga como imitação do canto “respostiado” de dois sapos que cantam aqui e outro acolá.

Para ir além, se o fogo é elemento divino que atribui prestígio aos homens dotados da palavra cuspada, por aproximação fogo-água; por oposição temos a água como elemento feminino representado a menor no rito (-), mas presente em situações diversas cumprindo papéis variados e apontando para a transformação da narrativa. Outra aproximação por analogia é possível, quando notamos que a forma da viola é comumente associada, no universo popular, ao corpo da mulher, aquela (viola) que acompanha (a palavra no cururu) o homem (a palavra, o discurso em si).

A relação entre sapo e água (na forma de chuva ou de *habitat*, aguardente ou cantoria) também pode ser aproximada a produção cultural contraposta à natureza. Na tentativa de reter a água para fins de consumo se produz o **cocho**, cavidade armazenadora de água (ou de mel¹⁴⁵, outro elemento transformador que aparece como indicativo de modificações no sentido da narrativa) para enfrentar a longa caminhada pelo sertão.

¹⁴⁵ Lévi-Strauss (2004) no primeiro volume das *Mitológicas* assinala como hidromel como bebida fermentada, que muitas outras vezes também (re)aparece no mito com sentido muito próximo à aguardente.

Ampliando a relação, o cocho é cavidade que também comporta o mel. No plano mítico, essa água transformada (hidromel) denota uma aproximação com a aguardente, boa para abrir o apetite, alimentar o canto, a conversa e a própria derrisão. Note-se a menção de Batista Neves ao caipira que corta a madeira e nela se senta para tomar “pinguinha”. Todas as transformações do mito até aqui derivam da primeira, atrelada ao cururu *trickster*. A madeira viva serve ao homem como objeto cultural de utilidade prática ou para seu conforto. Quando morta, alimenta imensas fogueiras. Temos aqui a madeira em suas duas formas, “crua” ou “cozida”¹⁴⁶.

Como se sabe, o cocho é cavidade que “armazena” os sons que acompanham o canto do sapo: o cocho é a própria viola. A madeira pode ser transformada em banco no qual se senta ou em viola, com a qual se toca. Talhar a madeira é arte humana que pode ter fins práticos ou lúdicos e criativos. O cocho, na narrativa de Batista, está diretamente relacionado à voz ou à cantiga: madeira que serve para se sentar e entabular uma prosa ou para ouvir e reproduzir o canto do sapo ao mesmo tempo em que, como viola, pode produzir o som de base para este mesmo canto.

Indiretamente, como oposição e mais próximo a uma analogia com a água, o cocho é lugar de guarda dos sons (viola), dos homens (canoas), da cachaça (reservatório na forma de cuia ou botija). É derivativo de “água”. É madeira viva, portanto. E por fim, outra relação que indiretamente retoma o fogo como tema é que sendo madeira morta, alimenta a fogueira que protege do frio (em clara oposição à água da chuva, do lago onde vive o sapo), que cozinha os alimentos a serem consumidos pelos cantadores (relação de aproximação com os pousos e festas do Divino onde se dispõe de grande quantidade de alimento manipulado pelas mulheres) e fogo com o qual se louva o plano divino (em nova aproximação com os pousos e festas).

Outras transformações possíveis da madeira em relação cururu *trickster* e ao seu canto no mito: o cocho é cavidade que armazena água para matar a sede, abrir a palavra e o apetite, comportando também os sons produzidos pelo homem que os reproduz com seu aparelho vocal, cuja boca serve para beber, falar, cantar e calar. Sem nos

¹⁴⁶ Veremos outra aproximação alegórica da madeira como produto tecnológico usado para o trabalho da lavoura que pode trazer benefícios ou infortúnios para os humanos conforme denota Monteiro Lobato no conto “A vingança da peroba” publicada em Urupês, cuja primeira edição é de 1918.

esquecermos de denotar a oposição entre som emitido como canto e voz: quem fala ou canta necessariamente se relaciona com quem ouve¹⁴⁷.

A mesma cavidade pode acomodar as pessoas em sua trajetória pelas águas. Aqui o cocho é pensado na forma de canoas no contexto das Bandeiras e Monções, expedições saídas de cidades como Porto Feliz nos séculos XVII e XVIII, percorrendo o Rio Tietê e outros rios brasileiros.

Pensando no cururu não apenas como canto improvisado, mas também como anfíbio, relacionamos a população do Médio Tietê e sua dinâmica de ocupação da região, com vínculos estabelecidos na e com a **terra**, mas também por sua forte ligação com a **água**. Daí o importante papel que os rios desempenham historicamente naquela região, sobretudo o Piracicaba e o Tietê para uma população que traz a marca anfíbia, apta tanto a viver no lido com a terra e em áreas alagadas.

O mesmo se pode dizer da religiosidade. O cururu é ele mesmo um modo transformado de liturgia. O mito re-vivido nas esferas lúdica e litúrgica da população do Médio Tietê.

Deste movimento, no convívio com o humano, o Divino também pode ocupar o plano do riso festivo. O mundo caipira ritualiza o Divino no que ele possui de mais grotesco (BAKHTIN, 2008), no sentido literário do termo.

O ato de ir à missa e comungar, por exemplo, não se separa da prática de compartilhar a cachaça para abrir o apetite antes do jantar sagrado, após a louvação ao Divino. O grande jantar oferecido aos presentes após a sucessão de cantos, ladainhas, procissões e rezas em louvor ao Divino sintetiza o ato da comunhão, o pão que ao ser dividido alimenta a toda coletividade. Este estar em festa do Divino é ato litúrgico que a prática do cururu completa. São, os dois, atos de comunhão.

2.4. Da cantoria como instrumento político

Em contraposição ao mito vinculado à esfera do imaginário, gostaríamos de atentar para outra faceta do cururu, mais relacionada ao contexto político da população do Médio Tietê em seu cotidiano.

¹⁴⁷ N'º cru e o cozido percebemos relações com o cururu mito em dois episódios de duas narrativas míticas Karajá sobre a origem da vida breve (M70, M85) indicados por Lévi-Strauss (1908-2009) nas páginas 180 e 192 do volume um, edição de 2004 das Mitológicas, respectivamente.

As dimensões políticas presentes na dinâmica do cururu podem e devem ser problematizadas. Falemos de uma apresentação de cururu realizada na cidade de Piracicaba, em 27 de março de 2010. Nesta ocasião, soubemos que a diretora de renomado colégio organizara junto aos professores e alunos, uma festa para retratar a “cultura popular” da cidade.

Em síntese, a festa contava com barracas de comidas “típicas da roça” como canjica, churrasco, pipoca, doces e bolos, além de outras guloseimas industrializadas como sorvetes, refrigerantes, cervejas e chocolates. Todas elas estavam dispostas na quadra aberta da escola separadas, mas muito próximas ao pátio que funcionou como palco para as apresentações artístico-culturais. Este pátio era equipado com cantina, banheiros e dava acesso à secretaria, sala dos professores, e demais dependências do colégio.

Além do convite realizado a um cururueiro conhecido na cidade, estavam representantes da comunidade negra que realiza o Batuque de Umbigada na região. Deste grupo, a maior parte era composta de mulheres: três acima dos 50 anos, sendo uma delas maior de 90; uma jovem na faixa dos 20 com o filho de aproximados 5 anos e uma menina com cerca 10 anos. Todos os integrantes do grupo eram negros.

Dentre os homens do grupo, três eram rapazes, sendo dois deles muito atuantes na cena cultural do município, integrados politicamente através de projetos sociais e da secretaria de cultura. Um deles também membro da Orquestra de Viola Caipira de Piracicaba, a última grande atração representando as tradições culturais na festa. Houve, também no evento, uma intervenção teatral elaborada pelos alunos. Os *tambus* foram tocados pelos dois homens mais velhos e pela jovem mãe, acompanhada pelo filho.

A escola particular, era dirigida pela mesma pessoa que, à época era a Secretária de Cultura do município. De todo modo, a diretora do colégio, como proprietária organizou a festa para os pais e demais familiares dos alunos, que são eleitores. Isto nos fez pensar nos trânsitos possíveis entre os praticantes de uma dada manifestação cultural como é o cururu, tendo em vista as relações vividas num âmbito privado ou aquelas situadas no contexto público, na esfera política, portanto.

Dois dados importantes são interessantes para se pensar sobre esta perspectiva. O primeiro é que, como já foi dito, a secretária de cultura se utiliza do espaço privado de sua escola para fazer política no sentido “governamental” do termo. Assim, a esfera pública se confunde com a privada, vez que a “política cultural” que ela representa situa-se dentro da escola que ela dirige e da qual é proprietária.

A cultura pública (ou aquilo que a escola apresenta como tradições culturais de Piracicaba) da cidade fica “locada” nesta pessoa e neste espaço (área repleta de residências em condomínios fechados), limitando-se ao grupo de pessoas que “consomem” (n)essa escola o estatuto de tradição forjado “pela” escola, mas que envolve a “cultura da cidade” que a diretora representa enquanto integrante do governo. A apresentação do tradicional Batuque de Umbigada se seguiu à apresentação teatral dos alunos e ao cururu. Ao término, a diretora intervém chamando:

A última pra encerrar o batuque de umbigada. Antes, porém eu quero lembrar dos senhores permanecerem aqui, eu peço a todos pra assistir a apresentação da Orquestra Piracicabana de Viola, gentilmente aceitaram nosso convite porque a viola é o instrumento genuíno de Piracicaba e região, portanto é, prestigiar esse pessoal que tá fazendo um trabalho maravilhoso: Orquestra Piracicabana de Viola, é o nosso dever maior, exatamente porque eles tão levando a frente esse trabalho de viola simplesmente maravilhoso, levando consigo também o nome de Piracicaba. Então vamos lá pro **último número** de Batuque de Umbigada! (Diretora de colégio de Piracicaba, 27 de março de 2010; grifos nossos).

Deparamos-nos neste instante com uma situação que vale para também para o cururu e outras modalidades de cultura popular. Historicamente invisibilizadas, principalmente as manifestações conduzidas por grupos negros, essas expressões ficam reféns de uma pretensa proposta de inclusão ou de reconhecimento posto que, dificilmente as pessoas ali presentes (a maioria delas homens e mulheres brancos com reconhecida condição social e econômica elevada no contexto da cidade) vivenciarão tais práticas em seu cotidiano.

Assim, mesmo com algum enquadramento na forma de *show*, o cururu guarda especificidades a ponto de dificilmente famílias de condição social financeiramente privilegiada sairão de suas casas para consumir um *show* de cururu, como o fazem para ir ao cinema ou a um show de artistas reconhecidos pelo cânone musical.

De toda forma, e enquanto paradoxo por conta da exotização, não fosse a festa e a proposta conduzida por professores e direção, talvez este mesmo grupo de pessoas nunca se deparasse com o cururu ou batuque de umbigada em suas vidas, mesmo morando nos condomínios fechados de uma cidade tão viva dessas expressões populares como é Piracicaba.

De toda forma esse tipo de condução resulta num enquadramento que esconde o que quer revelar, invisibiliza e marginaliza ainda mais tais grupos que tornam-se não

mais agentes produtores de sua própria expressão, mas sim objetificações dispostas e apresentados num “palco”.

Talvez seja importante atentar com mais cuidado para este último aspecto, o de visibilidade e reconhecimento das expressões culturais populares da cidade por sua população geral. Um dos membros do Batuque, dentre os homens e que atuava como porta-voz do grupo, teve a oportunidade de falar a um público que geralmente não o ouve. Ele inicia agradecendo por estar naquele espaço e diz a que veio: “quero agradecer o convite. **É a primeira vez que nós estamos aqui para fazer uma apresentação do batuque de umbigada** (grifos nossos) ”.

E explica:

Essa é uma manifestação de origem africana, muito antiga e, só é preservada pelo pessoal da região de Piracicaba, Tietê e Capivari e a gente tem um trabalho com crianças e adolescentes com a intenção de tar levando essa tradição mais pra frente possível. Então vamos fazer agora aqui pra vocês e espero que... e **agradecendo até os professores que tiveram ai o trabalho de pesquisa, é fiquei surpreso de ver o trabalho de vocês, neh. E, assim parabenizar também os alunos pelas pesquisas que fizeram**” (membro do Batuque de Umbigada de Piracicaba, 27 de março de 2010; grifos nossos).

Com relação ao cururu, as observações realizadas do improvisado do cururueiro na escola demonstram que sua apresentação não foi fortuita¹⁴⁸. O cantador improvisava com uma folha de caderno nas mãos – soubemos depois, enquanto ouvíamos a rima e observávamos com atenção a apresentação do cantador – onde estavam relacionados os nomes de todos os professores e funcionários do colégio, os quais ele ia nomeando e chamando ao centro da roda “para serem vistos”, homenageados e reconhecidos por seu trabalho na comunidade reunida.

Este “roteiro”, estabelecido pela direção da escola interfere significativamente na lógica de realização do próprio cururu, já que o cururueiro é, por excelência, o sujeito criador de seus versos improvisados. Ao cantar no repente a partir de um roteiro estabelecido por outrem, percebemos um posicionamento político muito pouco visível se pensarmos na roda de cururu como divertimento descolado das outras questões do cotidiano da vida social e política na região.

¹⁴⁸ Em contato telefônico estabelecido posteriormente com o cantador, soubemos que estava em andamento um projeto conduzido por ele para oficinas acerca do universo do cururu para crianças matriculadas em escolas do município. Sem dúvidas essas conquistas dentro do espaço de poder municipal estão diretamente relacionadas às atuações do cururueiro como realizador de festas como a que acabamos de narrar.

Assim, um olhar desatento ou não entendido do contexto em que se realiza o cururu, embora possa detectar algo “estranho” na apresentação de grande fôlego do cantador no colégio particular, pode não articular prontamente o que ela quer significar. O mesmo pode ser dito sobre o papel dos cantadores renomados na região, por ocasião das eleições municipais ou presidenciais.

A título de ilustração, reproduzimos fragmento do improviso de Sebastião Roque, cururueiro das antigas coletado por Rossini Tavares de Lima (s/d):

Um governo igual Getúlio,
No Brasil tá pra nascer.
Quinze anos de governo.
Não deixou os pobres sofrer.
Os tubarão tinham sumido,
Já tornaram aparecer.
E do nome de Getúlio,
Os tubarão não quer saber

Vem, vem Getúlio Vargas,
Acudir os seus irmão.
Tenha dó dos seus patrícios,
Vem salvar sua nação,
Desse jeito que vai indo,
Para os pobres não está bão
Se vós não voltar de novo
Nós temo na perdição¹⁴⁹.

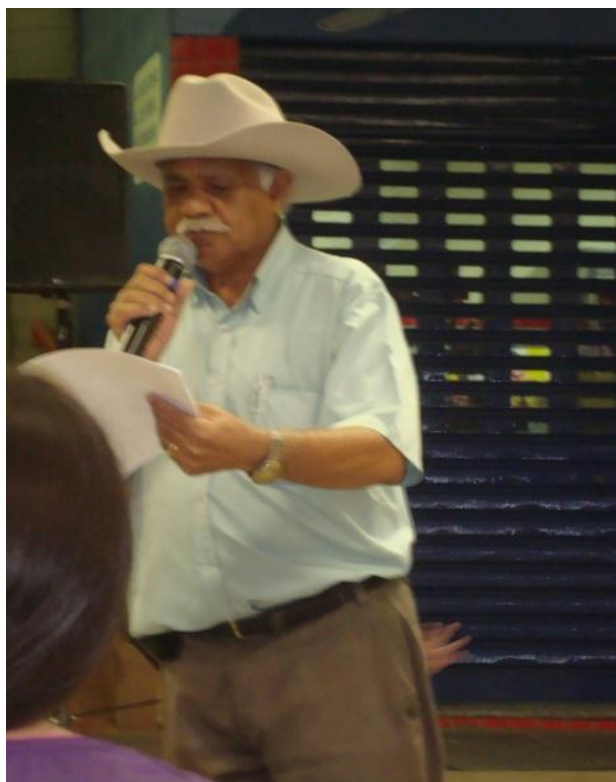
Aparentemente, no cururu que assistimos em Piracicaba, a louvação aos professores e funcionários da escola era desprovida de qualquer sentido que ultrapassasse as relações do próprio ambiente de trabalho que é a escola. Quando nos detivemos mais atentamente à extensa poesia improvisada pelo cantador, entendemos melhor o que, ao final, o faz abandonar a homenagem realizada aos “de dentro” para desembocar em elogios à diretora (agora como secretária de cultura) dizendo que **ela e o prefeito** fazem um ótimo trabalho na cidade!

E vamo dá um viva pra [nome do prefeito]
Nosso querido prefeitão
E dentro de Piracicaba, tá fazendo uma revolução
Aonde tem muito escuro, ele leva a luz no claridão
Eu não sou cantador de onda, e a verdade tudo conta
Tá fazeno o [nome do prefeito]
Ajudar a povoação
E também o que tem terra, fazer um pavimento bom

¹⁴⁹ Sebastião Roque: Vem, vem Getúlio Vargas. Fragmento. In: TAVARES DE LIMA, n/d, p. 75.

E também por um semáforo, ajudar a condução
Tá fazeno para o povo e merece a saudação¹⁵⁰

Essa situação torna-se ainda mais interessante se notarmos que esse mesmo cantor já foi candidato a vereador por Piracicaba. Essas e outras situações assinaladas demonstram que os cantadores e violeiros de cururu estabelecem franco diálogo político com outros grupos da cidade e região. Daí o fato de ouvirmos a louvação aos presentes à festa e às figuras ilustres da política de Piracicaba está relacionado ao incremento das relações entre cururueiro e esses grupos destacados, ampliando sua própria inserção neste grupo. O artista aparece no contexto da política governamental associado às pessoas e instituições representativas do poder local, configurando a política como outra esfera de prestígio, a qual também se recorre.



Moacir Siqueira em Piracicaba (2010)¹⁵¹

Considerando essas observações, concluímos que em se tratando de Batuque de Umbigada ou de Cururu, prestígio agrega prestígio.

¹⁵⁰ Cururueiro em Piracicaba, 27 de março de 2010; grifo nosso.

¹⁵¹ Foto: Yaísa Domingas (2010).

O cururueiro também é de fora do mundo do colégio. Lembremos que o bairro onde a escola está situada é de classe média alta; classe da qual os cantadores de cururu não fazem parte. No entanto, no momento da apresentação, esse pertencimento é ritualizado com vistas a incluir os de fora para que eles, ainda que momentaneamente ou em situações políticas eventuais, possam ser tornados de dentro.

Porém, como já denotamos esse tipo de articulação é ilusória e efetivamente trata-se de uma espécie de “fantasia compensatória” vez que o grupo de caipiras que celebram o cururu não estão efetivamente inserido no contexto da classe social mais abastada que os procurou “incluir” em seus espaços.

Tratemos de outro contexto em que as questões do cururu se relacionaram intimamente com a esfera pública institucional. No dia do trabalhador em 2011, o cururu marcado para as 16 horas foi prejudicado pela chuva. Então a prefeitura responsável pela organização providenciou uma estrutura em metal para cobrir os equipamentos de som e uma tenda em frente à igreja para abrigar a assistência.



A “assistência” que mesmo sob chuva prestigiou o festival

Neste dia o tempo do cururu foi delimitado pelo início da missa. Os cururueiros se esforçaram para comunicar ao público tendo em vista o cumprimento deste horário, explicitando o fato no improviso que faziam: “Agora minha gente adeus, adeus! Ei, eu preciso parar/porque o nosso prazo tá vencendo/ E logo a santa missa vai começar/Ei, vamos rezar pra Deus/ Ei para o mestre ajudar/ Ei, a Santíssima Trindade, que cubra

vocês ai de felicidade/Ai meus amigos é o que posso desejar... (DITO CARRARA, carreira do A, 2011).



Fachada da Igreja, detalhe de tenda montada para abrigar a plateia do cururu e coreto na praça matriz de Porto Feliz, 2011 ¹⁵²

Após a missa, a programação continuava com a final do concurso denominado Primeiro Mega Festival da Canção Sertaneja de Porto Feliz cujo *slogan* “em homenagem ao trabalhador porto-felicense” contou com duas eliminatórias nos dias 29 e 30 de abril com a grande final neste dia primeiro de maio, após a tarde de cururu e missa. O encerramento do concurso seria feito pelas duplas sertanejas vindas de várias cidades da região, inscritas no concurso buscando visibilidade e motivadas pelos prêmios em dinheiro. Aliás, essa foi outra oportunidade em que verificamos a interferência da administração municipal na dinâmica do cururu, inclusive porque um vereador da cidade fez parte da organização do evento, anunciando os valores totais da premiação ao público: nove mil reais.

¹⁵² Foto: Elisângela Santos (2011).



Cartaz de divulgação e programação do evento

Se observarmos este conjunto de relações de um ponto de vista mais ampliado veremos que o cururu realizado na praça central da cidade implicou esforço logístico e isso ilustra como os diferentes tempos e territórios dispostos para produzir e dar visibilidades aos projetos destes diferentes grupos são constantemente (re)negociados a partir de articulações que resultam em ações políticas de cantadores e violeiros, radialistas, representantes do legislativo e da prefeitura da cidade, bem como os sacerdotes da paróquia em questão. Há de haver conciliações múltiplas e entendimento com diversos setores representativos da sociedade para que o cururu continue a ter vitalidade nos municípios.

Segundo informa Batista Neves, o cururu depende muito da integração com pequenos comerciantes dos bairros e do centro da cidade. E isto foi observado muitas vezes durante nossos trabalhos em campo. O cururueiro também reforça o importante papel de radialistas que, por serem apreciadores do cururu e da música sertaneja mantém horários inteiros dedicados à programas de cururu, muitas vezes com apoio destes mesmos comerciantes que fornecem algum patrocínio com a contrapartida do alô

do radialista acerca dos estabelecimentos comerciais apoiadores do cururu mencionados sistematicamente durante o horário do programa no rádio.

Em Porto Feliz, a Rádio Nova Porto é o lugar dessa atuação, conduzida por João Carlos Martinez que também apresenta diversos cururus na região. Durante o cururu do Primeiro de Maio, além de promover o vereador que apoiou a organização do Festival, o radialista anunciou a venda de cds de cururu que Cido Garoto realiza. Quem tivesse interesse que se dirigisse à perua Kombi do cururueiro, estacionada ao lado da praça.

Neste mesmo dia, o bar situado nas imediações da praça central foi o ponto de encontro dos cantadores e violeiros que para lá se dispuseram. No bar podem prolongar as conversas e reforçar os encontros e relações de amizade, mas também a venda de cds e dvds promovida por Cido Garoto na porta-mala da perua kombi do cantador. Ao mesmo tempo, o bar também serviu de restaurante aonde o grupo de Sorocaba pôde fazer algum lanche antes de seguir de volta para casa, no mesmo veículo conduzido por Cido.

Findada a apresentação, grande foi a movimentação em torno do carro de Cido Garoto. Pudemos perceber com mais precisão algo que já tínhamos atentado antes: Cido Garoto é um grande difusor do cururu na região do Médio Tietê. Todas as vezes que vai para alguma cidade leva cds que ele mesmo grava e estiliza¹⁵³.



A portas dianteiras da perua Kombi de Cido funcionam como *outdoor*-ambulante na promoção do grupo de Sorocaba durante a circulação do cantador em estradas vicinais, ranchos e cidades do Médio Tietê¹⁵⁴

¹⁵³ Essa forma caseira de gravação e produção de discos é o que caracteriza as práticas de circulação e difusão da música brasileira na atualidade. São práticas cada vez mais realizadas por jovens cantores e músicos tanto na música popular de um modo geral, como em gêneros mais específicos como o *rap*.

¹⁵⁴ Por Daniel Teixeira e Elisângela Santos (2011).

A parceria entre música sertaneja e cururu é muito constante. Sobre este aspecto já nos chamaram a atenção Manezinho Moreira, Nhá Bentinha, Batista Neves e João Carlos Martinez e o próprio Cido Garoto que formou dupla com o irmão mais novo durante a adolescência.

Acerca dessa aliança Manezinho também ressalta que cantadores como Sebastião Roque Ortiz, o Bastião Roque assim como ele, fora compositor de músicas sertanejas. “Foi muito poeta, cantava demais, cantava na foia” diz Manezinho¹⁵⁵.

No cururu, tal como numa rinha de MCs no rap *Freestyle*, a peleja “vai do ambiente”, nos informa em depoimento realizado em setembro de 2008, Cido Garoto. Dessa forma, o cururueiro sintetiza o que Rossini Tavares de Lima (s/d) chamou da moda cantoria de improviso como poesia de circunstância. “Compondo obras de arte momentâneas e circunstanciais, são autores com características específicas: para serem compreendidos e estudados, precisam de ser registrados no momento mesmo da criação que se confunde com o da representação” (ANDRADE, 1992, p. 33).

De modo mais geral, o que caracteriza o cururu moderno¹⁵⁶ é a ritualização de desqualificações do outro onde a atuação do cantor consiste na desvalorização das atitudes perante a totalidade do grupo. Diferentemente do cururu rural, onde a devoção aos santos católicos e ao Divino Espírito Santo constitui o objetivo principal, o cururu atual privilegia dimensões outras da vida social enfatizando o cotidiano vivido pela comunidade interna e pela sociedade ampliada, misturando as categorias de parentesco e cidadania: a vizinhança, o município, o país, o mundo.

O mesmo se dá no nível das relações sociais: a moral, a política, a sexualidade. Essa peculiaridade lúdica, realiza-se de forma ritual e espetacular com a pretensão efetiva de causar o riso e divertir a plateia.

No plano individual e no âmbito masculino, isto é, em sua faceta mais profana, o cururu promove o cantor e o violeiro que se apresentam, atribuindo-lhes certo prestígio, renovando a noção de que o realizador do improviso é portador de dom divino.

¹⁵⁵ Ressalta em depoimento para o documentário Cantoria Caipira (2007) onde conta também fatos curiosos como o fato de que, no meio cururueiro, não se sabe ao certo das origens familiares de Bastião Roque que teria sido achado dentro de uma cesta num canavial e criado por pais adotivos.

¹⁵⁶ Sobre este aspecto ver ANDRADE (1992), ARAÚJO (2004), GAROTO (2003), SANTAROSA (2007).

Refletindo acerca dessas mesmas relações de maneira ambígua, e por isso mesmo conflituosa, do ponto de vista político¹⁵⁷ entendemos que este dom de transmitir e reproduzir certa moralidade faz com que o *status* do cururueiro no plano da sociabilidade caipira esteja em equivalência ao *status* do padre quando realiza um sermão aos seus fiéis.

Tanto num caso, quanto no outro, o ‘manejo’ da palavra constitui na atribuição de um dom. A diferença, no entanto, são os pesos sociais atribuídos a cada instituição, pois sendo a palavra do homem comum vinculada ao universo da oralidade e da memória coletiva, a palavra do sacerdote de igreja (BRANDÃO,1986) está pautada no universo da escrita. Assim, há uma relação menos formal entre o cururueiro e sua plateia, uma vez que ele está no mesmo patamar social daqueles que o ouvem, é um homem ‘comum’, amigo de todos.

Ao padre, vinculado à instituição Igreja e por isso dotado de um estatuto formal que estrutura as relações hierárquicas entre fiéis e sacerdotes, impõe uma distância promovida por seu estatuto social, sendo ele integrante do Clero e por isso um erudito. O cururueiro se assemelha a todos os outros indivíduos fiéis ao Espírito Santo e está integrado ao povo, se ‘diz’ parte dele. De toda maneira, como maneja a literatura oral deste mesmo povo, é ele um intelectual do povo e o representa reunindo em si, em seu corpo físico, ou se quisermos, em sua mente e em sua boca, um amplo repertório de expressões narrativas coletivas.

Muitos dos elementos e condições de utilização para os sermões na Idade Média podem ser vistos ainda hoje no cururu do Médio Tietê. Com relação à certa capacidade dos padres para educar a assistência no convívio social, cada cantador de cururu tem estilo próprio e escolhe temas e formas diferentes de abordar a plateia e conduzir a cantoria¹⁵⁸.

Cido Garoto já lembrava que o contexto e o público para o qual se fala intervêm na forma de conduzir as cantorias. O mesmo se dá para o padre que realiza os sermões: se para uma audiência escolástica, o sermão é erudito; se para uma audiência

¹⁵⁷ É inegável que tais hierarquias estão intrinsecamente vinculadas aos processos de catequese, de colonização e da construção da modernidade ocidental como base na imposição da racionalidade eurocêntrica. Primeiro, sem que houvesse um deus maior e melhor que outros não haveria como estabelecer essa mesma projeção perante os próprios grupos humanos e sem isto, outras relações de desigualdade entre os próprios homens não seriam passíveis de ser estabelecidas. Tentaremos dar conta deste debate posteriormente, a partir da noção de colonialidade do poder.

¹⁵⁸ Trataremos com mais vagar algumas diferenças na abordagem e na performance no terceiro capítulo do texto.

laica¹⁵⁹ o discurso pode ser “salpicado de anedotas, colorido local e *exempla* tentando talvez reprimir ou controlar os seus comportamentos e dissuadi-los de atividades tão reprováveis como jogar, blasfemar ou beber em excesso” (BAUBETA, 1997, p. 120).

Guardadas as devidas proporções, poderíamos realizar algumas aproximações da retórica do cururu aos sentidos que se atribuíam aos sermões. Assim como nas cantorias de cururu, ainda que seu objetivo fosse consolidar a religiosidade crista-católica, inúmeros poderiam ser os contextos das pregações durante a Idade Média:

Os sermões podiam ser pregados aos Domingos e nos dias de Santos mas também eram proferidos nos concílios e sínodos e durante visitas, em igrejas, mosteiros, mercados e feiras, em funerais, coroações ou casamentos, nos campos de batalha, para apaziguar desordens populares ou para as incitar; para estimular marinheiros e exploradores nas suas viagens à descoberta de novas terras para a Coroa portuguesa, ou para encorajar pessoas a contribuir para os custos da Cruzada e da Guerra Santa (BAUBETA, 1997, p. 124).

Havia também alguns sermões realizados em verso. Estes estavam relacionados ao sermão burlesco e associados às representações dramáticas mais do que ao contexto religioso. No entanto e de uma maneira geral não há muita polêmica sobre a intenção geral dos sermões. Seja qual fosse o tipo, ele precisava ser instrutivo, exortativo e se necessário fosse, admoestador (BAUBETA, 1997).

Pregar era sem dúvida um exercício realizado pela intelectualidade clerical fazendo parte, inclusive, do processo de aprendizagem teológica. “Tanto o clero regular como o secular pregaram no Portugal medieval. Resta saber que tipo de sermões fizeram” embora preponderem as referências aos sermões de circunstância (BAUBETA, 1997, p. 132). Ainda segundo a autora, os sermões não eram relevantes para o conjunto da população da Europa medieval, mas constituíam parte importante da vida e da cultura durante os séculos XIII e XVI, onde “diferentes setores do clero português estiveram empenhados em pregar a palavra de Deus” (BAUBETA, 1997, p. 187).

Longe da afirmação categórica e da pretensão de localizar precisamente uma pretensa origem do cururu e mais para propor aproximações, percebemos que os sermões da península ibérica e mesmo a forma satírica das cantigas populares da época

¹⁵⁹ Do ponto de vista formal, na Idade Média, os sermões de cunho mais popular ou *sermo vulgaris* caracterizavam a pregação mendicante e tinham caráter narrativo. O principal objetivo era conduzir os ouvintes à penitência. Essas peculiaridades remetem também uma divisão tradicional entre sermões eruditos e populares, mas havia outras formas classificatórias das pregações. O importante é que a forma de trabalhar o discurso variava conforme variava o público ouvinte. De toda maneira, o objetivo do sermão é edificar e não um instrumento que o pregador tem para esbanjar sabedoria (BAUBETA, 1997).

ampliam o entendimento das peculiaridades da poética do cururu. E sobre isto, concluiríamos dizendo, com todas essas aproximações, que o caráter disciplinar e moralizante do cururu estaria muito mais relacionado a uma tradição dos sermões e de todo o caráter estético-artístico-performático que o envolve do que propriamente ao caráter formal da poesia trovadoresca ou de qualquer outro tipo de poética escrita que está rigorosamente atenta ao uso de regras específicas em relação à rima e à métrica formalizadas.

Toda essa representação que retoma mesmo uma linguagem teatral anchietana, não se descolou completamente da intenção de “depurar o imaginário do outro” (BOSI, 1992). A “tiração de sarro” com fins morais, observada no cururu dos dias atuais, está indiretamente presente no texto de Anchieta sob a forma de alegorias e é recorrente também na história do teatro ocidental. Já o ato de louvar, estaria muito relacionado às ladainhas que fundamentam o catolicismo popular e aos sermões litúrgicos proferidos pelos padres no catolicismo.

O caráter de alegoria que o cururu contém até hoje, a despeito da secularização por que passou, é forma lúdica de transmitir os textos da Escritura. Vejamos o improviso no repente realizado por Jonata Neto, em cururu de maio de 2010¹⁶⁰, retratando a passagem bíblica do nascimento de Jesus Cristo e a ida de sua família para o Egito:

Entraro em Jerusalém, o pessoar foro reunindo
Falando com um e outro e a notícia foi saindo
Herode fico sabendo, seus passos foi diminuindo
Herode pensava isto, o nascimento de Cristo, Seu milagre ia saindo
Então foi falá co's mago, só com mentira atingindo
Agora ceis vão fazê aquilo que'u tô pedindo
Eu sabe onde que nasceu, esse seu mestre vem vindo
E sabendo faz assim, peça pergunta pra mim
Que eu já vô adorâ o menino, os magos foi despedindo
Despedindo e foi saindo, acompanhando aquela estrela
Eles já tavam sentindo onde Cristo nasceu
A estrela tavo reluzino, então eles ajoelharam
E adoraram o pequenino, eles deram seu presente
E ai foram saindo e era contá pra Herode
Porque Herode tava exigindo, mas na hora o anjo tendeu
Que Herode tava mentindo, a mesma coisa com José
Quando ele tava dormindo, o anjo pareceu num sonho
Anjo disse pegue Maria, junto com seu pequenino

¹⁶⁰ Registro de trabalho de campo, transcrito pela pesquisadora. Jonata dialoga com Manezinho Moreira sobre passagem bíblica da vida de Jesus rumo ao Egito. Cururu proferido pelo cururueiro Jonata Neto em momento de reverência após a cerimônia em louvor ao Divino Espírito Santo e sua Irmandade em pouso realizado em propriedade situada na zona rural de Anhembi, SP durante a noite de 09 e madrugada de 10 de maio de 2010.

E assim'le tinha dito, vão se embora lá pro Egito
Porque e rei tá perseguindo, foro embora lá pro Egito
Lá ficaro residindo muita gente admirava
Quando via esse menino,
Esse menino robusto,
Tão bonito e tão ladino
Jesus com 12 ano de idade tem doutor e autoridade
Respeitá o seu ensino, já cantei o que eu queria
Por aqui eu já termino¹⁶¹.

Jonata narra o episódio bíblico descrito no primeiro texto do Novo Testamento, o Evangelho segundo Mateus (2, 13-16). A passagem cantada pelo cururueiro refere-se à fuga de José, Maria e Jesus para o Egito. Em versículos anteriores (Mt 2,7-12) o evangelho denota o chamado de Herodes para que os magos lhe informassem da vinda de Jesus à terra, isto é, a data de seu nascimento. Em síntese, Jonata narra no cururu transcrito anteriormente o seguinte texto:

Então Herodes mandou chamar secretamente os magos, inquiriu deles a época exata em que aparecera o astro, e os enviou a Belém dizendo: “Ide informar-vos com exatidão acerca do menino; e quando o tiverdes encontrado, avisai-me para que também eu vá prestar-lhe homenagem”. A estas palavras do rei, eles se puseram a caminho, e eis que o astro que tinham visto no oriente avançava à sua frente até parar em cima do lugar onde estava o menino. À vista do astro, sentiram uma alegria muito grande. Entrando na casa viram o menino com Maria, sua mãe e prostrando-se, prestaram-lhe homenagem; abrindo seus escrutínios, ofereceram-lhe por presente ouro, incenso e mirra. Depois, divinamente avisados em sonho de que não tornassem a ir ter com Herodes, retiraram-se para sua pátria por outro caminho (MATEUS, 2, 7-12).

Essa passagem corresponde à peregrinação que resulta na visita dos três reis magos ao abrigo da família quando do nascimento do Salvador. Estes, a Ele saudaram e ofereceram presentes. As folias de reis, integrantes do calendário de festas do catolicismo popular no Brasil, rememoram e celebram exatamente este momento. Aqui é interessante que apontemos uma aproximação possível entre a festa do Divino e as Folias de Reis no catolicismo popular: enquanto uma rememora o episódio bíblico da vinda do Espírito Santo (Pai, Filho e Espírito Santo) isto é, o Pentecostes; a outra dramatiza a vinda do Cristo à terra na sua forma humana para constituir a família terrena composta de pai, mãe e filho. As duas celebrações são juntas, dois episódios que atrelam a figura de Jesus Cristo ora ao plano celeste e ora à vida terrestre.

¹⁶¹ Jonata Neto (2010) carreira do Divino. Anhembi, SP.

Depois de contar este episódio, a narração de Jonata segue detalhando todas as outras etapas da passagem, contemplando também o caráter divinatório da mensagem:

A fuga para o Egito. Depois da partida deles, eis que o Anjo do Senhor aparece em sonho a José e lhe diz: “Levanta-te, toma contigo o menino e sua mãe, e foge para o Egito; fica ali até a nova ordem, pois Herodes vai procurar o menino para fazê-lo perecer”. José levantou-se, tomou consigo o menino e sua mãe, de noite, e retirou-se para o Egito. Ali ficou até a morte de Herodes, para que se cumprisse o que dissera o Senhor pelo profeta: Do Egito chamei meu filho (MATEUS, 2, 13-15).

Além de constituir um profundo conhecimento da palavra bíblica e mais ainda, uma forma de difundir-la via cantoria de improviso, há um caráter litúrgico educativo e de orientação para a conduta moral tanto da assistência, quanto do próprio narrador que, ao construir um texto metrificado com o acompanhamento rítmico da viola, pode narrá-lo de forma poética e musical ao mesmo tempo em que rememora e reforça, em si e nos outros, valores que compõem a prática cristã como um todo.

Ademais, o processo de apropriação do texto bíblico pela população do Médio Tietê também pode ser visto como herança do processo de imposição da liturgia católica ainda no período colonial. Por outro lado, mesmo que resulte de uma imposição cultural, tem contrapartidas que escapam da função meramente disciplinadora e de enquadramento sociocultural do grupo caipira, pois o texto narrado pelo cururueiro é reinventado e re-significado a partir dos valores vivenciados por ele no contexto do grupo caipira a que pertence.

Ampliando os alcances dessa interpretação veremos que tanto os foliões do Divino e do cururu, bem como nas folias de reis promovem importante ruptura com os dogmas reforçados pelo catecismo. É nas festas do catolicismo popular que os grupos negros e pobres de nossa sociedade realizam uma efetiva aproximação da divindade desprezando a mediação de padres ou bispos que lhes permitam ter contato com o Cordeiro ou o Espírito Santo. Trata-se de um processo de burla litúrgica para o qual já fizemos alguns apontamentos teóricos.

A narração poética do cururu enquanto elemento concreto associa-se às características pessoais e preferências estéticas do próprio cantador, sujeito inserido dentro de um grupo constituído pela plateia, violeiros e demais cantadores. É ele quem canta por que tem gosto, vocação ou inclinação que pode ser mais voltada à devoção no caso de Jonata, ou ao divertimento, no caso de Cido Garoto, por exemplo.

O fato de conter e provocar o riso na plateia, e nos próprios cantadores quando se veem ritualmente ridicularizados, é profícuo para pensarmos no cururu apenas expressando conformismo ao ordenamento social. Por contemplar elementos alegóricos compõe um cenário mais imaginário que real e ritualiza um momento contestatório da ordem. Num pouso, depois de tanto rezar, o efeito de náusea – claramente percebido quando Cido Garoto (2003) diz que ficava enjoativo repetir as ladainhas – que o contato exacerbado com o sagrado traz, dá lugar à paródia. É a vez de emergir, ainda que dentro da ordem vigente e num contexto simbólico, outros planos e ordenamentos previstos e em potencial.

Outros trânsitos possíveis entre o cururu, cantoria de improviso e a liturgia cristã católica têm implicações nas dimensões estéticas e artísticas da população do Médio Tietê. É isso que faz com que cururueiros e violeiros se identifiquem e sejam reconhecidos como “caipiras” moradores da zona urbana, num contexto industrial e moderno. Oliveira (2004) denota que os estudos sobre a música popular produzidas em âmbito rural, sejam aqueles que apontam um pólo de tensão entre rural e urbano (estudos de folclore), como aqueles que vêem o rural como espaço transformado no sentido da industrialização (visões adornianas) ou como fonte de ideologia ilustram o espaço rural enquanto lugar que guarda um **“modo de vida tradicional, marcado por relações viciniais e de reciprocidade”** (OLIVEIRA, 2004, p. 23). Esse modo de vida seria traço o marcante do caipira, constituidor da identidade desta população.

Se o dom é atribuído apenas aos “escolhidos” do grupo e não se pode entender objetivamente porque ele acontece contemplando o sexo masculino, a naturalização ou explicação da realidade fica marcada pela relação com o sagrado num plano mítico. Há naturalização da narrativa mítica para definir e explicar os papéis sociais e níveis de atuação coletiva do grupo caipira. Assim, as mulheres têm pouco espaço na dinâmica do cururu¹⁶².

O caso de Nhá Bentinha é exemplar do lugar da mulher no cururu até porque ela é a única participante das apresentações do grupo de Sorocaba. Bentinha nasceu em

¹⁶² Darcy Reis, já falecido radialista e apresentador, quando questionado sobre a possibilidade de haver tabus relativos à participação das mulheres no cururu, num momento em que ilustra a participação de Nhá Bentinha, diz que tem grande admiração por seu trabalho e como expressão de sua admiração aproxima Bentinha de Inezita Barroso enquanto mulher que dedicou sua vida ao folclore e à música sertaneja. Bentinha, em seu depoimento, diz que foi justamente durante a época que frequentava os programas de auditório na Rádio Cacique, onde Darcy trabalhou por muitos anos, que surgiu o convite para que ela passasse a apresentar efetivamente os cururus organizados pelo grupo ligado à Rádio, na região.

Tatuí, mas reside em Sorocaba há muitos anos. Na “Manchester paulista” foi operária, circense e radialista.

Em nossas idas a campo e mesmo nas formas de divulgação dos encontros do cururu percebemos que sua participação se dá na apresentação das cantorias de cururu e animação da platéia dos desafios.

Quando questionada sobre por que as mulheres não cantam cururu, Bentinha diz: “Poder, pode! Mas pra desafiar os homens que é duro!” E ri. Cido Garoto, na mesma ocasião, adianta: “É que os homens é tudo bocudo, principalmente eu. Vai falar uma besteira pra uma mulher, até você pode respeitar até uma volta, duas voltas mas, na terceira cê não vai guentar insulto”. E continua: “E a mulher tem muito mais argumento pra acabar com o homem do que o homem com a mulher: é só usar a cabeça” (informação verbal)¹⁶³.



Nhá Bentinha e Cido Garoto em apresentação de cururu¹⁶⁴

Mais uma vez, o que se traveste de mito torna-se prática cotidiana concreta, numa implícita reatualização das escrituras: “as mulheres calem-se nas assembléias; elas não têm permissão para falar; devem permanecer submissas, como diz a lei. [...] Não convém que uma mulher fale nas assembléias” (CORÍNTIOS, 14, 34-35, 1994, p. 2224).

Há a naturalização do papel do homem como alguém que deve proteger a mulher, numa ambígua equação. Essa mulher é pretensamente frágil, mas também um

¹⁶³ Cido Garoto em entrevista concedida em 05 de março de 2011.

¹⁶⁴ Foto: Daniel Teixeira.

ser perigoso, passível de ser seduzido e corrompido, mas também de seduzir e corromper. Por outro lado, precisa de proteção e salvação devido ao dom da maternidade que possui como potencial:

Durante a instrução, a mulher deve guardar silêncio, com toda submissão. Não permito à mulher que ensine, nem domine o homem. Mantenha-se, portanto, em silêncio. Com efeito, Adão é que foi formado primeiro. Depois Eva. E Adão não foi o seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu na transgressão. Todavia, ela será salva por sua maternidade, contanto que persevere na fé, no amor e santidade, com modéstia (I TIMÓTEO, 2, 11-15, 1994, p. 2324).

Assim, podemos pensar nas representações religiosas e sociais expressivas do discurso, como instrumentos importantes para estabelecer hierarquias, regras e tabus na vida do caipira e da população que ocupa a zona cururueira do estado de São Paulo.

Outro fator que reforça essa hipótese, ainda associada à ideia de que o dom, além de ser divino é masculino, passa por outras de nossas observações. As intervenções de Bentinha no palco em meio aos cantadores são sentidas enquanto mediação durante os intervalos, ou seja, sua apresentação e seu discurso estão condicionados aos intervalos de silêncio dos cantadores e constroem pontes entre um discurso e outro. Ela contribui para ilustrar e aumentar o brilho dos cantadores no palco, anunciando um e outro.

Além disso, atua como animadora da plateia. Seu cantar está situado no final das apresentações de todos os cururueiros, ou seja, ao final de todas as voltas dos improvisos. Esse final, no entanto, é cantado a muitas vozes: todos cantam. E o que é cantado não é cururu propriamente, mas uma outra modalidade, a caninha verde ou cana verde. A caninha tem um refrão que se repete após cada estrofe. Bentinha também “ajuda” os cantadores no baixão, espécie de vocalise que inicia o improviso no cururu propriamente. Reconhecendo a presença de Bentinha, Cido Garoto cantou certa vez: “Obrigado pra Bentinha, de no baixão me ajudar/a garganta tá fininha, é difícil de cantar/mas pra sorrir os dois irmãos, não precisa caprichar”¹⁶⁵.

Ao relacionarmos o cururu em suas proximidades aos sermões ou ladainhas, pretendemos observar sua dimensão política e politizada no sentido de reunir esforços, valores, práticas, discursos, narrativas que fazem circular um conhecimento que é moral, religioso, político e, portanto, social e que rege um certo modo de vida, o modo

¹⁶⁵ Cido Garoto, carreira do A, cururu em Porto Feliz, maio de 2011.

de vida caipira pautado nas relações de sociabilidade consolidadas no meio rural e (re)vividas no meio urbano, uma vez que a dinâmica dos discursos e das memórias acena sempre para um passado que situa o grupo no tempo presente para que, desta vivência e da vivência deste conhecimento, se possa visualizar uma dinâmica de vida futura.

Sendo o cururu como expressão cultural profundamente vinculada à concepção caipira de mundo é importante que este modo de ver e viver esteja articulado a outras formas de conhecimento contemporâneo. Assim, nosso esforço deste ponto em diante consiste em articular outros discursos às narrativas de cantadores e violeiros para problematizar todas essas narrativas, seja as que os cantadores procuram forjar sobre si e sobre o grupo ao qual pertencem seja os discursos que procuram forjar o caipira e o não-caipira em meio a processos de lutas sociais onde emergem e se consolidam marginalizações e padrões histórico-culturais expressos por essas mesmas representações.

Este esforço de aproximação do cururu como conhecimento oralizado com outras expressões e formas de conhecimento não pode ser feito sem algumas problemáticas. Uma vez que observamos o pano de fundo das relações humanas que resultaram no cururu e nas transformações de sua forma e conteúdo nos diferentes tempos históricos, mais especificamente na segunda metade do século XX, algum esforço também é necessário para repensar as formas histórico-culturais em que os conhecimentos hegemônicos foram construídos e vivenciados até hoje. No sentido deste movimento de descentramento das questões é que propomos as articulações do capítulo a seguir.

Capítulo Três

Produzindo saberes e (des)centralizando questões

O conhecimento e o direito modernos representam as manifestações mais bem conseguidas de pensamento abissal (SANTOS, 2010, p. 24). E sobre isto, prossegue o autor:

No campo do conhecimento, o pensamento abissal consiste na concessão à ciência moderna do monopólio da distinção universal entre o verdadeiro e o falso, em detrimento de dois conhecimentos alternativos: a filosofia e a teologia. O carácter exclusivo deste monopólio está no cerne da disputa epistemológica moderna entre as formas científicas e não-científicas de verdade (SANTOS, 2010, p. 25).

A visibilidade de algumas tensões entre conhecimentos científicos tem implicado na invisibilidade de outras formas de conhecer:

A sua visibilidade assenta na invisibilidade de formas de conhecimento que não encaixam em nenhuma dessas formas de conhecer. Refiro-me aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses, ou indígenas do outro lado da linha. Eles desaparecem como conhecimentos relevantes ou comensuráveis por se encontrarem para além do universo do verdadeiro ou falso. É inimaginável aplicar-lhes não só a distinção científica entre verdadeiro ou falso, mas também as verdades inverificáveis da filosofia e da teologia que também constituem o outro conhecimento aceitável deste lado da linha (SANTOS, 2010, p. 25).

Na modernidade, sendo a produção científica o instrumental privilegiado para dar a conhecer outros conhecimentos, as formas de saber não-científicas são observadas apenas como objetos de investigação, e através desta são nomeadas, classificadas e entendidas como não-saberes, portanto:

Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objectos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência dos seus 'outros' modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia (SANTOS, p. 25-6).

Esta questão, desenvolvida por Boaventura de Sousa Santos no artigo introdutório de “Epistemologias do Sul¹⁶⁶” (2010) reflete muito diretamente na discussão já pautada por Sérgio Buarque de Holanda (2000) para caracterizar o Brasil e sua formação colonial:

A tentativa de implantação da cultura europeia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o facto dominante e mais rico em consequências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (HOLANDA, 2000, p. 13).

Essa espécie de esquizofrenia identitária que marca toda a história brasileira, porque fundou mesmo suas raízes, encontra repercussão na forma como foram construídos os saberes sobre esta mesma sociedade. “Assim, antes de perguntar até que ponto poderá alcançar bom êxito a tentativa, caberia averiguar até onde temos podido representar aquelas formas de convívio, instituições e ideias de que somos herdeiros” (HOLANDA, 2000, p. 13).

O autor de Raízes do Brasil atribui à herança ibérica, mais precisamente à influência de países como Portugal e Espanha uma especial centralidade marcada pelo fato de serem países-eixos ou portas de entrada para o continente europeu, constituindo “territórios-ponte” ou “zonas fronteiriças” que permitem a comunicação da Europa com outros mundos.

Essa mesma característica de zona de fronteira e de ponte capaz de estabelecer diálogos com outros mundos e que se consolidou com os “descobrimientos” marítimos faria com que Portugal estivesse menos carregado de certo “europeísmo, que não obstante, mantêm como património necessário” justamente por ter se desenvolvido praticamente à margem das demais nações europeias (HOLANDA, 2000, p. 14).

¹⁶⁶ Em resenha publicada na Revista Lusófona de Educação, Manuel Tavares (2009) refere-se ao termo ‘Epistemologias do Sul’ como “metáfora do sofrimento, da exclusão e do silenciamento de povos e culturas que, ao longo da História, foram dominados pelo capitalismo e colonialismo”. Disponível em <http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Revista%20Lusofona%20Educacao_2009.pdf>. Acesso em 25/04/ 2013.

Este aspecto é importante quando articulado ao entendimento de Boaventura de Sousa Santos (2010) que vê Portugal atual como país situado nesta mesma condição à margem da Europa. Portando instrumentos e habilidades capazes de pautar um diálogo da Europa do sul mais ao Sul, o país europeu constituiria parte de trânsitos sul-sul reatualizando e reconfigurando, num plano global, as relações com suas antigas colônias na América e em África, mas ampliando o diálogo com outros continentes, como a Ásia.

Sousa Santos (2010) também deixa ver que os países do Sul muito têm a “ensinar” a Europa sobretudo no contexto atual de crise do Estado do capital, vivido no continente como um todo. Este caráter de protagonismo das experiências das populações de antigas colônias e do eixo sul do mundo tem a ver também com o despontar de uma outra “nova ordem mundial” no capitalismo onde os países antes submetidos ao jugo colonial se apresentam à frente dos processos mundiais, ainda que isso não signifique que tal emergência se dê em condições de igualdade e de justiça social no interior das ex-colônias. É o que pode ser visto no caso do Brasil, por exemplo, onde as dimensões de consumo das populações têm sido ampliadas sem que necessariamente isto implique na garantia de direitos humanos e sociais consolidados.

Deste processo emergem narrativas e expressões socioculturais que sempre estiveram presentes e em luta constante (tanto em contextos locais, nacionais e globais) mas que se encontravam invisibilizadas (em todos estes mesmos contextos, ainda que em graus diferenciados). Na atualidade, o caso do Brasil como país emergente (economicamente, mas também em seus saberes diversos) é exemplar deste processo e ilustrativo das reconfigurações que o país propõe no plano político-econômico mundial, tanto nas relações que estabelece com países ao sul e ao norte do globo.

De toda forma, a reflexão proposta por Sérgio Buarque de Holanda (2000) continua pertinente por interferir nas concepções históricas que atribuem certa pureza às tradições de qualquer tipo. O autor se contrapõe às iniciativas que veem na retomada do passado um meio para resgatar a “autêntica” identidade do país.

A falta de coesão em nossa vida social não representa, assim, um fenômeno moderno. E é por isso que erram profundamente aqueles que imaginam na volta à tradição, a certa tradição, a única defesa possível contra nossa desordem. Os mandamentos e as ordenações que elaboraram esses eruditos são em verdade, criações engenhosas do espírito, destacadas do mundo e contrárias a ele. Nossa anarquia, nossa incapacidade de organização sólida, não representam, a seu ver, mais do que uma ausência da única ordem que lhes parece necessária e eficaz. Se a considerarmos bem, a hierarquia que exaltam é que

precisa de tal anarquia para se justificar e ganhar prestígio (HOLANDA, 2000, p.15-6).

No mais, transformações são sempre processuais, estão a dar-se. Não havendo a completa descolonização da imaginação científica, sendo o saber científico e a difusão da informação por meio de tecnologias, instrumentos definidores das relações de poder na contemporaneidade, pouco será possível promover transformações efetivas em âmbito político, e portanto, democrático.

Qualquer mudança social que continue articulada ao ponto de vista capitalista não resulta em transformações que beneficiam os grupos humanos em geral, pois vão apenas reconfigurar as mesmas relações de poder desiguais e, no mais das vezes imprimir nas paisagens globais hierarquias que reforçam injustiças sociais, apenas sob o comando de outros e novos grupos.

No âmbito da produção de conhecimentos como instrumento histórico de poder e como pauta das relações sócio-político-econômico-culturais no mundo global, não há meios de promoção de justiça social que não se dêem através da justiça cognitiva. A visão da colônia como lugar impuro e perigoso por parte do colonizador europeu está articulada à essa mesma lógica de pensamento abissal que sistematizou uma cartografia das colônias como lugares de crenças e “comportamentos incompreensíveis, mágicas ou idólatricas. A completa estranheza de tais práticas conduziu à própria negação da natureza humana de seus agentes” (SANTOS, 2010, p. 29). O esforço catequizador e a opressão por via da escravização e genocídio de populações inteiras só fez referendar esse processo.

Foram ainda os jesuítas que representaram, melhor de que ninguém, esse princípio da disciplina pela obediência. Mesmo em nossa América do Sul, deixaram disso exemplo memorável com suas reduções e doutrinas. Nenhuma tirania moderna, nenhum teórico da ditadura do proletariado ou do Estado totalitário, chegou sequer a vislumbrar a possibilidade desse prodígio de racionalização que conseguiram os padres da Companhia de Jesus em suas missões (HOLANDA, 2000, p. 23).

Vem daí a esquizofrenia de que falávamos. O movimento homérico de forjar a roda industrial da civilização a partir da negação de valores tidos por grotescos (animalizados) e atrasados (não-eurocêtricos) tem mesmo a ver com processos de violência simbólica e, por isso mesmo com profundo impacto material e cultural em nossa “gênese” nacional, protagonizada e imposta desde nossas “raízes”.

A construção de valores cristãos transmitidos por via da catequese foi viabilizada por narrativas orais ou na forma de autos teatrais carregados de alegorias. Ao tratar da obra catequética do padre José de Anchieta (1534-1597) no Brasil, Alfredo Bosi (1992) demonstra:

Falando para nativos ou colonos Anchieta parece ter feito um pacto com as expressões mais hieráticas da cultura arcaico-popular: aquelas crenças e aqueles ritos em que não reponta, porque não pode determinar-se com clareza, a consciência da pessoa moral livre. Nas entranhas da condição colonial concebia-se uma retórica para as massas que só poderia assumir em grandes esquemas alegóricos os conteúdos doutrinários que o agente aculturador se propusera incutir (BOSI, 1992, p. 81).

A catequese¹⁶⁷ pode ser assim vista como marco histórico-fundador do processo colonial e científico naquilo que ele tem de mais perverso: a forja sistemática da promoção da submissão das populações não-brancas ameríndias e africanas à “purificação” da alma por meio do trabalho escravizado no eito em paralelo à imposição de um conjunto de símbolos e ritos litúrgicos que, por via do batismo à fé cristã, constituíram a pedagogia católica num instrumento civilizador.

Alfredo Bosi (1992) também observa que o discurso que regia a pedagogia colonizadora mantinha os motivos internos das narrativas e sequências das aparições temáticas dos mitos. Assim, o discurso cristão pautava-se na lógica do pensamento mítico para aproximar colonos do universo litúrgico católico mas tudo isto vinha “preso a um ponto de vista alegórico-político fundamente enraizado na dinâmica dos interesses e do poder” (BOSI, 1992, p. 78). A constituição da primeira intelectualidade clerical brasileira, com base na estrutura social medieval, foi o empreendimento imprescindível destes esforços fundadores da desigualdade.

Já na modernidade¹⁶⁸ (HABERMAS *apud* CASTRO-GÓMEZ, 2005), os intelectuais protagonistas do pensamento liberal e do Direito europeu rearticulam em

¹⁶⁷ Em articulação ao mapeamento das colônias para constituir e consolidar uma cartografia da dominação colonial como espécie de saber científico frutificado com o desenvolvimento das escolas e técnicas de navegação (SANTOS, 2010), o papel dos padres na construção e uso de metáforas e alegorias de monstros, demônios, anjos e santos como representações constituintes de textos escritos na forma de cartas ou de autos também é fundamental para entendermos estes processos desde o período colonial brasileiro até os dias de hoje. Não a toa, os intelectuais do liberalismo atribuíram à zona colonial (e aos povos nela situados), características associadas à ilegalidade, falsidade, corrupção e ao pecado para justificar a exploração econômica e a imposição cultural como fins civilizatórios (SANTOS, 2010, p. 26).

¹⁶⁸ A modernidade como projeto implica na constituição de uma “*instância central* a partir da qual são dispensados e coordenados os mecanismos de controle sobre o mundo natural e social” (CASTRO-GÓMEZ,

suas teorias muitas das visões e representações estereotipadas sobre o mundo colonial. Fomentando pontos de vista que reproduzem a exploração. No que diz respeito ao imaginário liberal retoma a ideia da colônia como o lugar dos sem-lei inscrita nas polêmicas entre Bartolomé de Las Casas (1472-1566) e Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573).

Como atenta Santos (2010) Thomas Hobbes (1588-1679) e John Locke (1632-1704) como principais teóricos do liberalismo reatualizam a noção de que abaixo do Equador não há pecados. Sob esta primeira noção está implícita a ideia de que as colônias ao sul do hemisfério são o lugar “original” do pecado. O mundo colonial e seus habitantes seriam então os inspiradores da teoria do estado de natureza, etapa considerada anterior e talvez nunca superável rumo a “evolução” liberal-burguesa.

Temos aqui um vínculo fundamental com o batismo cristão-católico na medida em que o batismo como sacramento funda o pecado como consciência corpóreo-social. Batizar-se é o rito iniciático de ingresso à uma experiência específica de conhecimento ocidental: é como indivíduo portador da noção de existência do pecado que se pode tornar agente do pecar. Uma vez não tendo esse valor social como parte da cosmologia que o integra, os grupos não submetidos à ideologia imposta pela doutrina cristã-católica, necessariamente estariam separados da condição civilizadora imposta para ingresso no processo civilizador.

Dá ser o batismo, deste ponto de vista, um rito de passagem simbólico, religioso e sociocultural pressuposto ao pretense alcance da condição evolutivo-científica-material-civilizada prescrita e imposta através do pensamento abissal. A “pia” ou “água” batismal representariam, neste sentido, lugares que inauguram uma série de condições para o alcance de uma vivência específica e pretensamente civilizada a ser realizada após ingresso no mundo cristão.

Ainda que em outros termos, Boaventura de Sousa Santos (2010) verifica essa dicotomia de base ideológica ancorada na dualidade hierarquizada entre bem-mal. Como fundante da modernidade, o predomínio do pensamento abissal se esforça em reproduzir formas, técnicas e discursos religiosos e científicos que separam sociedades civis europeias pautadas por dinâmicas de estados-nacionais burgueses (o mundo do

2005). É assim que o Estado atua como instância garantidora da organização racional da vida humana a partir de critérios científicos previamente definidos, pondo andamento nos processos de “desencantamento e desmagicalização do mundo aos quais se referem Weber e Blumemberg” (idem). Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 27/02/2013.

bem, da cristandade, da branquitude, do humano, do civilizado, do progresso) dos demais grupos e povos inseridos na dinâmica colonial ou pós-colonial.

Estes últimos grupos são apartados dos processos ditos centrais em razão de sua integração a um pretense estado de natureza (o mundo do mal, pagão, não-branco, do animalizado, da selvageria e da barbárie e do atraso) construído através de discursos cristãos e científicos. A concepção religiosa que permeia o Ocidente moderno e as teorias científicas que o fundamentam têm as noções de bem e mal como extremos inconciliáveis.

Sousa Santos (2010) observa que a combinação da ideia de bem e mal é aplicada ao modo de produção do conhecimento científico no Ocidente pois está aliada à lógica jurídica prevista pela ciência do Direito. Essas articulações ajustam a “verdade” ao plano da legalidade enquanto o “falso” vincula-se ao ilegal. Temos então a sofisticação deste processo de invisibilização de determinados grupos e que legisla (in)justamente em torno do que é existente e não-existente, do que é legítimo e do que não é legítimo, do que é visível e invisível.

Havendo a negação do estado de natureza como condição de humanidade do ponto de vista hegemônico, tudo o que não é civilizado não é “universal” e está separado e hierarquizado em outro tempo e outro espaço que não é o tempo presente, nem central. Hierarquizações espaciais (espaço colonial/espaço da metrópole) consolidadas através de relações de poder desta ordem forjaram confusão ideológico-científico proposital entre esses dois mundos.

Mesmo após a superação formal destes espaços há reprodução dos processos de desigualdade. Isso acontece por que as desigualdades estão pautadas pela não-simultaneidade do que é estranho ao pensamento abissal. Assim, o que ocorre ao mesmo tempo do “universal ocidental” mas não condiz com esse “universo” passa a ser não-contemporâneo (SANTOS, 2010) e é tido por inexistente.

Em outros termos, a expansão territorial através das grandes navegações parte de um passado em que a noção de humanidade, pretensamente europeia-burguesa, pretende esquecer quando se trata de tudo que os assemelha aos estereótipos negativos que ela mesma construiu para classificar os povos coloniais. E é na tentativa deste apagamento que se tem tanto a pedagogia eclesiástica quanto um discurso científico, empenhados na forja destes processos nos diferentes tempos históricos.

Neste mesmo contexto tiveram lugar formas de perseguição inquisitorial dos grupos que não portavam a fé cristã em suas mentes e corpos. “Existe portanto, uma

cartografia moderna dual: a cartografia jurídica e a cartografia epistemológica. [...] A humanidade moderna não se concebe sem uma sub-humanidade moderna” (SANTOS, 2010, p. 30).

A concepção moderna de humanidade, portanto, não existe sem a concepção de sub-humanidade. Para que uma humanidade se reafirme como universal, a outra parte dela precisa ser sacrificada. Em nosso entendimento, todos estes processos estariam profundamente vinculados ao que Boaventura de Sousa Santos (2010) denomina hegemonia do pensamento abissal e mais precisamente, sua noção de epistemicídeo¹⁶⁹.

Deste pressuposto sistematizado por Boaventura de Sousa Santos organizamos questões que julgamos relevantes e que estão diretamente relacionadas às rupturas impostas ao modo de vida caipira e de populações rurais brasileiras na modernidade.

Mas por haver certa continuidade entre o papel desempenhado pelos padres jesuítas no sentido da catequese encontrando atualização nas ações de intelectuais empenhados na construção do estado-nação brasileiro a partir da negação dos valores de grupos negros e pobres durante o século XX, houve também o enquadramento de seus saberes como “folclore”, formas culturais prestes a desaparecer ou a serem superadas.

Guardadas as especificidades dos dois processos, vivenciados em diferentes momentos da história brasileira, refletimos acerca da colonialidade do poder (QUIJANO, 2010) que persiste nos estudos da cultura e pensamento político brasileiros quando se situam do lado da linha que torna a ciência como única responsável pela verdade dos processos históricos-sociais. O conhecimento científico é tornado instrumento de poder reprodutor de lógicas fundamentadas e consolidadas pela ideologia colonizadora desembocando nas justificativas que até hoje pretendem enquadrar grupos populares em condições subalternas.

Tal hegemonia do conhecimento científico moderno na Europa foi sinônimo da missão de organizar e disciplinar tais populações como autóctones, nativas, “primitivas”, folclóricas. A ciência moderna com seu sentido de ordem e poder tornou-se meio de regular as relações entre ‘civilizados’ e ‘incivilizados’.

O moderno empreendimento colonial começou numa altura em que a ciência deu nova força e legitimidade à política pública colonial ou a colonialidade de poder. Eis que os esforços de invisibilização e de não-aplicação de políticas públicas para

¹⁶⁹ Que consistiria, basicamente, na supressão ou inferiorização das diversas epistemologias presentes no mundo em decorrência da configuração do pensamento abissal como padrão epistemológico ou de pretensa validade universal.

determinados segmentos da sociedade são também formas de aplicação de políticas públicas (FONSECA, 2009).

No entanto, ao privilegiarem a atuação dos grupos hegemônicos de nossa sociedade, tais políticas atuam no sentido da exclusão e marginalização dos grupos sociais não adequados à lógica do pensamento abissal.

De repente e como mágica, “o conhecimento científico emergiu como um instrumento de afirmação da superioridade portuguesa, uma mudança que transformou os saberes do ‘outro’ com quem tinham estado em contacto durante séculos, em formas inferiores e locais” (como sinônimo de “restritas” por que “estreitas”) de conhecer o mundo e de nele viver. “As fronteiras da civilização tornaram-se as margens de um sentido de ordem social europeia; conseqüentemente os nativos tornaram-se a própria encarnação da desordem, simbolizada pelo seu sofrimento moral, degradação física e mundo desordenado (MENESES, 2010, p. 205).

Da reflexão que realiza Maria Paula Meneses (2010) acerca dos efeitos e intervenções provenientes da reatualização e releitura das práticas de feitiçaria em Moçambique depreende-se que, seja nos contextos coloniais ou pós-coloniais, os encontros entre diferentes grupos culturais têm, sobre a vida das populações envolvidas, não apenas efeitos políticos mas, impactos epistemológicos. E no âmbito de disputas de poder ou de luta por direitos a que pretensamente entendem por seus e os reivindicam, ambas as dimensões, política e epistemológica, convergem no sentido de promover a descolonização da mente como uma das formas de luta contra a imposição de valores pautados apenas numa lógica de conhecimento, na dinâmica de base temporal linear-evolucionista (SANTOS; MENESES, 2010).

A capacidade de movimentar, articular e responder aos processos, de acordo com os diferentes contextos sociais, pauta-se num repertório de valores de base religiosa e sociocultural próprias, mas permeado também por influências e trocas estrangeiras e da modernidade capitalista que, acionados de acordo com os interesses dos grupos em atuação, têm a capacidade de fazer emergir formas de pensar não-prescritas e não-previstas pela lógica do pensamento abissal, constituindo outras criatividades e outras lógicas de conhecer. Sobre o contexto moçambicano e nas palavras da autora:

As ideias acerca de forças espirituais (entendidas aqui como sendo tanto benevolentes, como maléficas, capazes de curar ou de destruir, não resultam mecanicamente de um velho e imutável stock de crenças antigas. O conhecimento contemporâneo em circulação nas distintas regiões do país liga, de forma criativa, diferentes esferas de poderes,

constantemente acumuladas: rituais locais, tradições muçulmanas, tradições cristãs, cultura ocidental material, ciência, cultos transnacionais. A fusão e a interpenetração destes diversos repertórios alertam para a flexibilidade das crenças locais e a sua capacidade de se articularem com elementos ‘modernos’ estrangeiros (MENESES, 2010, p. 225).

E alerta para o grande desafio em atentar e perceber os momentos de diversidade epistêmica ao invés de dar conta de pretensos ‘universais abstratos’. Essa proposta consiste, sobretudo, no pensar diferente a própria diferença (SANTOS; MENESES, 2010).

Neste contexto:

Hoje em dia, a circulação de ideias e artefactos das redes mundiais (*media*, circulação de mercadorias, cultura impressa e visual, religiões estrangeiras) fornece novos recursos para as percepções populares e (re)configurações do espaço político. Desde o século XX que a reconfiguração dos repertórios de poder sagrado tem estado estrategicamente ligada à cultura popular local e à liderança mágica. As actuais percepções populares da globalização neoliberal, combinadas com um aumento da circulação de pessoas e bens, e com o agravamento da situação de debilidade económica, alimentam continuamente a situação de as ‘outras’ explicações sobre a situação (MENESES, 2010, p. 226).

Se estamos próximos à Portugal pelas heranças de que nos falam Sérgio Buarque e outros autores, alguma coisa aproximada e ainda não estudada em relação aos países africanos de língua portuguesa como Moçambique pode ser interessante para pensar esses mesmos fenômenos no Brasil contemporâneo.

No caso da região paulista em que estudamos percebemos que o grupo caipira celebra, **no e por** via do cururu, uma memória que é bio-mítico-cosmológica e este tipo de conhecimento sobre o mundo e sobre a vida não é facilmente captado através de percepções que consideram apenas a lógica do pensamento abissal.

Do ponto de vista prático, isso ocorre com a capacidade singular de adaptação que deve ser lida como capacidade de transformação e de superação das condições de violência que afetou a população caipira desde a pretensa desconstrução e apagamento de sua memória ameríndia/mameluca/negra até aquelas violências às que o grupo caipira é submetido e se submete nos dias atuais, tais como os constantes reforços dos estereótipos de atraso e o subemprego que atormentam os trabalhadores assalariados no sistema capitalista.

Também se pode tratar como violento o processo dinâmico de re-adaptação da ruralidade à urbanidade e adaptação à dinâmica do estado-nação consolidado nos anos 1980. O grupo caipira, vivenciando a ruralidade de seus valores no contexto urbano, exercita e experimenta o conhecimento dessa vivência do presente como revivência do passado, readequando seus valores no contemporâneo, alimentando-os pela e na modernidade das tecnologias e demais recursos provindos da urbanidade (MENESES, 2010).

Do ponto de vista simbólico e das representações artísticas, é a capacidade de transformar-se e de realizar o trânsito entre natureza e cultura, isto é, de ser/reviver o mito de transição do mundo dos animais (sapo como encarnação zoomórfica) para o mundo humano, onde residem os homens portadores da palavra, e portanto da capacidade de produção, transmissão e reprodução dos valores e práticas vividos em sociedade para além da lógica prescrita pelo sistema capitalista, ainda que em diálogo e conexão com ela.

Do ponto de vista da conversão religiosa e da vivência mítica trata-se da transformação do cururu-sapo (anfíbio, de aspecto viscoso) para uma forma alada, de pomba branca (animal divinizado, com atributos de pureza e associado à paz) que foi a forma como o cristianismo concebeu – e retirou também das fontes do repertório litúrgico que ao mesmo tempo classifica pejorativamente como “pagão” – o Divino Espírito Santo de forma visível, palpável, sentida e zoomorficamente representada, o Divino como si próprio, entidade celestial.

Acerca desse caráter de transformação presente nas narrativas populares e a título de citação dessas articulações simbólicas do plano mítico, é interessante notar o conto muito difundido na forma de fábula “A Festa no Céu” registrado por Silvio Romero na segunda edição (1977) de “Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil” com o nome de “O urubu e o sapo” e por Alceu Maynard de Araújo no primeiro volume de O Folclore Nacional (1964) com o título de “O cururu e o urubu”.

Ainda que narradas de formas variadas e com desfechos diferentes a depender do registro, ambas as narrativas trazem o urubu como violeiro e o sapo como capaz de voar para a festa no céu após ter adentrado para viajar dentro da viola do urubu. Além das muitas interpretações que podem ser feitas acerca de tais narrativas – como o fato do próprio cururu estar guardado dentro do cocho/viola –, sua principal dimensão mítica pode ser lida como uma derivação do próprio sapo como ser ‘alado’, remetendo novamente a noção de *trickster* como possibilitadora da transformação aproximada do

cururu (enganador) à pomba (uma espécie urubu ao contrário) articulando o próprio mítico (encarnações zoomórficas) à aproximação resultante da conversão ao catolicismo a que nos referimos anteriormente (encarnação antropozoomórfica).

Do ponto de vista das relações sociais de poder e prestígio do grupo, também há diferenças fundamentais e alternativas à lógica burguesa-hegemônica. Uma delas é que a própria lógica das relações de poder atua com ambiguidades. A noção de hegemonia, ou de ser vencedor e digno de prestígio está vinculada necessariamente a um percurso que também passa por situações que levam à certa submissão, a posturas de humildade e de saber ‘estar por baixo’ principalmente quando diante do sagrado celestial ou de alguém que, no plano terrestre, ocupa um posto de maior valorização na escala hierárquica. A passagem final do conto citado, quando o urubu descobre que foi enganado pelo sapo é registrado por Alceu Maynard de Araújo (1964) que reforça um ensinamento moral:

O Sapo, com os **olhos arregalados de medo**, vendo que ia se esborrachar no solo; gritou:

- Me jogue em cima de uma pedra, não me atire na água que eu me afogo.

O **Urubu ficou branco** de raiva, olha e vê pouco distante ainda uma lagoa e pensa lá com seus botões: “Este trapaceiro sem-vergonha me paga, vou dar-lhe uma lição de mestre”.

Voa até à lagoa e zás, **derruba seu compadre Cururu**.

Crocitando e com os **olhos chispando** de raiva diz:

- Pois você agora me paga, **seu cara feia**, agora o afogo!

E assim atirou o Cururu à lagoa.

Pensou que tinha se vingado do Cururu.

E o espertalhão do Cururu, lá no fundo da lagoa saiu rindo e dizendo: “*enganei um bôbo na casca de um ovo*”.

Não presta ser vingativo, o Urubu não conseguiu o que desejava.

E foi assim que o Cururu foi à festa do céu **embarcado na viola** do Urubu (ARAÚJO, 1964, p. 440)¹⁷⁰.

Vários dos apontamentos grifados nessa passagem já foram debatidos neste texto. Apenas para realizarmos novas aproximações:

- a) “olhos arregalados de medo” diante de uma situação social inconveniente, diante de um desafio ou da ameaça à própria vida;

¹⁷⁰ Os grifos, em negrito, são nossos.

- b) o ‘urubu branco’ como reforço da forma transformada ‘pomba’; a relação de parentesco entre seres da espécie animal é transformada na relação de compadrio como forma de parentesco (por afinidade) no grupo caipira;
- c) os “olhos chispando” (de fogo) diretamente relacionados à palavra dita (raiva) numa aproximação como contrário de fogo-palavra-pomba-Divino-sagrado, mas também à palavra salivada (dita com raiva-fogo) como condução ao afogamento na lagoa estabelecendo relações entre fogo-molhado e água-ardente (em passagem anterior da narrativa, quando da chegada ao céu, o urubu é convidado pelos outros animais à tomar um “lava-goela”);
- d) o Cururu “cara-feia” numa aproximação ao contrário da figura, também já apontada, de “príncipe encantado” em contos que relacionam o masculino e feminino; a narrativa, prática lúdica, como ‘função’ pedagógica expressa na frase “não presta ser vingativo”;
- e) o “Cururu embarcado” na viola em relação direta à idéia de viola como cavidade de madeira que comporta os sons e seres em viagem, em movimento, percurso, trajeto (céu-terra (o Divino no Médio Tietê);
- f) sagrado-profano, céu-terra-lagoa (Médio Tietê e Divino Espírito Santo). O sapo como enganador do urubu (que o conduz ao vôo) aponta também para uma dimensão de adaptação deste anfíbio à terra e à água (na passagem narrada por Silvio Romero, o sapo é jogado pelo urubu na pedra, apontando para uma dimensão terrestre: “o sapo caiu e ralou-se todo: por isso é que ele é meio foveiro” (ROMERO, 1977, p. 215), isto é, o sapo tem a pele descamada.

Outra dimensão explicativa muito importante está relacionada ao fato de que embora o tenha feito de maneira forçada, a festa no céu só pode ser feita em parceria do urubu com o cururu. Essa parceria é importante, mas ela implica numa competição, que também já apontamos, entre o cururueiro e o violeiro. No registo de Pernambuco, é o sapo quem faz o som dentro da viola, e por isso, é descoberto pelo urubu enquanto que na versão paulista, o urubu sente o peso da viola e descobre o sapo “refestelado” lá dentro através de uma “sacudidela”.

Para além da dimensão da palavra falada, há aqui oposições importantes entre barulho-silêncio, peso-leveza, movimento-quietude indissociáveis da prática musical/sonora e/ou da escuta. No registro realizado por Romero, e que o autor recolheu em Pernambuco, a música do céu é o samba enquanto que, na narrativa de Araújo, trata-se do cateretê:

- Ué Compadre Cururu, já por aqui?
- Aqui para lhe servir, **meu compadre Urubu**. Tome esta, que já faz tempo que estamos esperando pelas quadrilhas bem marcadas, que só você, **meu compadre sabe marcar**... Em Cateretê nem se pensou, faltando viola... eu nem deixei que o sanfoneiro começasse as quadrilhas sem você. Conte pra bicharada que o **meu compadre** estava **bebendo água na lagoa** e que viria logo (ARAÚJO, 1964, p. 439, grifos nossos).

A ênfase na expressão “meu compadre” como indicativa da parceria entre cururu e urubu (parceria que também resulta em desafio) está muito explícita na narrativa registrada por Alceu Maynard de Araújo, recolhida no Médio Tietê. Nas palavras do autor:

Há uma frase feita entre os moradores do meio rural paulista que caracteriza bem o estado de espírito da pessoa desapontada ou que perde em uma contenda. Numa discussão, quando um dos adversários se cala, dizem: - enfiou a viola no saco.
Essa frase feita é reveladora de um costume, de um hábito de nosso caipira, à maneira de conduzir ou guardar a viola.
- A lenda do Cururu e o Urubu eu a ouvi de minha avó materna Olímpia de Sousa Nogueira Maynardes, em Botucatu, lá por 1920 (ARAÚJO, 1964, p. 440).

É considerando a dialética que rege esse movimento (alteridade-subalternidade) e as constantes negociações realizadas no plano político, para atender ao sentido dessa lógica, ou operar por meio dela, que poderemos ter acesso à alguma chave de entendimento das lógicas de organização social e cognitiva de populações como a caipira paulista.

No cururu-jogo, a condição de vitória está altamente vinculada à capacidade que o cantador tem de bem-estar por baixo – de cair da viola direto na lagoa, isto é, de ser um bom enganador – numa situação de desvantagem e no lidar com situações adversas, bem como delas sair. Isso coloca a necessidade do rir de si mesmo e de ser-rido pelos outros. É o estar exposto, sujeito à uma condição que beira ao ridículo, fazer a volta

completa¹⁷¹, passar por todo o processo de conexão com a natureza e com o Divino, completando um eixo de 360 graus, ir e voltar do céu e sofrer as consequências.

O sucesso não está garantido porque prevê o caminho repleto de enganos, imprevistos e fracassos. Mas é este o modo de entender o caminho, vivenciá-lo, transitar e nele apostar. Apenas a submissão à tal viagem aponta para as possibilidades de sucesso. Há aqui elementos auspiciosos para pensar formas cognitivas alternativas ainda que dentro do capitalismo. E mesmo em potencial ruptura com ele a depender dos interesses dos grupos envolvidos.

Retomando a proposta de pensar diferente a diferença (MENESES, 2010, p. 225) o esforço pauta-se na percepção da incompletude do discurso científico perante modos de vida diferentes do burguês, ainda que estes mesmos modos não-burgueses de viver e pensar dialoguem e por vezes pautem-se em padrões burgueses.

Isto aponta para posicionamento teórico-metodológico que verifique as constantes transformações e diferenças que movimentam as sociedades e grupos estudados. Há que se deparar com o desafio de adotar a tradução¹⁷² dessas experiências como procedimento capaz de criar uma inteligibilidade mútua entre estas mesmas experiências sem homogeneizá-las e sem invisibilizar suas especificidades. A proposta é que a tradução entre saberes resulte na hermenêutica diatópica, ou seja, na identificação de preocupações comuns e em diferentes respostas para tais preocupações.

Implica, portanto, propor uma globalização¹⁷³ contra-hegemônica (SANTOS, 2002, 2007). As várias totalidades devem coexistir entre si sendo que as totalidades podem ser tidas como partes e as partes são vistas como totalidades e os termos de qualquer dicotomia têm vida própria para além da dicotomia em que estão inseridos (SANTOS, 1997, 2002).

¹⁷¹ Como já atentamos, “volta” é o termo específico do universo do cururu usado para dizer da primeira rodada de cantoria de cururu, ou da primeira etapa dentro da “função” de cururu. Se aproximarmos essa noção à narrativa da Festa no Céu, teríamos a ida e a volta do baile como uma volta completa. Carlos Rodrigues Brandão (1986) também aponta a “volta” como “função” de cateretês e catiras, modalidades festivas populares também vinculadas ao contexto religioso cristão-católico brasileiro.

¹⁷² Para Boaventura de Sousa Santos, o trabalho de tradução é ele mesmo, a resposta alternativa à ciência como teoria geral. Por sua vez, a tradução entre os diversos saberes assume a forma de uma hermenêutica diatópica (SANTOS, 1997).

¹⁷³ Boaventura de Sousa Santos (2005) define a globalização como “o processo pelo qual determinada condição ou entidade local estende a sua influência a todo o globo e, ao fazê-lo, desenvolve a capacidade de designar como local outra condição social ou entidade rival” (SANTOS, 2005, p. 03). Em outras palavras, a globalização é sempre ato ou efeito de tornar amplamente difundidos conhecimentos, práticas e valores que são, antes de mais nada, locais e específicos de um dado contexto e determinados grupos humanos.

Há incompletude e limites internos e externos em cada uma das formas de conhecer. É importante considerar que diversas temporalidades podem estar contidas num mesmo processo ou forma de conhecer, lutar e estar no mundo. Isso ajuda a explicar porque não é satisfatório tratar do cururu no presente etnográfico sem relacioná-lo a outros momentos históricos. Obviamente não temos como reconstituir tais períodos. Porém, o passado apresenta questões cruciais para entender como o modo de vida caipira foi se transformando no espaço-tempo do Médio Tietê e para ver de que maneira e em que medida houve (ou não) articulação dessas mudanças com a construção das narrativas poéticas que marcam o cururu atual.

Como Santos (2010) também propõe, a luta dos grupos submetidos à dominação colonial no passado e à dominação capitalista contemporânea têm dado respostas não apenas na longa duração destes processos, mas oferecido ações pontuais frente à presença das questões assim que elas aparecem.

Deste modo, as hierarquias decorrentes das intervenções do uso deste ou daquele conhecimento para responder ou não a realidade são também barreiras transponíveis porque dependem do contexto e não precisam obedecer critérios únicos, universais e abstratos (SANTOS, 2010, p. 51; MENESES, 2010). Ao interferir no real, podemos acionar diversos sistemas de conhecimento levando em consideração, primeiro “formas de conhecimento que garantam a maior participação dos grupos sociais envolvidos na concepção, na execução, no controle e na fruição da intervenção” (SANTOS, 2010, p. 51) porque nenhuma forma de conhecer é total a ponto de propor formas totais de interferência e atuação no mundo real.

Entretanto, em termos históricos há intensa regulação de legitimidade atrelada a formas de violência fundamentadas durante o colonialismo e que não foram superadas com seu fim. Ao contrário, tem sido muitas vezes, sofisticadas:

[...] as linhas abissais continuam a estruturar o conhecimento e o direito modernos e que são constitutivas das relações e interações políticas e culturais que o Ocidente protagoniza no interior do sistema mundial. Em suma, a minha tese é que a cartografia metafórica das linhas globais sobreviveu à cartografia literal das *amity lines* que separavam o Velho do Novo Mundo. A injustiça social global está, desta forma, intimamente ligada à injustiça cognitiva global. A luta pela justiça social global deve, por isso, ser também uma luta pela justiça cognitiva global. Para ser bem sucedida, esta luta exige um novo pensamento, um pensamento pós-abissal (SANTOS, 2010, p. 31-2).

Os movimentos de povos indígenas, como exemplo importante de rupturas com o pensamento abissal e como potencial constituidor de um pensamento pós-abissal, assim como de grupos negros que também tiveram suas presenças, atuações e modos de pensar e viver renegados mas que continuam em luta junto a grupos empenhados no sentido da dominação, forjam um “cosmopolitismo subalterno” (SANTOS, 2010) que tem sua força justamente por comportar um sentido de incompletude que não ambiciona ser completo no sentido da dominação.

Isso implica numa série de outros fatores como a defesa de concepções de mundo que nada têm de ocidentais, bem como explicita que quanto mais forem identificadas formas não-ocidentais de pensamento, muitas outras tantas estarão por identificar e por último, que há “compreensões híbridas” que misturam componentes e valores ocidentais e não-ocidentais (SANTOS, 2010, p. 43). É o caso do grupo caipira paulista de que tratamos, como já pudemos demonstrar em diversos apontamentos que apontam para seus contextos identitários.

Assim,

[...] essas compreensões híbridas, que misturam componentes não-ocidentais e ocidentais, são virtualmente infinitas. O pensamento pós-abissal parte da ideia de que a diversidade do mundo é inesgotável e que esta diversidade continua desprovida de uma epistemologia adequada. Por outras palavras, a diversidade epistemológica do mundo continua por construir” (SANTOS, 2010, p. 43).

Posteriormente, o autor aprofunda a questão do pensamento pós-abissal do ponto de vista epistêmico para propor a noção de ecologia de saberes: o conhecimento como interconhecimento. Outro fator importante é que a co-presença radical entre diferentes saberes no mesmo decorrer histórico resulta em outro aspecto: a necessidade do abandono da concepção linear do tempo. Tem que haver, portanto, a renúncia à unidade científica e de qualquer epistemologia geral (SANTOS, 2010).

Mas como já notamos, esse saber está em construção e, na transição, é necessário que se tome residualmente a epistemologia vigente. A ecologia dos saberes apresenta-se como uma contra-epistemologia e procura dar “consistência epistemológica ao pensamento pluralista e propositivo” de modo que nela cruzam-se os saberes, mas também as ignorâncias. “A utopia do interconhecimento é aprender outros conhecimentos sem esquecer os próprios. É esta tecnologia de prudência que subjaz à ecologia de saberes” (SANTOS, 2010, p. 47).

Reconhecer a credibilidade de conhecimentos não-científicos não significa descredenciar o conhecimento científico, trata-se sim de “explorar a pluralidade interna da ciência” e de “promover a interação e interdependência entre os saberes científicos e outros saberes, não-científicos” (SANTOS, 2010, p. 48).

Neste sentido, o autor chama a atenção para a importante contribuição da tradição oral na manutenção de diferentes modos de vida, seus universos simbólicos e a reorganização da vida em ambientes hostis. E isso não retira da ciência ocidental a importância sobre outras conquistas efetivas que impactaram positivamente na vida humana. No entanto, o reconhecimento das capacidades de intervenção real das diferentes formas de conhecer resulta na co-presença igualitária (constituída por simultaneidades e contemporaneidades).

Numa reflexão “sobre o poder e a linguagem” Graça Capinha (2001, p. 115) pauta-se na hermenêutica diatópica para propor reflexão e compor o método de análise da poesia L=A=N=G=U=A=G=E e a poesia de emigrantes portugueses.

A autora compreende a hermenêutica diatópica como potencial para ampliar ao máximo a capacidade de incompletude mútua por meio de diálogos realizados numa e noutra cultura e, por isto, diatópicos. A autora, ela mesma se vê em posição diatópica: dentro e fora, parte e todo e o método ajuda no entendimento dos dois tipos de poesia e da poética, bem como para se aproximar da “missão política” dos poetas de que se ocupa (CAPINHA, 2001).

Daí que a linguagem é constituída como mapa que ora contextualiza e ora descontextualiza tanto os saberes quanto os agentes envolvidos que manipulam estes saberes. A linguagem, seja ela falada ou escrita, pode ser entendida então como lugar onde “permanentemente se articulam e rearticulam os *topoi*, as fórmulas que nos vão dando poder sobre o real. Esta desterritorialização produz uma ‘ansiedade científica’” (CAPINHA, 2001, p. 116) porque não nos é possível totalizar a perspectiva que se tem sobre dado contexto, quanto mais realizar uma totalização discursiva tornada objeto tangível na forma texto.

Mas compor alguma totalidade contextualizada e parcial é o desafio e é necessário. Partindo destas premissas avançamos, agora mais voltados à própria linguagem criada com o fim de compor o real, isto é, tornada mapa do real. O esforço, então, consiste em forjar novo mapa através de nosso texto, contrapondo alguma tradição literária escrita brasileira com os saberes e discursos dos cururueiros do Médio Tietê.

Isto não sem discorrer acerca das formas como foram conduzidos (mapeados) estes discursos e em que sentido as narrativas sobre o popular, realizadas por intelectuais no século XX podem ser contrapostas ou aproximadas às narrativas forjadas pelos próprios cururueiros no século XX e XXI, ainda que continuem a ocupar lugares sociais que, na lógica do pensamento abissal hegemônico, continuem marginalizados e invisibilizados como grupos sociais (indivíduos reconhecidamente pobres, trabalhadores aposentados ou assalariados precarizados das “classes populares”) ou como grupos étnicos subalternizados (negros, brancos pobres ou pardos), em faixa etária e geracional desqualificada para o mercado de trabalho (idosos) e inseridos na dinâmica de vida caipira regida pelo catolicismo popular (cujos saberes são menosprezados e subestimados no sentido da dominação).

3.1. Não-letrados, mestiços, negros e brancos pobres: identidade caipira e o contexto civilizatório

Outras áreas das humanidades, extrapolando as ciências sociais na forma que conhecemos hoje, dedicaram-se aos estudos das culturas populares ou do que antes se convencionou chamar folclore.

Antes de observar esforços empenhados por intelectuais brasileiros na constituição de campo acadêmico autônomo do folclore é necessário lembrar que o fenômeno folclórico já estava relacionado à literatura e à música. É o que pode ser percebido com Silvio Romero (1851-1914) no caso dos contos populares e na produção musical com Mário de Andrade (1893-1945), dois intelectuais centrais nos estudos sobre o tema no Brasil dos séculos XIX e XX. Ainda que de modos diversos, tanto um quanto o outro entendem os temas folclóricos em profundo vínculo com as manifestações de religiosidade popular do Brasil.

Tais práticas folclóricas e populares estariam configuradas em sincretismos religiosos fundantes de sincretismos literários ou musicais. “Cada um devia cantar as canções de seu paiz. De todas ellas amalgamadas e fundidas em um só molde – a lingua portugueza, a lingua do vencedor, é que se formaram nos seculos seguintes os nossos cantos populares” (ROMERO, 1897, p. IV).

Na introdução aos “cantos populares do Brasil”, Silvio Romero refere-se ao importante papel que a poesia popular tem em nossas festas. Bem como outros autores mencionados, Romero verifica que a religiosidade popular faz das festas como “Natal,

Anno Bom, Reis, S. João, S. Pedro, Espírito Santo” o lugar por excelência de superstições “commum aliás ás nações até as mais cultas” (ROMERO, 1897, p. XI).

Ainda que na colônia, o sincretismo religioso estivesse mais associado à uma forma de controle social imposta aos grupos negros, índios e brancos judeus é inegável que esses mesmos valores de negros, indígenas e sefardins (ANDRADE, J., 1992), entrelaçavam-se como contraposição aos dogmas católicos. O sincretismo e as trocas culturais entre diferentes grupos são tanto instrumento de imposição violenta dos valores cristãos quanto forma de enfrentamento, atuação e de negociação perante tais imposições do colonizador.

Em estudos realizados em fins da década de 1970 e início dos anos 1980, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (1983) verifica dois pontos de partida para o mapeamento analítico da cultura popular latinoamericana. Tanto do ponto de vista da “criação espontânea” e memorial do povo, quanto em sua lógica de produção mercadológica marcante de uma situação de atraso, a “solução romântica” procurou isolar o criativo e o artesanal imaginando comunidades puras sem contato com o desenvolvimento capitalista “como se as culturas populares não fossem o resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas” (CANCLINI, 1983, p.11) ao mesmo tempo em que foram incorporadas como “estratégia do mercado” onde se pôde enxergar os produtos do povo, mas não as pessoas que os realizam.

Em paralelo à ideia romântica de autonomia das culturas populares ao capitalismo houve, portanto, a concepção das práticas populares como pré-capitalistas, daí ser o popular também associado à noção de “primitivo”. Este atributo de primitivo, por sua vez, admite mais um paradoxo: detém o atraso como estigma a ser superado ao mesmo tempo em que pode ser um “novo rótulo pertencente a mercadorias capazes de ampliar as vendas a consumidores descontentes com a produção em série” (CANCLINI, 1983, p. 11).

Admitindo a relevância desta perspectiva limitamos-nos, neste momento, às perspectivas que abordaram o tema, sobretudo na literatura brasileira do início do século XX.

Sobre literatura e antes mesmo de falar de Mário de Andrade devemos atentar para a obra de Monteiro Lobato (1882-1948), que dentre outros literatos funda o século XX brasileiro através de representações sobre o caipira paulista. Segundo Alberto Ikeda, o homem do campo inserido na vida urbana foi tratado desde Martins Pena (1815-

1848), mas é a partir da segunda década do século quando São Paulo concentra seus esforços de industrialização e modernização do país, que as imagens depreciativas do caipira serão enfatizadas (IKEDA, 2011).

Compondo discursos específicos e construindo representações pretensamente definidoras do caráter do caipira paulista, Monteiro Lobato é para nós o cronista literário mais importante. Entendendo o caipira como personagem incompatível com a vida urbana, as narrativas onde o autor trata do tema permitem que façamos alguns apontamentos. Propomos um diálogo em torno de três¹⁷⁴ textos, sendo um deles no formato conto e outros dois artigos publicados na estreia do autor com “Urupês”, em 1918.

A exemplo de outros contos em que retrata o modo de vida caipira, especialmente em “A vingança da peroba” há especificidades para as quais gostaríamos de atentar. A começar pelo título do texto que, na primeira versão de “Urupês” foi atribuído o sugestivo nome de “*Chóó! Pan!*”.

Dentre os vários sentidos mitológicos que possui, Pan é entidade representativa da noção que possuímos acerca de situações de “pânico”. É também a figura dos mitos greco-romanos que encontra repercussão no demônio cristão, podendo ser associado ao *exu* na Umbanda e Candomblé, religiões de matriz afrobrasileira. Na mitologia greco-romana é o próprio Sátiro, figura ambígua do Fauno, meio bode e meio homem. Comporta também a qualidade de grande músico, aquele que toca a flauta em que foi convertida sua amada.

Para o caso do conto literário em questão, de onde se pode depreender todo o repertório de significados que o autor concentrou ao relacionar o tema tratado à uma espécie de atuação demoníaca, a onomatopeia é muito significativa. É empregada como composição de um lamento sonoro do vento que a dar com o pau produz som que funciona como invocação para espantar o demônio. O som é lamuriento, de mau-agouro.

Neste conto, Lobato explora muito a herança da cosmologia indígena relacionada à forma como os grupos negros e pobres, e especialmente o grupo caipira, lidam com os mundos que os cercam. Trata-se da relação importante que se tem entre prosperidade enquanto benção divina, dádiva que é concebida e concedida pelo trabalho duro mas também por meios mágicos: por meio da fé e de temores que resultam de um

¹⁷⁴ Trata-se do conto “A vingança da peroba” e dos artigos “Velha Praga” e “Urupês”.

entendimento que passa pelo respeito à natureza que o caipira (deveria) ter estabelecido antes para que depois pudesse ser recompensado.

A ideia do trabalho como investimento que está constantemente discutida no conto em questão tem, para o grupo caipira, íntima relação com o entendimento de técnicas e saberes para tirar o sustento material da natureza, mas também a um conjunto de crenças acompanhadas de mentalizações, esconjuros e invocações que são necessárias para o bom proveito das benfeitorias e realizações terrenas. Assim, a legitimação dos frutos do trabalho é resultado da boa aplicação de técnicas conhecidas, de empenho corporal árduo e sistemático, mas também da aplicação de uma série de conhecimentos e práticas que fazem com que o trabalho seja abençoado.

Além disso, há aqui um entendimento de que não há graça benéfica alcançada sem sacrifícios. A paga ao divino é obrigatória e se não vem da boa doação, do altruísmo e da submissão espontânea a um poder maior que rege o universo, a cobrança ocorre por meio de maldição que recai, na maior parte das vezes, sobre a família do “pecador”.

É apenas com o aval do plano celeste e do Divino que as graças são alcançadas. Trata-se ainda da noção de sacrifício como trabalho sagrado, pois aquele que não respeita o ordenamento cósmico (do qual o ordenamento humano depende) observando o conjunto de tabus presentes nessas relações, não prevê a vida social como subordinação e determinação sagrada à Natureza. E sobre essa dimensão de atentado sobre a natureza que está prescrita a noção de pecado.

No conto intitulado finalmente como “A vingança da peroba”, Monteiro Lobato explora justamente o tabu natureza-cultura enquanto descompasso entre homem e mundo natural sagrado. Esse descompasso, se não contar com o esforço humano para se tornar superável, está passível de pecado e, portanto, de punição.

Essa imagem é literária e mitológica mas tem repercussões diretas na vida social do caipira, porque impacta num repertório de crenças e valores que se refletem nas intervenções realizadas na vida material.

O monjolo escavado numa peroba antiga derrubada por indivíduo movido pela intenção de despertar sentimentos de inveja da vizinhança para esnobar prosperidade, implica na violação de um tabu. Não houve o consenso do grupo social para referendar a ação (o corte de uma peroba que demarcava terras vizinhas). Isso resulta em desgraça à toda a família do trabalhador que empregou a madeira na obra do monjolo. Como não bastasse a condição de tabu retratada, houve um agravante por que a manipulação da

madeira empreendida no monjolo foi realizada em estado de completa embriaguez alcoólica (ao invés de cânticos mágicos ou orações) e sem que houvesse conhecimento técnico sobre o empreendimento realizado.

Nesta perspectiva, são dois os tipos de conhecimento que estão em jogo. Os indivíduos que não possuem conhecimentos sobre as leis que regem o cosmos ou que deliberadamente as ignoram podem, hora ou outra se deparar com algum tipo de penalização (vinda do alto celeste e/ou do meio natural) e/ou mortificação em vida. Ao mesmo tempo, há que possuir um saber técnico para o fazimento de uma obra no plano material. Para o caso em questão, é necessário conhecimento artesanal para talhar a madeira aliado ao conhecimento técnico da função para a qual se empenha a construção de um monjolo, investimento tecnológico empregado no incremento da produção agrícola.

Outro aspecto importante perpassa a noção de recíproca obrigatória a que o caipira deve submeter-se e à qual todo o grupo social respeita (ou não) por entendê-la (ou não) como pressuposto de graça divina, e portanto, condição e garantia de vida digna na terra, questão mesmo de sobrevivência. Incluído nesta cosmologia, o indivíduo está relacionado à todo um ordenamento cósmico e não só sua atuação individual repercute na vida total, mas a vida total responde às atitudes individuais. A lógica ordenadora dessas relações concebe que as coisas neste mundo estão, assim, interligadas.

O trabalho na madeira escavada aos goles de cachaça, sem cerimônias de devoção e sem permissão primeiramente à Natureza, dona da peroba, e ainda não referendada pelo coletivo social no plano das relações humanas, vinga como um fruto do demônio, resultando em pavor e desgraça. Daí que o “*choo pan*” era o barulho que o monjolo fazia com o vento, como se este elemento dotado de ar esconjurasse o próprio demônio contido naquele cocho, “mal-feito”, desperdício de natureza pelo humano.

A onomatopeia é a figura de linguagem que Lobato bem utiliza para tratar da palavra sonorizada e ao fazê-lo atribui certa humanidade (ou atributo de semideus) ao vento, como se ele cantasse ao soprar. A ambivalência está mesmo na figura de Pan (meio natureza-meio cultura, meio-homem-meio animal) que é o demônio fazedor de arte tocando flauta, soprando vento, portanto. Esse som cantado do vento é parte das relações que se dão no mundo mitológico transpostas pelo autor para o mundo literário encontrando as mesmas repercussões no plano social do caipira. Mesmo o canto do

demônio ou que denota a sua presença (esconjuro) é oração, palavra mágica com força de realização e constitui portanto, liturgia.

Nos diversos contos reunidos em *Urupês*, entre eles “A vingança da peroba”, Monteiro Lobato parece mais próximo ao universo caipira e atua mesmo como seu tradutor. Já em “Velha Praga” e “Urupês”, o autor não fala mais como literato e sim como proprietário de fazendas, homem de negócios. Essa perspectiva de *status* social é muito importante como marca distintiva dos dois discursos, tanto o discurso narrativo enquanto produção literária e artística, quanto discurso político-ideológico.

Num plano mais amplo, ao desmembrar-se em dois e situar-se em meio ao paradoxo da arte e da vida, Monteiro Lobato aponta também para uma cisão na própria tradição literária do Romantismo que via nos grupos não-brancos ou nos grupos tupis brasileiros, o cerne de nossa “essência” identitária.

Essas distinções são de fato importantes. Quase sempre não se deve confundir a arte com a vida e tal se dá no caso de Monteiro Lobato. Do ponto de vista literário, o autor forjou estereótipos negativos sobre a população caipira. Foi um tradutor deste universo de relações, porque retratou a lógica que rege a vida do caipira paulista a partir das concepções inerentes à modernidade como projeto fundado na colonialidade do poder (QUIJANO, 2010). Quase como fosse um jesuíta de seu tempo, o entendimento do mundo do outro não o impediu de impor sua própria expressão perante estes mesmos valores que conhecia tão bem. E o fez justamente por isso. Personificou o caipira enquanto figura literária negativa na imagem do Jeca Tatu.

Vivenciando a condição de fazendeiro e por isso pertencente a outro grupo que não o mesmo dos agregados ou parceiros, embora pudesse se aproximar do modo de vida e dos valores caipiras, entendia-os todos como gente “chucra” cujas manias estavam geneticamente atreladas à sua quase perpétua condição de pobreza e de “atraso”.

Ao tratar a pobreza como condição definidora de caráter do ponto de vista étnico-racial (dado o padrão miscigenado do caipira ou caboclo que ele por várias vezes iguala) naturaliza a pobreza como condição biológica e não como dado social. E é do ponto de vista socioantropológico, isto é, enquanto exercício de uma alteridade pautada na desigualdade social – e não enquanto narrador literário – que a tônica do racismo de seu discurso deve ser lida.

Obviamente isso não significa dizer que tais contradições não marcam sua literatura. É justamente o fato delas existirem como fomento de sua produção intelectual

que nos importam. No entanto, isso não desqualifica a obra nela mesma, em sua magia literária. Por outro lado, é inegável que qualquer intelectual inserido nas contradições de sua própria sociedade deixa ver isso em seus textos.

No que tange o fazer artístico, Monteiro Lobato pode ser aproximado aos próprios cantadores de cururu do Médio Tietê que muitas vezes constroem formas poéticas como contributos à condição de marginalização em que eles mesmos estão mergulhados. E isto não significa que a arte dos cururueiros seja racista ou machista e auto-excludente. A arte é expressão autônoma mas também expressa parte dos processos históricos de uma dada sociedade. Trata-se de verdadeiro paradoxo.

De toda forma, e em suma, a desigualdade social contida na diferença identitária e cognitiva que contrapõe Monteiro Lobato ao grupo caipira transparece em seu discurso literário, pretensamente erudito e civilizado. E para ele, o atraso decorrente destes valores não-civilizados devia ser sumariamente extirpado, porque sem tal superação não haveria progresso (de nação e de identidade nacional) possível.

Se havia um “estado de espírito” do caipira-caboclo voltado ao desmazelo que o tornava “Jeca”, a superação dessa condição social só se daria com a intervenção do Estado brasileiro. Dessa ideia do caipira e de suas expressões artísticas e práticas socioculturais como primitivas é do que fala Monteiro Lobato em “Urupês”. É o que já apontamos com Canclini (1983) sobre os discursos que denotam às culturas populares marcas inexoráveis de um atraso civilizatório.

Por outro lado, a literatura de Monteiro Lobato fez com que muito das expressões orais do caipira paulista se tornassem mais difundidas entre grupos não-caipiras e mesmo dicionarizadas. Além disso, o autor faz mesmo uma literatura regionalista, voltando-se ao interior paulista assim como faz Euclides da Cunha (1866-1909) no interior baiano e Lima Barreto (1881-1922) devotado às questões dos pobres mestiços, negros, mulatos e migrantes do interior rural vivendo processos de adaptação às condições sociais impostas pela cidade do Rio de Janeiro, aliadas a situações marginalizantes como o preconceito racial, religioso e de classe.

Em todos os autores, e em diferentes graus e matizes, o tema das populações negras, mestiças e pobres perpassam debates sobre políticas “higienizantes” ou de racismo ambiental justificado como problema de saúde pública. Em Euclides da Cunha d’Os Sertões (1902), o “sertanejo” aparece antes de tudo como “um forte” ainda que submetido a terríveis condições de vida, e por isso mesmo.

A ênfase é negativa para o caso do estereótipo do caipira paulista na figura do Jeca, “o fraco” e nesse sentido, houve mesmo a popularização de sua representação de diversas maneiras. Alberto Ikeda (2011) chama a atenção para o uso da figura do Jeca em propagandas de produtos farmacêuticos que prometiam dar efetivo ânimo e disposição para quem os tomasse, numa associação indireta, ainda que explícita, da definição de caráter e de atitude social preguiçosa a questões corpóreas e biológicas.

A disseminação dessas caricaturas se deu pela divulgação de imagens de um personagem – O Jeca Tatuzinho, um homem “da roça”, do escritor Monteiro Lobato (1882-1948), através de milhares de livretos ilustrados, de propaganda de um Biotônico do laboratório farmacêutico Fontoura (IKEDA, 2011, p. 27).

Compondo mesmo uma espécie de pré-modernismo, Lobato vive momento histórico em que as questões étnico-raciais e as práticas culturais de pessoas pobres são fundamentais para o novo projeto de sociedade que se impõe com a consolidação do sistema republicano de Direito e a pretensa modernização dos costumes e da vida complexificada nos centros urbanos, antecedendo a atuação e os debates modernistas sobre o tema.

O mesmo autor, atua pelo que entende como providências que deveriam ser tomadas pelo Estado representante das classes abastadas. Lobato fazendeiro age em duas frentes. Sua atitude individual é “tocar” o caipira queimador de mato expulsando-o das margens de sua propriedade. Escrevendo a jornal impresso, ainda hoje em circulação, para denunciar e cobrar ao Estado pelo cumprimento da “ordem” toma a segunda atitude. O tom de reclamação do artigo mereceu destaque editorial e não foi publicado na coluna de “reclames”. A repercussão reuniu diversos contos sobre o caipira e resultou na publicação de “Urupês” como livro em 1918.

Este fato amplia o alcance da obra em questão, e muito mais se lembrarmos que Lobato foi grande responsável pela consolidação da cultura editorial no país. Também é sintomático que, à época, o caipira e seus valores foram entendidos como uma “questão” da ordem moral e de saúde pública.

E foi mesmo daí, do cunho denunciante de Velha Praga que nasceu um Urupê¹⁷⁵, livro completo. Entende-se que o discurso estigmatizante pode ser fruto de um processo

¹⁷⁵ Urupê, fungo conhecido como orelha-de-pau. Tipo de fungo, pertencente ao reino Fungi e ao filo *Basidiomycota*. Tem formato de orelha, portanto pertence a Ordem *Auricularales*. São pluricelulares. Reprodução assexuada e por gametas onde precisa-se do agente que transporta o pólen a outra planta que as células se juntam formando outra orelha-de-pau. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda: Novo

de tradução de um mundo para o outro, o que não significa que o processo de tradução em si o seja, embora saibamos que sem tradução não haveria discurso passível de dar corpo a obra em questão.

De toda maneira, a operação que Lobato realiza aponta para certa ruptura com a concepção romântica do nacionalismo de José de Alencar (1829-1877). É o próprio Lobato quem diz, no início mesmo do texto a que chamou *Urupês*:

Esboroou-se o balsâmico indianismo de Alencar ao advento dos Rondons que, ao invés de imaginarem índios num gabinete, com reminiscências de Chateaubriand na cabeça e a Iracema aberta sobre os joelhos, metem-se a palmilhar sertões de winchester em punho. Morreu Peri, incomparável idealização dum homem natural como o sonhava Rousseau, protótipo de tantas perfeições humanas, que no romance, ombro a ombro com altos tipos civilizados, a todos sobreleva em beleza d'alma e corpo. Contrapôs-lhe a cruel etnologia dos sertanistas modernos um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante, tão incapaz muscularmente, de arrancar uma palmeira, como incapaz, moralmente, de amar Ceci. Por felicidade nossa - e de D. Antônio de Mariz - não os viu Alencar; sonhou-os qual Rousseau (LOBATO, 1918)¹⁷⁶.

Posteriormente, em quase meados do século XX, Mário de Andrade ao pensar a produção musical brasileira do ponto de vista identitário e ainda que considerasse os conflitos étnico-culturais resultantes do encontro entre civilizações tão diferentes no contexto colonial brasileiro, assume posicionamento mais harmônico na medida em que associa as diferentes sonoridades dos povos que compuseram o Brasil, como elemento de mestiçagem.

Mário de Andrade percebia nessas disparidades étnicas uma síntese e uma conciliação que entendia como bem própria nossa, característica principal do brasileiro que resultava num “elemento de expressão musical” (ANDRADE, 1962, p. 32) da “sociedade euro-afro-ameríndia” (FRANCISCO, 1992). Essa ampla capacidade sincrética na música e, principalmente em nossa capacidade rítmica, constituiria para Mário, uma marca étnica, “um elemento de expressão racial” (ANDRADE, 1962, p. 32) que pode ser associado à perspectiva da mestiçagem como elemento social conciliatório das diferenças e desigualdades sintetizadas numa convivência étnica pretensamente

Dicionário da Língua Portuguesa, 2ª ed. Revista e ampliada. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986. Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br/urup%C3%AA/>>. Acesso em 30/04/2013.

¹⁷⁶ Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7023740/Monteiro-Lobato-URUPES>>. Acesso em 02/02/2013.

harmoniosa. Não deixa de situar-se, neste sentido, em meio a tradição estética romântica-indigenista brasileira ainda que metamorfoseada em antropofagia¹⁷⁷.

Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui [...] muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos (ANDRADE, 1962, p. 31).

Em seu Ensaio sobre a música brasileira (1928), Mário de Andrade faz apontamentos musicais enquanto fatores de conhecimento sobre o folclórico desconhecido e enquanto concepção de nacionalidade “íntegra” fomentando portanto, uma concepção romântica e harmoniosa sobre o Brasil.

Por outro lado, numa tentativa de ruptura com as referências culturais europeias Mário sugere que, por via da música, poderia haver uma justa apropriação étnica, específica da sociedade brasileira, espelhando a realidade do país, leia-se, negra e parda.

Mergulhado na contradição de seu próprio momento histórico, buscando atuar e implantar políticas que efetivamente expressassem a “autêntica” nacionalidade brasileira, Mário de Andrade via a música folclórica e as práticas culturais populares como um todo coeso que expressava essa síntese identitária mestiça enquanto atributo maior de nossa “identidade nacional”. Só depois do efetivo reconhecimento e incorporação dos atributos culturais populares em nosso projeto de nação é que se poderia falar numa pretensa articulação com os valores europeus que pautavam o Ocidente moderno e assim é que se poderia, antropofagicamente, incorporá-los conforme a proposta modernista e em diálogo com as transformações que impunham à Paulicéia o papel de locomotiva do país.

Todas essas questões vão se reunir posteriormente e de forma mais consistente a partir dos anos 1940 para o encaminhamento do Movimento Folclórico brasileiro e atuação de vários estudiosos da cultura caipira paulista. Independentemente de sua atuação política, mas em especial para o nosso caso, autores como Rossini Tavares de

¹⁷⁷ Macuináíma é sem dúvida a expressão máxima deste processo. Não a toa, o personagem também foi relido no cinema nacional. Estrelado por Grande Otelo (Sebastião Bernardes de Sousa Prata, 1915-1993) no papel principal, a produção dirigida por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, contou com outros grandes nomes no elenco tais como Paulo José, Dina Sfat (Ci), Milton Gonçalves (Jiguê), [Jardel Filho](#) (Venceslau Pietro Pietra), Rodolfo Arena (Maanape), além de [Joana Fomm](#), [Maria do Rosário Nascimento e Silva](#), [Hugo Carvana](#), [Carmem Palhares](#), [Wilza Carla](#), [Zezé Macedo](#), [Maria Lúcia Dahl](#) e [Myriam Muniz](#). A produção ganhou vários prêmios, inclusive de melhor filme no Festival Internacional Mar del Plata, Argentina, em 1970.

Lima (1915-1987), Cornélio Pires (1884-1958), João Chiarini (1919-1988), Alceu Maynard de Araújo (1913-1974), Oracy Nogueira (1917-1996) e o próprio Monteiro Lobato(1882-1948) estão inseridos, ainda que em diferentes contextos e graus, nas lutas que buscaram a constituição do lugar social do caipira paulista e de seu “folclore” num período fundamental para a formação das ciências sociais brasileiras. O mesmo se dá, ainda que em outro momento, com a grande contribuição de Antonio Candido acerca do caipira paulista, suas práticas culturais e identitárias – o cururu, especialmente – agora num contexto moderno-industrial, tratando-o na forma d’Os Parceiros do Rio Bonito, texto fundamental para o entendimento destes processos para a população do Médio Tietê paulista.

Tais preocupações já compunham grande parte das mobilizações de intelectuais que se dedicaram ao estudo do folclore seja no âmbito do movimento Modernista liderado por Mário de Andrade, nos anos 1920 tendo como marco a realização da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, seja no movimento nordestino conhecido por Regionalismo, cujo marco essencial é o texto do Manifesto Regionalista de 1926 fundado por Gilberto Freyre (1900-1957)¹⁷⁸ sob o protagonismo de José Lins do Rêgo (1901-1957) com a literatura do “ciclo da cana-de-açúcar”.

Ainda que a questão folclórica estivesse dissolvida nestes movimentos artísticos-culturais, a forma estética admitida nas produções plásticas, acadêmicas, literárias, jornalísticas ou panfletárias deu contorno a ambos movimentos que acumularam muitas das conclusões obtidas com os debates anteriores acerca do folclórico. Os movimentos surgem inclusive, com interesse para continuar o debate no plano de uma arte folclórica como expressão nacional.

Na década de 1920 todas as discussões acumuladas desde os fins do século anterior são canalizadas nos movimentos culturais que lutavam pela hegemonia da produção artística e industrial de vanguarda no país. Em 1940 desembocam como esforços de construção e ação política do movimento folclórico brasileiro no plano disciplinar, ou seja, científico.

Segundo Luís Rodolfo Vilhena (1997), e mais acerca das mobilizações empenhadas por intelectuais atuando sob liderança de nomes como Renato Almeida (1895-1981) e Édison Carneiro (1912-1972), organizados em torno do movimento

¹⁷⁸ 1934 é a data dos artigos de jornais em que o autor de Casa Grande & Senzala escreve com as tintas do Regionalismo enquanto proposta para um projeto de nação.

folclórico brasileiro entre 1947 a 1964, o saldo negativo ao qual o movimento ficou reduzido ao final do processo foi,

[...] sua força no momento em que se desenvolveu, uma vez que o tom missionário que imprimiu ao engajamento dos folcloristas foi um elemento essencial para a constituição de seu projeto e definição de sua ‘eficácia simbólica’ (VILHENA, 1997, p. 34).

Sabemos dos limites em descrever processos tão complexos. Nem haveria viabilidade para fazê-lo neste momento. Entretanto, os apontamentos aqui reunidos importam como vetores de um mesmo processo, qual seja, movimentos que resultam da luta dos grupos sociais representados por intelectuais, sejam eles de vinculação acadêmica ou não, empenhados que estavam em produzir um discurso sobre o outro. E isto implica no pensar a atuação deste mesmo “outro”, ao dar ou não legitimidade àqueles que dele teimam em falar.

Este “outro” também está na luta por fazer valer narrativas próprias no grupo de seu pertencimento. E também quer ser ouvido estabelecendo efetivos diálogos com outros grupos de nossa sociedade. Um exemplo ilustrativo dessa luta pode ser visto nas relações entre Cornélio Pires, violeiros e cururueiros junto à indústria fonográfica no contexto dos *shows* de cururu a partir dos anos 1940. Antes de observá-las como formas alienantes, devem ser lidas como formas agregadoras de prestígio aos envolvidos. Estes, protagonizavam ações conscientes buscando tornar proveitosas suas relações pessoais, na tentativa de ampliação das intervenções dos grupos caipiras em outros contextos sociais.

Em outras palavras isso significa dizer das disputas, brincadeiras, jogos e negociações que ocorrem tanto no plano literário (seja escrito ou oralizado) como também no plano das representações como constructo material, social e político dotado de lógicas próprias, funcionalidades e particularidades internas que extrapolam os interesses propriamente científicos ou de quaisquer outras espécies de mapeamento para fins de exploração ou dominação¹⁷⁹.

Nos profícuos estudos de Luís Rodolfo Vilhena (1963-1997) desenvolvidos durante os anos 1990 e que resultaram na publicação de “Projeto e Missão” o autor realizou profunda discussão sobre a forma como a tradição de estudos sobre o folclórico

¹⁷⁹ Boaventura de Sousa Santos (2007), ao tratar da ecologia dos saberes verifica que tal coorre não apenas no plano do *logos* ou da ciência, ou do conhecimento, mas também no *mythos*.

no Brasil conduzida, entre os anos 1947 a 1964, se deu através de constante circulação e diálogos realizados entre indivíduos dos diferentes grupos envolvidos. Sem ignorar a violência simbólica e nem a resistência cultural que caracterizam essas disputas entre grupos que ocupam lugares sociais desiguais, o autor observa que movimentos e atuações acerca do popular nunca são realizados de forma unilateral. Se assim fosse essas lutas não guardariam a condição conflituosa que comportam (VILHENA, 1997).

Para ele mais importante é questionar:

[...] porque foi, e em que medida o foi, importante para segmentos significativos de intelectuais, em diferentes contextos nacionais e institucionais, focalizar a cultura popular, mesmo que vista por um sem número de vieses deformantes, e tomá-la como fonte de respostas para os seus anseios de compreender e definir o caráter nacional? (VILHENA, 1997, p. 29).

Ou seja, do ponto de vista do autor, é importante saber porque a ideia de “povo” emerge para constituir ou consolidar discursos sobre a nação brasileira. E de certa forma, isto implica necessariamente em questionar o papel dos intelectuais na formulação, classificação e na busca de respostas às questões de seu país num dado período histórico. E em verificar em que medida o folclórico era acionado em suas particularidades para denotar uma identidade à brasileira.

Como em camadas que vão desmanchando e se impondo a uma mesma questão, tais estudiosos estariam à época preocupados também em forjar o folclore como área de estudos, contrapondo-se a intelectuais das ciências sociais, como Florestan Fernandes (1920-1995), que não viam o tema a partir da mesma perspectiva, vez que estavam comprometidos com a consolidação de sua própria área disciplinar. “Defender as fronteiras significou, em muitos casos, a diferença entre a consolidação ou a fragilização de novas disciplinas ou domínios científicos” (SANTOS, 2004, p. 21)¹⁸⁰.

Ao rediscutir seus temas fundantes, isto é, noções de cultura popular tão caras à disciplina antropológica no Brasil e no mundo¹⁸¹, o estudo de Vilhena (1997) tem como pano de fundo uma reflexão sobre a própria Antropologia como campo científico. Além

¹⁸⁰ SANTOS, Boaventura de Sousa. MENESES, Maria Paula. NUNES, João Arriscado. Introdução. In: Para ampliar o cânone da ciência. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/res/pdfs/IntrodBioPort.pdf>>. Acesso em 20/01/2013.

¹⁸¹ A título de exemplo, apontamentos importantes sobre a cultura popular em Portugal foram feitos por Teófilo Braga (1843-1924), Consiglieri Pedrosa (1851-1910), Leite de Vasconcelos (1858-1941) e Jorge Dias (1907-1973) dentre outros estudiosos destacados por João Leal em “Etnografias Portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional” publicada em 2000.

disso, o autor entende o período compreendido entre o final dos anos 1940 e a segunda metade dos anos 1960 como fundamental para a compreensão do lugar em que estão situados os estudos sobre as culturas populares nas ciências sociais hoje.

Este último aspecto é fundamental sobretudo se levarmos em conta que a atuação de artistas, literatos e intelectuais brasileiros no campo do folclore foi iniciada ainda no século XIX em amplo diálogo com os estudos sobre o tema na Europa e que desenvolveram relativa autonomia no Brasil. Por isso mesmo tais estudos puderam, posteriormente, compor na articulação de movimentos culturais capazes de forjar o debate e a construção de projeto específico de nacionalidade brasileira, bem como constituir as ciências sociais e a antropologia como campos científicos específicos.

Entender por que uma preocupação constante na vida intelectual do país desde sua formação colonial (ainda que obviamente emergja de modos diferenciados em determinados tempos históricos), foi relegada à segundo plano dentro mesmo da tradição antropológica que a forjou – seja nos relatos de viagens do período colonial, seja no pioneirismo etnográfico da disciplina – é entender sobremaneira que a luta pela constituição de pautas e predominância de questões a serem mapeadas enquanto saberes legítimos e relevantes numa sociedade está intrinsecamente articulada aos conflitos e interesses dos grupos envolvidos nesta luta cognitiva com desdobramentos na totalidade social.

Admitindo as dimensões de luta entre diferentes áreas disciplinares torna-se profícuo observar que o termo “cultura popular” e as narrativas sobre o termo, emergem como maior força justamente no período em que a discussão sobre o folclore parecia estar superada e num contexto histórico e político mais voltado para os projetos de industrialização e modernização da sociedade brasileira, marcando também a superação da discussão sobre projetos de nacionalidade centrados no Estado¹⁸² – ou ao menos considerando que o estado nacional já estava efetivamente implantado, mas tinha ainda a “necessidade” de ser assegurado e imposto pelas forças liberais-burguesas nas formas ditatoriais no Brasil e América Latina.

Em paralelo a este processo, no que toca às ciências sociais como campo disciplinar, já nos anos 1960 encontrava-se mais ou menos consolidado o processo de

¹⁸² Aqui, até inícios da década de 1960 aproximadamente, o projeto de constituição da nação brasileira aponta mais para uma construção científica e artístico-cultural (que contava certamente com o apoio do Estado em alguma medida) mas estava pautada na atuação político-ideológica dos intelectuais do país (que inseriam essa discussão como política a ser tornada estatal e/ou científica nacional). Outra discussão deve ser feita durante o período posterior a 1960, desembocando no período democrático, e que constitui projeto político-cultural forjado no contexto da ditadura militar.

especialização científica. Ultrapassado o momento de transição no qual o movimento folclórico se organizara - articulado à lógica do pensador polivalente que regia nossa vida intelectual até então - com as formas de especialização científica, os estudos de folclore ficam relegados a resquícios da produção científica, marcados por um caráter aparentemente pouco sistematizado. Ser folclorista, depois dos anos 1960, é ostentar um “estereótipo” associado a certo perfil de intelectual não acadêmico” (VILHENA, 1997, p. 34).

Isso sem dúvida está relacionado ao processo de especialização científica e a consolidação das ciências sociais como disciplina acadêmica no Brasil. Mas também está vinculado à própria objetificação das práticas culturais populares como manifestações de práticas socioculturais “primitivas” e como resquícios dos atrasos civilizatórios da sociedade brasileira moderna. Essa condição de inferioridade e marginalização dos saberes do povo encontrou reflexos na prática daqueles que se debruçavam sobre tais temas, também tornados intelectuais “menores” no campo da ciência.

Essas reflexões sobre o campo científico fazem pensar em outras formas de hierarquia e de poder construídas e re-configuradas no próprio âmbito dos saberes populares em síntese com concepções ocidentais.

Essa dimensão de luta cognitiva também faz pensar no exercício litúrgico institucionalizado como um “tipo” específico de saber. O saber eclesiástico, nesse sentido, é diferente dos saberes produzidos e acionados no catolicismo popular de base laica. As diferenças de sentido podem ser vistas quando se trata de um “especialista popular” no sacerdócio do catolicismo popular comparado ao “sacerdote de Igreja”. No que tange a atribuição de legitimidade:

Quando reconhece a existência e a proximidade, às vezes ameaçadora, do especialista popular, o sacerdote de Igreja confessa, ao mesmo tempo, os direitos legítimos e a necessidade universal do seu modo de professar a religião versus a ilegalidade jurídica e sagrada dos modos populares equivalentes, que ele define como a magia profanadora do feiticeiro, a falsa dissidência do pequeno profeta criador de cultos sectários, ou a religião não-eclesiástica do sacerdote ilegal (BRANDÃO, 1986, p. 121).

Ainda que sob a ótica do catolicismo popular haja uma massa de fiéis demograficamente subalternizada, a mesa ou o púlpito tendem a ser eruditos (BRANDÃO, 1986, p. 121). Segundo Carlos Rodrigues Brandão (1986), há também

subdivisões nas hierarquias previstas no catolicismo popular onde “agentes semiletrados e (em) serviços estendidos à burguesia” atuam como mediadores entre os representantes dos códigos litúrgicos eruditos (paróquia) e uma outra camada de cunho ultrapopular: “agentes camponeses, negros iletrados, e (de) serviços restritos a sujeitos subalternos” (BRANDÃO, 1986, p. 114).

Este exercício de aproximação entre cânones aparentemente inconciliáveis pode ser interessante para saber mais não apenas sobre as próprias contradições internas de cada um destes saberes e práticas como também para explicitar as lógicas que permeiam as relações de poder estabelecidas e constantemente negociadas por estes mesmos grupos em suas dinâmicas interna e externas.

Para além desses fatores, é importante verificar em que medida a poesia livremente improvisada ou mesmo o caráter de desafio, além dos relatos que os praticantes do cururu realizam sobre si e sobre os outros na forma de memórias reunidas e difundidas por meio de diversos suportes tecnológicos como a internet e as gravações em áudio e vídeo, além do acervo que construímos durante nosso percurso etnográfico, são como instrumentos que permitem repensar e (re)compor um sentido (textual) nosso, implicando numa outra forma de saber.

Isto implica em reconhecer alguns processos. Implica assumir que a construção deste texto científico-discursivo sobre o cururu é também baseada no discurso que os cantadores escolheram como meio de difundir sua identidade para outros grupos não-caipiras, a pesquisadora inclusive, além dos outros pesquisadores sobre o tema que também deram forma à pesquisadora e à pesquisa. Nesse sentido, embora o texto tenha autoria individual ele é, ao mesmo tempo, acúmulo e construção coletiva. E ainda que se empenhe nos paradigmas científicos vigentes, relaciona-se também a outras formas de construção de saberes, não acadêmicos.

Por outro lado, este mesmo texto é construído a partir dos conhecimentos que a pesquisadora forjou sobre o grupo, através da inserção em seu contexto interno. Assim, ao menos teoricamente a tradução que pesquisadora realiza, estaria menos propensa a ser “pensada” para no limite, conduzir as expressões obtidas no campo apenas para o que a pesquisadora “desejava” ouvir, ver ou saber sobre o grupo.

Na medida em que os dados coletados em campo seriam teoricamente permeados por relações e sentimentos vivenciados nos momentos em que aconteciam, esta mesma pesquisadora pode forjar um entendimento próprio e com isto, construir um texto que supera o que é expressado e vivido no calor da hora em que a pesquisa

etnográfica é construída. Outra contradição interessante é que ao mesmo tempo em que o texto extrapola o vivido no contexto etnográfico, ele o perpetua.

Assumimos essas variáveis, ainda que isso não implique em sustentar uma perspectiva necessariamente relativista. Admitir que todo saber, inclusive o que produzimos, é situado e parcial (SANTOS; MENESES, 2010) implica na tentativa de superação do próprio ponto de vista relativista reprodutor do paradigma etnocêntrico e onde a troca de bens materiais e simbólicos continua desigual.

O relativismo cultural naufraga porque se apóia numa concepção atomizada e ingênua do poder: imagina que cada cultura existe sem saber das demais, como se o mundo fosse um vasto museu habitado por economias auto-suficientes, cada uma na sua vitrina, impertubável diante da proximidade das demais, e repetindo invariavelmente os seus códigos, as suas relações internas. A pouca utilidade do relativismo cultural torna-se evidente quando se percebe que ele produziu uma nova atitude diante de culturas remotas, mas que é improdutivo quando os ‘primitivos’ são os setores ‘atrasados’ da sua própria sociedade, quando são os costumes e crenças que existem nas periferias da nossa cidade que sentimos como estranhos (CANCLINI, 1983, p. 26).

Como seria possível sustentar o relativismo cultural quando o que é diverso perturba a expansão constante do capitalismo e precisa ser continuamente homogeneizado para existir neste mesmo sistema? Por outro lado, não ser absorvido resulta, de certa forma, na impossibilidade de sustentar a própria condição diversa.

Considerando este paradoxo é que nos deteremos, deste ponto em diante, na aproximação, articulação e oposição dos discursos que se consolidaram como hegemônicos – pois pautados numa noção de padrão civilizatório ou de normalidade – contrapostos e aproximados às representações construídas e atribuídas ao caipira paulista.

3.2. A figura do “Jeca” como construção social do caipira

Não é necessário apontar a grande ênfase dada ao contexto histórico e à dinâmica cultural do Brasil-colônia neste trabalho. Ela é demasiado explicitada. Mas talvez seja bom dizer acerca do por que temos insistido neste caminho para desembarcar na vida republicana brasileira do século atual levando em conta que desde aquele período estávamos inseridos numa dinâmica mundial.

O primeiro fator é exatamente este. Nascemos enquanto pauta do mundo, isto é, fomos continente “invenção” de um lugar outro, a Europa, e estivemos ligados aos processos violentos de diáspora e escravização da população negra africana e ao genocídio e escravização dos povos ameríndios nativos.

Por outro lado, esses vínculos devem ser lidos numa chave de encontros civilizatórios, e portanto, para além do processo colonizador. E o cururu como legado desses encontros deve ser lido também dentro desse contexto. Até por que, suas referências de “gênese” estão pautadas na atuação jesuítica em esforços catequizadores das populações nativas, sobretudo do grupo ameríndio tupi, realizados durante o período em questão.

E assim estamos tratando de um legado cultural. E é neste sentido que entendemos a lógica que rege o cururu desde tempos imemoriais até os dias de hoje.

O segundo motivo está relacionado ao fato de que vários elementos forjados dentro do sistema colonial continuam pautando nossas relações sociais até os dias de hoje. Isso acontece porque a própria América Latina foi constituída “no mesmo momento e no mesmo movimento histórico” em que o capitalismo emergia mundialmente enquanto sistema econômico e sociocultural.

Segundo Aníbal Quijano (2010), a América Latina origina relações sociais pautadas na “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2010, p. 73).

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se a imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2010, p. 73).

De fato, com a mundialização do sistema econômico, a colonialidade e a modernidade atuam como eixos específicos de padrões de poder do capitalismo latinoamericano. Ao tratarmos de questões que pautaram a modernidade, observando o caso brasileiro no eixo cultural, verificamos que as formas de subjetivação forjadas no bojo desse processo mundial constituíram diversas facetas identitárias dos diferentes grupos humanos no Brasil. Por nosso interesse, refletimos acerca das modalidades culturais populares inseridas no capitalismo a exemplo do cururu e em meio às transformações de sua forma estética, bem como do modo de vida da população que o realiza no Médio Tietê enquanto partes integrantes destes mesmos processos.

Isso é importante porque nenhum fenômeno cultural e histórico-social deixa de expressar um conjunto de relações sociais. “Por isso, a sua explicação e o seu sentido não podem ser encontrados senão em um campo de relações maior que o que lhe corresponde” (QUIJANO, 2010, p. 83).

Assim, o eurocentrismo não é perspectiva exclusiva dos europeus ou dos “dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia” (QUIJANO, 2010, p. 75). Trata-se de uma “perspectiva cognitiva” que naturaliza as experiências individuais a partir dessas relações de poder, na tentativa de destituí-las de questionamentos (QUIJANO, 2010) contrários a este mesmo ordenamento.

Acerca dessas tentativas de naturalização das subjetividades já focamos quando remetemos às potencialidades do sistema capitalista em torno da constituição dos campos científicos e da constituição do estado-nação. Tanto os processos científicos quanto a constituição do Estado moderno como instituição estiveram pautados na escrita como instrumento principal, capaz de produzir formas de conhecer pautadas em “necessidades cognitivas do capitalismo: a medição, a externalização (ou objectivação) do cognoscível em relação ao conhecedor, para o controle das relações dos indivíduos com a natureza e entre aquelas em relação a esta” (QUIJANO, 2010, p. 74).

Para isso, foi fundamental a constituição das ciências sociais como disciplina científica.

Sem o concurso das ciências sociais, o Estado moderno não teria a capacidade de exercer controle sobre a vida das pessoas, definir metas coletivas de largo e de curto prazos, nem de construir e atribuir aos cidadãos uma “identidade” cultural. Não apenas a reestruturação da economia de acordo com as novas exigências do capitalismo internacional, e também a redefinição da legitimidade política, e inclusive a identificação do caráter e dos valores peculiares de cada nação, exigiam uma representação cientificamente embasada sobre o modo como “funcionava” a realidade social. Somente sobre esta informação era possível realizar e executar programas governamentais (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁸³

A matriz prática que dará origem ao surgimento das ciências sociais é a necessidade de “ajustar” a vida dos homens ao sistema de produção. É neste sentido que observamos os discursos forjados sobre a identidade do caipira paulista no século XX, dentre outras narrativas que forjam discursos sobre “o outro” neste mesmo contexto.

¹⁸³ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

A criação de subjetividades para fins produtivos e de dominação implica em inventar o outro a partir de uma visão eurocêntrica e etnocêntrica. E isso implica não apenas na constituição de imaginários, mas numa série de dispositivos de poder e de saber que instrumentalizam essas relações.

Ao tratar com a devida seriedade a piada como instrumento de linguagem que atua como realçador das desigualdades e injustiças sociais, Dagoberto José Fonseca (2012) observa que as narrativas contidas na forma de piada partem do imaginário coletivo e impactam no senso comum com grande apelo popular. As piadas acabam por dar estatuto de verdade a práticas preconceituosas e estereotipadas. O objetivo principal da piada é desfigurar o sujeito nela retratado.

Como tratam e representam o outro a partir de um padrão etnocêntrico, tendem a eleger a branquitude, a masculinidade e a erudição como padrões moralizantes, de beleza, inteligência e situação social desqualificando por via do riso, quaisquer outra atitude que não esteja pautada nestes padrões.

Fonseca (2012) observa também que, no Brasil, as piadas são construções políticas para o deliberado exercício de exclusão de negros e mestiços que se dá em paralelo à construção do Estado-nação nos séculos XIX e XX. Assim, o fazer rir por meio da piada, constitui também instrumento importante para o surgimento e para a “universalização” da ideologia burguesa no país.

Muito embora, o cururu como processo cultural seja mesmo anterior a estes eventos, não se pode deixar de situá-lo neste contexto, vez que ele teve seu início marcado por questões litúrgicas, religiosas portanto. Posteriormente, seu caráter de brincadeira acentua muitos elementos satíricos em sua forma, podendo mesmo ser encarado com um momento para lidar com as situações sociais ou condições tabus vividas pelo próprio grupo em sociedade.

Assim, seu caráter de sátira e de deboche ou mesmo de “guerra com hora marcada” associa-se à produção de piadas entre indivíduos do próprio grupo, mas também acerca de outros grupos que estariam “contidos” no grupo caipira ou na sociedade mais ampliada como negros, homossexuais, protestantes entre outros. A piada e o riso que ela causa estão imersos na produção cultural e histórica locais como parte de um “intercâmbio entre língua e poder, a palavra, suas representações, seus significados e as relações sociais vivenciadas – tanto material como simbolicamente – por todos” (FONSECA, 2012, p. 35).

O discurso proferido na piada é forma narrativa impulsionada pela ideologia dominante no presente e surte efeito porque encontra respaldo no coletivo social (FONSECA, *idem*). O riso é o elo que liga o emissor e o receptor e demonstra que a comunicação social foi efetivamente estabelecida. Atua portanto, para situar e identificar a desordem e tem efeito pedagógico.

A piada contra todos os segmentos sociais que desobedecem a lógica prescrita por padrões burgueses e etnocêntricos não pode ser lida apenas como alienação destes mesmos grupos, mas sim e como já notamos, “parte das complexas relações de poder e de posicionamento político-cultural e econômico de cada indivíduo no interior de nossa sociedade” (FONSECA, 2012, p. 37).

Como um de outros recursos e representações coletivas etnocêntricas, a piada como unidade linguística (FONSECA, 2012) pôde contribuir junto a outros instrumentos como a escrita – em sua forma literária, jurídica e científica – articulados na regulação das relações no mundo moderno regido a partir de uma “legalidade escriturária” (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

No contexto latinoamericano podemos dizer que essa legalidade escriturária consiste no meio para forjar cidadanias:

A aquisição da cidadania é, então, um funil pelo qual só passarão aquelas pessoas cujo perfil se ajuste ao tipo de sujeito requerido pelo projeto da modernidade: homem, branco, pai de família, católico, proprietário, letrado e heterossexual. Os indivíduos que não cumpram com estes requisitos (mulheres, empregados, loucos, analfabetos, negros, hereges, escravos, índios, homossexuais, dissidentes) ficarão de fora da “cidade letrada”, reclusos no âmbito da ilegalidade, submetidos ao castigo e à terapia por parte da mesma lei que os excluí (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁸⁴.

Do ponto de vista das relações de poder, os discursos previstos nas piadas reforçam estereótipos negativos ao mesmo tempo em que impulsionam a denúncia dos mesmos, apontando para a necessidade de superação dos preconceitos e desigualdades que permeiam uma sociedade (FONSECA, 2012). Se o discurso que caipiras e grupos negros reproduzem ou constroem acerca de si mesmos têm como pressuposto as relações de enquadramento padrão em nossa sociedade, isso pressupõe o entendimento

¹⁸⁴ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

de como a sociedade padrão funciona e, portanto, implica em algum grau de consciência daquilo que é preciso fazer para transformá-la (e/ou reproduzi-la).

Diante deste paradoxo, indicador da superação da condição de subalternidade, o discurso dos grupos, por eles mesmos, está permeado por processos de subjetivação pautados na colonialidade do poder (QUIJANO, 2010). É inegável que o próprio grupo caipira tomou para si elementos de identificação que o vinculam à noção de atraso ou de incivilização contidas na figura do “Jeca Tatu”.

Para entender melhor como isso funciona, os estudos de Frantz Fanon (2008) em relação às constituições identitárias forjadas no bojo do processo colonizador demonstram como a colonialidade do poder atua nos processos de subjetivação.

Todo povo colonizado — isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural — toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana.

Quanto mais assimilar os valores culturais da metrópole, mais colonizado escapará da sua selva. Quanto mais ele rejeitar sua negridão, seu mato, mais branco será (FANON, 2008)¹⁸⁵

E ainda que problematizem e ressignifiquem esses discursos em seu benefício a depender do interesses em jogo, o fato é que o têm como dado natural(izado). Essa naturalização vinculada ao não-questionamento e à não-ruptura com processos de colonialidade do poder (QUIJANO, 2010) pauta a realidade cotidiana dos grupos em seu contexto interno, mas também no contexto político nacional mais ampliado. De toda maneira, o paradoxo por ele mesmo, implica na necessidade de observarmos a condição subalterna por, no mínimo, dois pontos de vista: de dentro e fora da relação de subalternidade (SANTOS, 2006).

A questão era ligar todos os cidadãos ao processo de produção mediante a submissão de seu tempo e de seu corpo a uma série de normas que eram definidas e legitimadas *pelo conhecimento*. As ciências sociais ensinam quais são as “leis” que governam a economia, a sociedade, a política e a história. O Estado, por sua vez, define suas políticas governamentais a partir desta normatividade cientificamente legitimada (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/36623756/Pele-negra-Mascaras-Brancas>>. Acesso em 02/12/2012.

¹⁸⁶ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

Ainda sobre as piadas como sutil discurso da ordem, a mesma observação que fazemos para os grupos caipiras, Fonseca (2012) observa em relação à apropriação do discurso do padrão burguês e de branquitude para os grupos negros.

Nesse processo de autonegação, os negros tentam repelir, pelo prazer do riso, o desprazer que sentem no corpo e na alma. Ao contar piadas que desqualificam o seu contingente populacional na presença de brancos, em geral almejam tornar-se os sujeitos produtores dessas mensagens, não seu objeto nem seus receptores (FONSECA, 2012, p. 38).

Essa resignação deve ser lida, obviamente, como percepção e atitude que existem em decorrência de padrões não contestados por serem aceitos como “verdades provadas” pela ciência, pela Igreja ou pelo Estado, poderes “maiores” e coercitivos. E não pelo que já contestamos aqui como pressuposto racista forjado cientificamente para “atestar” como “preguiçosas” e “indolentes” as atitudes da população caipira em relação aos elementos da modernidade que sustentam discursos democráticos, mas que de modo geral, os têm feito oprimir e negligenciar.

Na prática, a “preguiça” é também atitude que decorre da percepção das implicações de que estes discursos hegemônicos, forjados na colonialidade, pretendem disciplinar e estereotipar e muitas vezes hegemônizar grupos que, por sua condição diversa, nunca objetivaram histórica e definitivamente o enquadramento padrão que é eurocêntrico e etnocêntrico.

Para além das já comentadas representações estereotipadas do caipira paulista é importante atentar para a difusão da figura do Jeca Tatu no cinema brasileiro através da atuação e da produção dos filmes de Amácio Mazzaropi (1912-1981). Em filmes como “O Lamparina” (1963), “Jecão, um fofoqueiro no céu” (1977), “Tristeza do Jeca” (1961) entre outros, Mazzaropi filmou o universo do caipira e consolidou a figura do Jeca¹⁸⁷ nas telas¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Os cartazes ilustrados podem ser encontrados em: <<http://blogs.estadao.com.br/arquivo/2012/04/09/mazzaropi-o-caipira-simbolo-do-cinema/>>. Acesso em 05/03/2013.

¹⁸⁸ Mazzaropi teve sua própria produtora a PAM Filmes, nomeada com as iniciais de seu nome. O filme Tristeza do Jeca foi gravado na Fazenda Santa, sua propriedade em Taubaté, São Paulo e contou com os equipamentos cinematográficos da Cia. Vera Cruz. A própria música “Tristeza do Jeca” (1918) de autoria de Angelino de Oliveira foi inspirada no livro Urupês de Monteiro Lobato publicado também em 1918. Recentemente, numa enquete realizada pelo jornal “Folha de São Paulo, a música foi eleita como a melhor canção caipira, noventa anos depois de seu surgimento. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u535294.shtml>. Acesso em 05/03/2013. A gravação mais consagrada da música é atribuída à dupla Tônico e Tinoco.



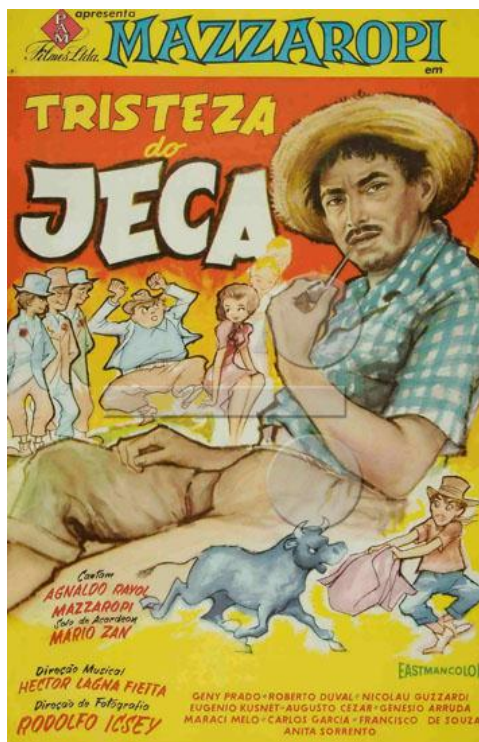
No filme *Tristeza do Jeca*¹⁸⁹ (1961), as cenas iniciais já dão conta do enredo principal que trata das questões de disputa pelo poder local e do caipira como eleitor em meio ao coronelismo como “sistema político” local.

Dentre as cenas do cotidiano rural, um grupo de trabalhadores do lugar, ao voltar para casa após o dia de trabalho na roça é seguido por Jeca que aparece dormindo na beira do lago enquanto fingia pescar ao lado do filho. Enquanto percorrem o caminho de volta para suas casas no bairro rural, o grupo discute a situação política local que é interrompida pelo soar de sinos que atentam para a hora da Ave Maria. Todos se prostam, os homens tiram seus chapéus e as mulheres abaixam a cabeça enquanto cruzam as mãos em frente ao peito para fazer a oração.

Na sequência, o cantor Agnaldo Rayol atua como se fosse um trabalhador rural e aparece “caracterizado” como tal, cantando Ave Maria do Sertão, composição de Pedro Muniz e Conde. O “Jeca” após discutir política com seus companheiros de trabalho e vizinhos na fazenda do patrão, pára junto ao grupo em certo trecho do caminho para ouvir a Ave Maria.

¹⁸⁹ *Tristeza do Jeca*. Brasil, 1961. Produção, argumento e direção de Amácio Mazzaropi. Roteiro: Milton Amaral; Fotografia: Rodolfo Icsey. Comédia, Ficção; 95 minutos; livre. Informações disponíveis em <http://museumazzaropi.com.br/filmes/13trist.htm>. Acesso em 04/03/2013.

O filme está disponível no youtube: http://www.youtube.com/watch?v=ZGbbL_BkRYs. Acesso em 04/03/2013.



Numa das músicas cantadas pelo próprio Mazzaropi em cena do filme, trata-se da condição do Jeca como vadio preguiçoso, aquele que só faz olhar e comentar o trabalho dos outros. No entanto, é no Jeca que o grupo de trabalhadores se fia. É no Jeca que toda a gente confia e aquilo que o Jeca diz é seguido como consenso do grupo de trabalhadores. O filme inteiro gira em torno do convencimento que políticos locais procuram fazer ao Jeca em apoio a um dos candidatos em disputa pela prefeitura do lugar.

O rodeio, lugar de palanque montado pela oposição ao coronel que já está no poder, é o local de comício aonde o Jeca é levado “na marra” e onde é supostamente induzido a demonstrar apoio ao candidato em questão, influenciando seus compadres e amigos. Enquanto isso sua filha, jovem pela qual se apaixonam três moços caipiras da vizinhança, se envolve com o filho do coronel que tenta se eleger às custas de uma candidatura de outro homem idoso e aparentemente desatento às questões do poder local.

O apontamento do filme, acerca dessa questão do rodeio e da diversão na roça, aposta no fato de que as pessoas estão ali não por conta do comício e da vida política em si, mas por que há uma festa onde todos tem a oportunidade de se divertir. Por outro lado, a produção aposta na noção de que os questionamentos e debates sobre o pleito e sobre o futuro das pessoas do lugar são realizados em momentos do cotidiano, enquanto

se caminha de volta para casa depois de um dia de trabalho, e não em território “inimigo”, isto é, no comício. Para lá se vai não para fazer política no sentido estratégico ou de debates, mas sim para viver o divertimento ou para por em prática ações que contemplem os interesses dos grupos em envolvidos na luta.

Outro aspecto muito relacionado à própria dinâmica do rodeio e do divertimento do coletivo caipira que não está presente neste, mas é tema de vários outros filmes de Mazzaropi é a questão do circo.

Por sua vez, o cururu esteve muito vinculado a esse universo, realizando verdadeiro diálogo com essa outra linguagem artística. As cantorias ajudavam a encher as arquibancadas do circo ao mesmo tempo em que o circo projetava os cururueiros que nele se apresentavam.



Cartaz do grupo “Os Reis do Cururu” de Sorocaba produzido por Cido Garoto (2011)

Até mesmo antes das transmissões no rádio, o circo foi palco de várias apresentações de cururu. Muitas vezes, o desafio de cururu consistia na apresentação principal da noite circense e as atrações de picadeiro funcionavam como uma “abertura” para os cururueiros, que eram as atrações principais. Darcy Reis, em já citada entrevista, lembra que as apresentações de cururu no circo podiam durar várias horas, madrugada adentro.

Circo e rádio foram dois grandes veículos de difusão do cururu, o rádio ainda o é. No caso especial do circo, ter o repente como atração significava incrementar a

bilheteria, ao passo que, para cururueiros e violeiros, era oportunidade de difundir o gênero e se tornar reconhecido no meio.

Muitas vezes, o desafio de cururu consistia na apresentação principal da noite circense e as atrações de picadeiro funcionavam como uma “abertura” para os cururueiros, que eram as atrações principais (Sonia Gray, 2008). Aliás, mesmo artistas de renome da música popular brasileira realizaram apresentações em circos, no entanto, as músicas sertanejas e caipiras têm sido destacadas como parte importante deste processo.

De acordo com os depoimentos de Darcy Reis (2009) e Sônia Gray (2008) era muito grande o sucesso do cururu no circo durante as décadas de 1960 e 1970. O próprio Darcy vivenciou o cururu dentro dos circos. E conta que:

Aquele tempo era... em [19]65, 66. Cantava o Parafuso aqui em Piracicaba, cantava em Sorocaba. Ih, João Davi neh, tinha João Davi naquele tempo, Dito Silva, Silvio Paes, tem muito tempo. O Cido vem depois também. O Cido já é dos anos 70, por aí, ele e o Dito Carrara. São velhos cururueiros tamem, neh?¹⁹⁰

A sociabilidade caipira vinculada ao lazer está presente nos filmes de Mazzaropi. Quando de seu surgimento, o cinema de Mazza pode mesmo ser visto com papel paralelo ao do circo. Nas décadas de advento da indústria cultural nacional, inclusive com o surgimento da televisão nos anos 1950 e desenvolvimento do cinema nacional que ajudou a construir de forma autossustentável, a assistência de seus filmes era composta por pessoas das nascentes periferias urbanas para onde já migravam várias famílias de vida rural no contexto paulista.

Em “Tristeza do Jeca” a vinheta de abertura, destaca a música homônima do filme. Em momentos importantes da história, o filme é entrecortado pela canção instrumental para expressar a tristeza do Jeca, principalmente com o sequestro de seu filho mais novo, em represália ao suposto apoio ao opositor do governante local, fazendeiro que “dá” emprego e moradia aos trabalhadores em troca de votos.

O Jeca de Mazzaropi é o caipira de Monteiro Lobato. Em uma das cenas, por conta de uma preguiça indomável que o faz dormir o dia inteiro, o Jeca desmazelado não consegue fazer uso de sua espingarda em momento crucial, na perseguição aos algozes em meio ao resgate fracassado de seu filho. Por muito tempo na cena, o Jeca lá permanece, sentado sob um monte de terra a carregar a espingarda enquanto a mulher

¹⁹⁰ Depoimento oral realizado em setembro de 2009 na casa do radialista.

grita desesperada, solicitando dele providências diante dos campangas do coronel que fogem novamente com o menino.

Dentre os dramas reais da vida do caipira, está a questão da não-propriedade das terras onde trabalham. O lugar de onde tiram o sustento material e onde moram não lhes pertence e de eleição em eleição as disputas entre coronéis, que são sempre os mesmos proprietários de terras por gerações, acabam por repercutir no cotidiano do caipira, severamente assediado e punido caso descumpra as ordens ou não ofereça apoio ao “patrão”, dono das terras onde vivem e tiram o sustento material.

Quando tudo parece um drama, o Jeca é responsabilizado pela falta de trabalho que assola a vida dos vizinhos, mas aciona as relações de solidariedade e de trabalho que o grupo unido criou para que os vizinhos repensem e o ajudem a procurar o filho desaparecido. E diante da insistência dos vizinhos em permanecerem fechados em suas casas, o Jeca apela para além da sua própria condição e tal como um político local, promete arrumar “serviço” para todos porque o casamento de sua filha com o filho do coronel vencedor das eleições, automaticamente lhe atribuiria influência e poder junto às questões locais.

Em outra das cenas retrata-se a condição de barganha que o voto comportava na época retratada – e cabe questionar se, em alguns contextos, ainda não comporta. O aliciador pergunta à uma velha senhora se ela já possui candidato. A humilde senhora responde esfregando o dedo indicador no polegar e na sequência diz que ninguém lhe foi falar do assunto. O aliciador pergunta do que é que ela precisa. Ela continua dizendo que necessita de tudo: “roupa, dinheiro, remédio, cachaça”. O aliciador oferece 500 mil réis para suprir as necessidades da mulher e sua família, uma idosa negra moradora de um rancho pobre. Na sequência, surge outro aliciador, dessa vez do candidato da oposição e oferece mais 500 mil réis para que a família vote em seu candidato. A velha sorri e, na ausência do corruptor, diz que lamenta o fato de não haver mais candidatos para aliciá-la.

O filme termina em tons de final feliz. Mas o mesmo não pode ser visto na vida real. Uma vez que se vive numa sociedade pretensamente civilizada a partir de padrões hegemônicos pautados no etnocêntrismo e na branquitude, fica difícil renegar todo o processo em questão sob pena de estar absolutamente excluído dele. É nesse sentido que verificamos a necessidade de adaptação dos grupos caipiras à determinadas demandas de exclusão que além de prescritas pela liturgia católica, foram mais intensificadas com os processos de modernização da sociedade.

Acreditamos que as ilustrações que retomamos com o filme deem conta de expressar algo neste sentido. Ao mesmo tempo em que possuem características identitárias das quais não querem e não podem abrir mão, por vezes encontram-se em situações de dependência, onde a própria manutenção da condição diversa só ocorre com a reprodução efetiva de padrões etnocêntricos, invisibilizadores e desqualificantes de sua própria diferença.

Nosso entendimento do cururu como *trickster* pressupõe essa ambiguidade: mesmo portando elementos contestadores dessa fórmula burguesa e cristã, herdando inúmeras referências míticas, de memória, vocabulário, dentre outras práticas materiais e simbólicas dos legados ameríndio, africano e europeu medieval que possibilitariam rupturas efetivas com o discurso civilizacional eurocêntrico, o cururu acaba por reformular e construir novos discursos adequados ao padrão pretensamente hegemônico de sociedades civilizadas e, para isso admite tais adequações também em sua forma cultural.

Dentre os aspectos que tratamos até aqui, percebemos que a linguagem ou o modo como se “manipula” a língua oficial são importantes instrumentos de luta cultural para marcar a diferença.

Para o caso do caipira paulista, Amadeu Amaral (1982) verifica que o “dialeto” caipira tão popular, enquanto “aspecto da dialeção portuguesa em São Paulo” alia a característica fonética de lentidão apresentada no falar caipira, ou seja, o aspecto “cantado” – embora este cantado não se refira diretamente à musicalidade – fazendo com que haja, no falar, um alargamento de vogais, ainda que em graus diferenciados (AMARAL, 1982).

Do ponto de vista do pensamento abissal, o linguajar caipira era considerado inapropriado por que apresentaria diversos “vícios de linguagem”. Isso era difundido no início do século XX quando fala Amadeu Amaral, mas ainda hoje regula o lugar social do grupo caipira. As condições de escolaridade precárias ou defasadas, ou ainda o analfabetismo, são marcas que reforçam esse lugar social de inferiorização da identidade do caipira no bojo das relações de desigualdade sociocultural, vez que a palavra escrita perpassa a constituição da modernidade como projeto de sociedade civilizada.

Estamos, pois, frente a uma prática disciplinar na qual se refletem as contradições que terminariam por desgarrar o projeto da modernidade: estabelecer as condições para a “liberdade” e a “ordem” implicava a

submissão dos instintos, a supressão da espontaneidade, *o controle sobre as diferenças*. Para serem civilizados, para formarem parte da modernidade, para serem cidadãos colombianos, brasileiros ou venezuelanos, os indivíduos não só deviam comportar-se corretamente e saber ler e escrever, mas também adequar sua linguagem a uma série de normas. A submissão à ordem e à norma leva o indivíduo a substituir o fluxo heterogêneo e espontâneo do vital pela adoção de um *continuum* arbitrariamente constituído pela letra (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁹¹.

Ainda segundo Amadeu Amaral (1982) o vocabulário que compõe o “dialeto” caipira – a primeira edição é de 1920 – seria formado a partir de:

- a) de elementos oriundos do português usado pelo primitivo colonizador, muitos dos quais se arcaizaram na língua culta;
- b) de termos provenientes das línguas indígenas;
- c) de vocábulos importados de outras línguas, por via indireta;
- d) de vocábulos formados no próprio seio do dialeto (AMARAL, 1982).¹⁹²

E as transformações no modo de vida e no comportamento do grupo caipira foram acontecendo a medida em que a cidade também mudava. Amadeu Amaral (1982) lembra que quando da implantação dos cursos jurídicos em São Paulo, houve quem temesse pela interferência “negativa” desse linguajar na constituição dos cursos e na formação dos futuros bacharéis. Essa lógica está bem condicionada à própria lógica jurídica para a qual já chamamos a atenção.

Esse dialeto específico conteria não apenas no léxico, mas também em sua sintaxe e fonética, elementos característicos do português falado em Portugal no século XVI. Em outras palavras, tais elementos seriam responsáveis pela constituição do português rústico no Brasil, metamorfoseado no falar do caipira e dos paulistas de uma maneira geral. Expressões arcaicas do português estariam presentes tanto na forma como no sentido do dialeto caipira. Para ele, a posição da língua como órgão do corpo do falante também determina variações fonéticas interessantes.

A herança indígena antes da presença negra também é marcante no dialeto caipira, principalmente nos elementos e palavras de origem tupi. Posteriormente, esse

¹⁹¹ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

¹⁹² Disponível em <http://books.google.it/books?id=3mRfAAAAMAAJ&q=o+dialeto+caipira&dq=o+dialeto+caipira&hl=pt-BR&sa=X&ei=_9GMUfemLurK4ASQ4IGYCA&ved=0CDEQ6AEwAA>. Acesso em 11/11/2012.

mesmo dialeto foi enriquecido com as influências de grupos negros e de imigrantes europeus, sobretudo italianos, na São Paulo do ciclo cafeeiro, a partir do século XIX.

As mudanças históricas que tiveram curso na cidade de São Paulo fizeram com que o dialeto caipira ficasse em segundo plano.

Amadeu Amaral (1982) também verifica que fatores como a substituição do trabalho produtivo de uma população escravizada para um sistema de assalariamento da mão-de-obra, a maior densidade geográfica, a dinamização da atividade comercial e, conseqüentemente o aumento do fluxo de circulação de pessoas e de mercadorias pelo país e pelo mundo, a difusão da cultura escrita em prejuízo da oralidade, a presença de outros elementos culturais sob grande influência de referências eurocêntricas na cultura urbana de São Paulo, realçadas pelo incremento dos processos produtivos e a demonização e desqualificação de práticas herdadas da tradição negra africana ou indígena, foram fatores determinantes na transposição de uma “cultura” caipira para uma “cultura” civilizadora (AMARAL, 1982).

Tal como apontou Norbert Elias (1994) o processo civilizador consiste na disciplina e repressão de instintos para tornar mais visível a diferença como dado social. Este mesmo processo “arrasta consigo um crescimento dos espaços da vergonha, porque era necessário distinguir-se claramente de todos aqueles estamentos sociais que não pertenciam ao âmbito da *civitas*” (CASTRO-GÓMEZ, 2005). E assim, continua o autor:

A “entrada” no banquete da modernidade demandava o cumprimento de um receituário normativo que servia para distinguir os membros da nova classe urbana que começava a emergir em toda a América Latina durante a segunda metade do século XIX. Esse “nós” a que faz referência o manual é, assim, o cidadão burguês, o mesmo a que se dirigem as constituições republicanas; o que sabe como falar, comer, utilizar os talheres, assoar o nariz, tratar os empregados, comportar-se em sociedade (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁹³.

O pensamento e a linguagem estão profundamente associados às formas de organização social em que os indivíduos se relacionam (LÉVI-STRAUSS, 1986).

Ao tempo em que o célebre falar paulista reinava sem contraste sensível, o *caipirismo* não existia apenas na linguagem, mas em todas as manifestações da nossa vida provinciana. De algumas décadas para cá tudo entrou a transformar-se. A substituição do braço escravo pelo assalariado afastou da convivência cotidiana dos brancos grande parte

¹⁹³ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

da população negra, modificando assim um dos fatores da nossa diferenciação dialetal. Os genuínos *caipiras*, os roceiros ignorantes e atrasados, começaram também a ser postos de banda, a ser atirados à margem da vida coletiva, a ter uma interferência cada vez menor nos costumes e na organização da nova ordem de coisas. A população cresceu e mesclou-se de novos elementos. Construíram-se vias de comunicação por toda a parte, intensificou-se o comércio, os pequenos centros populosos que viviam isolados passaram a trocar entre si relações de toda a espécie, e a província entrou por sua vez em contato permanente com a civilização exterior. A instrução, limitadíssima, tomou extraordinário incremento. Era impossível que o dialeto caipira deixasse de sofrer com tão grandes alterações do meio social (AMARAL, 1982)¹⁹⁴.

Neste sentido, as formas prescritas nos padrões normativos da modernidade pautadas no evolucionismo imprimiam não apenas um imaginário acerca da civilização, mas a “barbárie” como sua contraparte. Tais padrões materializam-se ancorados em disciplinas regidas por instituições escolares e prisionais, todas elas organizadas pela lei, pelo estado e pelas ciências sociais (CASTRO-GÓMEZ, 2005). São esses processos e mecanismos, portanto, que corroboram para a produção e manutenção de injustiças cognitivas e socioculturais.

A “urbanidade” e a “educação cívica” desempenharam o papel, assim, de taxonomia pedagógica que separava o fraque da ralé, a limpeza da sujeira, a capital das províncias, a república da colônia, a civilização da barbarie (CASTRO-GÓMEZ, 2005)¹⁹⁵.

A persistente negação deste vínculo entre modernidade e colonialismo por parte das ciências sociais tem sido, na realidade, um dos sinais mais explícitos de sua limitação conceitual (CASTRO-GÓMEZ, 2005). Impregnadas desde suas origens por um imaginário eurocêntrico, e uma vez que nos debruçamos acerca dessas mesmas questões no contexto disciplinar que questionamos, empenhamos-nos também num esforço de desconstrução dessas mesmas convicções ainda que, enquanto cientistas sociais, estejamos mergulhados na mesma contradição que apontamos.

Assim, acionamos diferentes discursos no e sobre o grupo caipira proferidos pelos próprios realizadores do cururu, recolhidos em contextos, espaços e suportes diferentes de “armazenamento” dessas memórias e narrativas para perceber duas

¹⁹⁴ Disponível em <<http://books.google.it/books?id=3mRfAAAAMAAJ&q=o+dialeto+caipira&dq=o+dialeto+caipira&hl=pt-BR&sa=X&ei=9GMUfemLurK4ASQ4IGYCA&ved=0CDEQ6AEwAA>>. Acesso em 11/11/2012.

¹⁹⁵ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

nuances: a introjeção das representações estereotipadas do caipira para reprodução das relações sociais hegemônicas no sentido da dominação e a autonomia identitária dos sujeitos que realizam o cururu, constituindo uma cosmologia própria e singular.

Neste último caso, pretendemos fortalecer a noção de que cururueiros e violeiros são produtores culturais contemporâneos em diálogo com outras práticas culturais ou “vertentes” musicais existentes no estado de São Paulo.

3.3. O outro como contemporâneo: o discurso da assimilação musical

A retomada de categorias como “mito” e “dom” na compreensão do cururu como canto popular improvisado ou na forma desafio e enquanto *trickster* mais do que um “modo de vida” (CANDIDO, 1982), constitui cosmovisão e cosmogonia vinculadas à noção de prestígio do indivíduo perante o grupo social no qual se insere. É modo e situação para existir no mundo caipira e em outros mundos que não os seus. A noção de que o cururu é expressão identitária resultante de uma cosmologia singular do caipira paulista é a principal conclusão deste trabalho.

São vários os desdobramentos implícitos nas relações entre natureza e cultura, para ficarmos apenas nesta articulação básica. A transmissão metafórica do fogo-palavra-cantoria realizada pelo sapo ao homem é passagem mítica que ilumina o trânsito de um plano para outro. No plano da cultura, o homem é o mediador das relações entre os diferentes planos, celeste e terrestre. No âmbito das práticas culturais caipiras, a mediação é feita pelo cururueiro-velho e não mais pelo cururu-anfíbio, encarnação vivente no mundo da natureza.

Como é sabido, este modo de existir enquanto cosmologia não prevê as esferas da vida social, econômica, religiosa, psicológica, alimentar, produtiva, reprodutiva e ecológica como planos separados. Implica quase sempre num trânsito de mão-dupla entre os dois hemisférios ou planos, natural e cultural, que embora estejam delimitados nunca estão completamente desarticulados.

No plano interno das relações de sociabilidade caipira no Médio Tietê, cantar o cururu constitui forma de reviver a lembrança e continuar o legado de cantadores antigos como Zico Moreira, Pedro Chiquito, Parafuso, Nhô Serra, Horácio Neto, Dito Silva, entre outros. No tempo presente, cantar a toada de outro cururueiro das antigas é forma de celebrar a lembrança daqueles que não estão mais presentes fisicamente.

Pautando-se por espaços e temporalidades sugeridas por configurações urbanas e modernas o que está em jogo no cururu é a experiência lúdico-litúrgica e de memória como modos de viver no mundo. Mas essa realização também se dá no plano individual (cantadores e violeiros) e coletivo (plateia ou assistência das rodas e dos desafios) enquanto modo de produção cultural ou espetáculo.

Independentemente de ter a forma espetáculo, o dom recebido adquire sentido de legado enquanto produção artístico-cultural transmitido entre gerações diversas. Sobre este fato, vejamos o que conta Batista Neves quando de seu início como canturino no cururu.

Luizinho Rosa¹⁹⁶ chegou falou: “viu, só tem uma tristeza na data de hoje foi não ter trazido o gravador para gravar esse cururu ao vivo”. Esse era um cururu que – **daí ele ergueu eu lá em cima**, ergueu eu lá em cima: “porque esse cururu era pra **ser gravado** ao vivo **pra eu guardar pra minha recordação**”, esse cururu ao vivo. Falou: “Batista, viu Batista e Jairão, ceis são dois cantador bom, continue assim não réde pé daqui que ceis não perde esse cururu”. **Pra mim foi orgulho e Zico Moreira deu a mão pra mim, ele falou, eu sendo um cantador novo; no respeito:** não saiu uma bobagem durante a noite, nenhuma besteira (informação verbal)¹⁹⁷.

O depoimento de Batista revela a importância que os cantadores veteranos têm no reconhecimento e transmissão do cururu como um legado. É também através dessa aclamação por parte de cururueiros famosos como Zico Moreira e Luizinho Rosa que Batista se reconhece como cururueiro durante toda uma vida de parceria com seu companheiro de cururu e irmão mais velho, Jairo Neves também recentemente falecido. As palavras de respaldo e de estímulo conferem legitimidade ao ingressante na prática e o gabarito de “bambas” como Zico Moreira e Luizinho Rosa reforça e repercute ainda mais elogiosamente entre o grupo, realizadores e plateia.

O pronunciamento público de um cantador já prestigiado como Luizinho propiciou aos iniciantes Batista e Jairo, “tarimba” para o ingresso definitivo no universo do cururu. Foi o emblema de um batismo que coroa a legitimidade do iniciante para

¹⁹⁶ Luizinho Rosa é cantor afamado de cururu conhecido por cantar “na fôia” mas, após ter se tornado evangélico não realiza mais cururus. Em decorrência das relações de amizade e de sociabilidade que construiu no “meio” ainda pode ser visto em algumas das rodas como convidado, apreciador ou narrador acerca das cantorias. Segundo informações obtidas no sítio da internet Viola Tropeira, realizado pelo violeiro Ricardo Anástácio com colaboração de Cido Garoto, Luizinho Rosa é o único cantor aposentado como tal. Disponível em <http://www.violatropeira.com.br/cururu.htm>. Acesso em 13 de abril de 2013.

¹⁹⁷ Batista Neves em entrevista concedida em 09 de outubro de 2011.

adentrar no meio e autorização para permanecer na prática. Está implícita aí, uma fase que podemos entender como de teste para validação do cantador de cururu. A necessidade que os outros cantadores têm de verbalizar sobre o potencial realizador do outro atesta isso.

O reconhecimento da capacidade do outro em compor versos rimados precisa ser visualizado e comprovado não apenas por manifestações de aclamação da plateia dos versos de cururu e seus desafios mas, sobretudo, pelos próprios cantadores. O mesmo entende-se para o violeiro que precisa da aprovação e reconhecimento de seus pares.

Essa dimensão prestigiosa é condição inerente ao cururu. É através do reconhecimento e por meio dele que alguém antes anônimo pode vir a se destacar no grupo, recebendo constantes convites para compor as rodas, o que é o mesmo que receber convites para representar a coletividade caipira no palco ou nas festas do Divino. É maneira de dar e receber re-conhecimentos, constituindo e consolidando todo um ciclo de reciprocidades e forma de compartilhar saberes.



Batista ostenta em sua casa os diversos troféus que recebeu durante sua trajetória como reconhecido cururueiro

A todo aquele que se realiza no cururu implica ação social que impacta no plano cotidiano das relações humanas. A capacidade artística para exercer o dom de cantar cururu ou de tocar a viola faz com que o cantador ou violeiro adquiram um *status* social diferenciado, indissolúvel da noção compartilhada de “prestígio”.

Este prestígio tem duas dimensões, uma celeste e outra terrena. A noção de dom, própria do universo cururueiro, ainda que vinculada a um plano religioso legitima a

capacidade de produção cultural e, de certa forma, acaba por influenciar uma condição social peculiar ao indivíduo do grupo caipira que realiza o cururu. As produções materiais e culturais estão quase sempre articuladas em toda sociedade. Cada uma constitui unidade distinta, mas sempre imbricada de modo interdependente, numa dada totalidade social.

Na realidade a economia e a cultura caminham imbricadas uma na outra. Podem ser distinguidas enquanto instâncias teórico-metodológicas, separadas no nível da representação científica, mas esta diferenciação, que é necessária no momento analítico do conhecimento – com certo apoio nas aparências – deve ser superada numa síntese que dê conta da sua integração. Existe a necessidade de se dar conta tanto da unidade quanto da distinção entre os níveis que compõem a totalidade social (CANCLINI, 1983, p. 31).

Pensando nessas articulações verificamos que o exercício da vivência cosmológica é realizado pelo grupo caipira como ato político. Trata-se então de exercer o direito à diferença identitária. Podemos, nesta perspectiva considerar o cururu como poética que re-produz memórias e que, portanto, implica em atitude política. A contradição no Ocidente moderno consiste no fato de que, aos valores e concepções próprias do popular são negados os direitos de classificar as representações sociais a partir de sua própria visão de mundo como base. Isto significa que um atributo de diferença sociocultural é tido como estatuto de desigualdade social.

Ao tratarmos da poética do popular, que é no fundo do que trata o cururu, e partindo da perspectiva desterritorializada e desterritorializante a que sucessivas vezes a população caipira do Médio Tietê esteve sujeita, uma noção de poética como ato político e politizado de enfrentamento da condição dos sujeitos no mundo nos remete a outras re-configurações socioculturais e espaciais contemporâneas, ainda que em outros contextos.

Uma delas pode ser vista em “A magia da tribo” onde Graça Capinha (2001) verifica a poesia e as formas poéticas de emigrantes portugueses como ato político, para além de sua óbvia característica literária. A perspectiva diatópica com a qual a autora trabalha tem sido relevante para observar a linguagem como processo de incompletudes: incompletude do mundo e da própria poesia ao retratá-lo. De modo ampliado, a linguagem é “sistema complexo a incluir, além de uma lógica discursiva e sequencial, também uma lógica espacial, igualmente inerente ao mundo e ao ‘eu’” (CAPINHA, 2001, p. 118).

O poeta emigrante, especialmente, é aquele que melhor lida com a desterritorialização porque sua poesia está impregnada da experiência diaspórica. O poético adquire neste aspecto, a capacidade de situar o artista em novos contextos impactando tanto na constituição de suas identidades individuais e coletivas bem como no estilo de sua produção estética.

Essa capacidade de recompor-se em espaços e contextos adversos e não-confortáveis acaba por forjar também uma poesia de escape proposital e consiste numa aparente contradição do movimento que busca adaptação. Ao mesmo tempo, resulta no enfrentamento da condição desterritorializada. É portanto, uma poética que atua com sentido estratégico e político centrado na linguagem, no som e no sentido que se faz do poder (CAPINHA, 2001, p. 118).

Os diferentes modos de saber como uso político do poder constituem diversos modos de lidar com determinadas situações num dado contexto, sendo intervenções no mundo ao qual o grupo realizador está vinculado. Neste sentido, são sempre saberes e atitudes localizados. Isso sempre é verdadeiro, ainda que dadas formas de conhecer o mundo acionadas por dados grupos sociais sejam impostas como conhecimentos pretensamente globalizados.

O próprio acto de conhecer, como não cansaram de nos lembrar os filósofos ligados ao pragmatismo, é uma intervenção sobre o mundo, que nos coloca neste e aumenta a sua heterogeneidade. Diferentes modos de conhecer, sendo necessariamente parciais e situados, terão consequências diferentes e efeitos distintos sobre o mundo (SANTOS, MENESES, NUNES, 2006, p. 23).

De modo aproximado, a condição de cantador ou violeiro de cururu, isto é, de produtor cultural do grupo caipira, aciona dois vetores que repercutem pontualmente na vida do grupo. É dom atribuído pelo Divino Espírito Santo àquele indivíduo específico (e isso justifica e mesmo interfere no seu modo de cantar ou de tocar) e esse mesmo dom é “sacramentado” por aqueles que já são autoridades no assunto, há muito iniciados na prática.



Em foto sustentada por um dos troféus que ganhou como cantor, Batista Neves posa com Horácio Neto.

Assim, todas as relações materiais no cururu acabam por perspassar outras dimensões, especialmente no que diz respeito ao plano celeste que afeta a dimensão humana de forma inegável e intercambiável. Afirmar constantemente esse conjunto de valores, narrativas e crenças é forma de ressignificar a própria existência e compor o existir coletivo através do fazer artístico como ato político entranhado no cotidiano.

No contexto urbano, o cururu fica prescrito por parâmetros estéticos e culturais burgueses combinados a um legado da ruralidade na urbanidade e resulta em prática que articula diversas esferas que, do ponto de vista hegemônico, costumam ser tidas em separado. Este atributo essencialmente popular do cururu como legado rural, produção e expressão cultural do caipira paulista resulta na conformação e tensão de valores de matrizes diversas comportando e combinando ambivalências e ambiguidades.

Trata-se também, ainda que de modo dissolvido, de legado étnico-cultural porque nele estão sintetizadas heranças de grupos índios, negros e brancos que persistiram por via lúdica ainda que condicionadas às formas litúrgicas cristãs em decorrência dos processos de colonização e, posteriormente, a partir de novas trocas culturais.

Essa dimensão não pode ser negligenciada, sobretudo por que os discursos construídos por outros grupos, na literatura ou na ciência, acionaram características racializantes para invisibilizar essas mesmas práticas “mestiças”, contribuindo para sua

marginalização, desqualificação e para a conseqüente injustiça cognitiva e social dos grupos brancos, negros e mestiços que as produzem.

Para maior detalhamento do que estamos a tratar sobre o cururu como produção cultural caipira, seria interessante que nos aproximássemos do discurso que os próprios cantadores pretendem expor aos mais ampliados grupos ou públicos. Desta maneira, temos o cururu como um produto cultural, apontando para as diferentes formas que os cantadores produzem e fazem circular este produto. Isto resulta na articulação com formas produtivas consideradas “alternativas” ou caseiras direcionadas a um público bem específico, compondo uma rede de produtores e consumidores com especificidades e dinâmicas próprias.

O cururu dos contextos urbanos constitui um modo de narrativa poética improvisada construída em dinâmicas (rodas ou encontros situados na) de periferia ou de “cosmopolitismo subalterno” (SANTOS, 2010). Há aqui um descentramento do discurso que retroalimenta a própria condição diversa do grupo: “a periferia” fala de si e por si, produzindo um universo cultural que passa ao largo do centro hegemônico.

Com isso, problematiza-se a ideia de que o centro deveria incluir a periferia, como se ela fosse apenas um lugar de diversos tipos de miséria que devem ser superadas. Tal ruptura dá-se, inclusive, acerca dos aspectos culturais já que o discurso hegemônico pautado na noção de “canône” reforça a ideia que “a periferia” não possui cultura ou que, quando possui trata-se de uma cultura ou de um lugar onde estão situadas produções culturais de “baixa qualidade”.

“A periferia” produzindo para si constitui-se no centro de si mesma. Isso implica na necessidade de revisar a forma como se pensa e realiza a produção, reprodução e distribuição dos produtos culturais para além dos paradigmas ditados pela indústria da cultura.

No sentido da produção cultural periférica contemporânea, embora possa haver intensas trocas, elas não devem ser vistas apenas como imposição de segmentos sociais eruditos que dizem compreender as necessidades do povo, mas também como forma popular de responder a realidade de que se cerca. E isso só pode ser feito articulando discursos pautados pela realidade envolvente, realidade que muitas vezes não está pautada em contextos estranhados (próprias de segmentos sociais enriquecidos, da branquitude e do estatuto de verdade atribuída pelas condições de escolarização).

Através das ondas do rádio os temas relativos ao universo do caipira foram difundidos não apenas no Médio Tietê, entre os grupos caipiras paulistas. Sobre a

difusão cultural caipira, o cantar improvisado em atenção ao proprietário de uma emissora de rádio situada em Santa Bárbara d'Oeste realizado pelo cururueiro piracicabano Moacir Siqueira, revela-nos um pouco dessas relações entre os diferentes modos de produzir e fazer circular o cururu atual acontecendo simultaneamente a outros estilos de música, principalmente a música sertaneja:

É lindo o vosso CD gravado
Lá em Santa Barba me dero o cd de presente
E no meu pograma tudo domingo é tocado
Além de tudo, a humildade de voceis
Voceis são bem aventurado
Eu vô pidí na presença do povão
É de todo coração que eu vô pidí adiantado
Eu peço aqui porque eles são gente batuta
Bata parma pre'essa dupla
Eles com cd gravado
I nessa artura agora eu paro
Você também vai ficá registrado¹⁹⁸

Em sua poética improvisada, Moacir Siqueira enaltece o trabalho de uma dupla sertaneja presente ao evento em questão. O cururueiro teve acesso ao trabalho na forma de cd disponibilizado na Rádio Brasil, emissora que tem como um dos proprietários o festeiro do Divino, ocasião do encontro.

“Seo” Moacir, que também apresenta programa dominical na Rádio Difusora de Piracicaba, além de incluir na programação vários cururus “das antigas” e do cenário atual, também promove a dupla em questão apresentando e recomendando seu trabalho aos ouvintes.

A recomendação de um prestigiado cururueiro piracicabano mais do que a tentativa óbvia de influir no consumo do cd, faz com que os ouvintes de seu programa tomem conhecimento de uma nova dupla no cenário cultural em questão demonstrando o papel que tem o radialista na promoção e produção de *shows* sertanejos e de cururu.

Aliás, é muito comum a participação de duplas sertanejas abrindo ou mesmo encerrando cururus na região a depender do contexto.

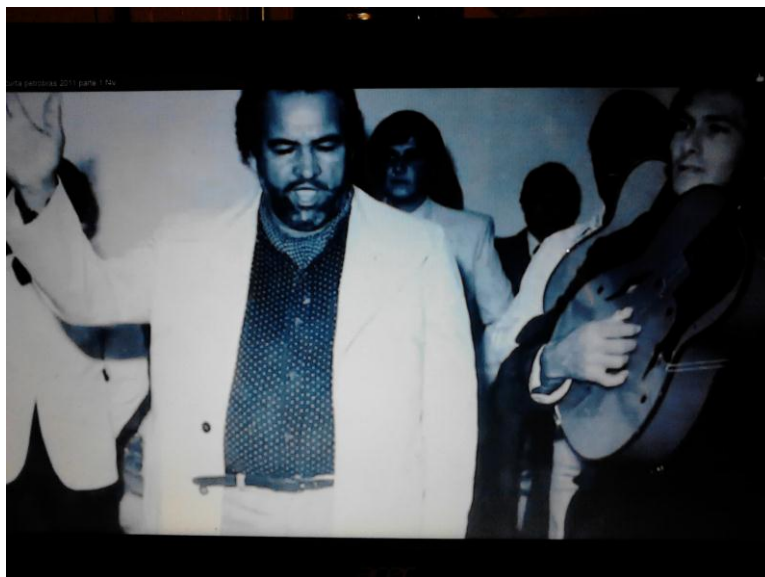
A exemplo do que fazia Cornélio Pires em 1910 e Sebastião da Silva Bueno, o Nhô Serra (1928-1997) empresariando¹⁹⁹ “os quatro bambas” nos anos 1950 e 60, sendo

¹⁹⁸ Moacir Siqueira (2010) trecho de cantoria de improviso, gravado em áudio pela pesquisadora em trabalho de campo.

¹⁹⁹ Embora Nhô Serra atuasse mesmo como empresário, o depoimento de seu filho aponta que Serra não teria sido o fundador dos quatro bambas. O grupo já existia em fins dos anos 1940 e era muito fechado

ele mesmo um cururueiro produtor cultural com atuação ampliada nas cidades, inclusive em instâncias governamentais, Moacir acaba por direcionar o formato de *shows* onde as apresentações de cururueiros mesclam-se às apresentações de duplas sertanejas.

É modo de fazer circular os trabalhos tanto de cantadores e violeiros quanto de duplas sertanejas, estimulando a produção de novos trabalhos e o direcionamento do consumo.



Nhô Serra, foto de arquivo²⁰⁰

Iniciativas mobilizadoras da produção cultural local nestes moldes não são exclusividade da estratégia caipira no Médio Tietê. Elas acontecem em diversos pontos do país. Em entrevista recente²⁰¹ veiculada em programa televisivo, a cantora Gaby

entre si, delimitando o cururu da região à sua atuação. Esta última afirmação também é confirmada por Cido Garoto em depoimento já referido. . No mesmo depoimento, Oscar Francisco Silva Bueno conta que o pai teria impulsionado as trajetórias de Jonata Neto e o Moacir Siqueira (antes conhecido por Moacir 70). Disponível em <<http://memorial-piracicaba.blogspot.pt/2008/12/sebastio-da-silva-bueno-nh-serra.html>>. Acesso em 12/03/2013.

²⁰⁰ Foto realizada pela pesquisadora a partir de cena do vídeo produzido por Nicholas D. Rauschenberg disponível em duas partes no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeB>s e <http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email>. Acesso em 10/05/2013.

²⁰¹ Gaby Amarantos em entrevista à jornalista Marília Gabriela para o Programa “De frente com Gaby” exibida em 15/01/2012 no SBT e disponível no canal youtube. Gaby Amarantos além de cantora é mulher negra e mãe e tem se destacado na cena cultural brasileira contemporânea. Conhecida por articular os gêneros musicais ditos tradicionais paraenses como o carimbó com outras influências o zook, e o brega que ela mesma define como um estilo de vida não restrito ao contexto musical. Outra especificidade da trajetória artística da cantora paraense é que a internet foi o principal veículo de difusão de seu trabalho para públicos mais ampliados. Segundo ela, o videoclipe “Xirley”, que contou com direção e roteiro de Priscilla Brasil e produção da Greenvision em 2011, é autobiográfico na medida em que a cantora protagoniza Xirley Xarque para ilustrar sua própria trajetória rumo ao estrelato. Não bastasse isso, o vídeo é também exemplar da forma de produzir, protagonizar, divulgar e fazer circular o trabalho pelo próprio

Amarantos que se autodeclara representante da música contemporânea produzida no estado do Pará para além do tecnobrega, gênero musical que a projetou ao estrelato midiático ampliando a difusão de seu trabalho e incrementando sua produção estética, revela que no início de sua carreira era responsável por todas as etapas do processo artístico desde a produção, divulgação e circulação do trabalho gravado de forma caseira e levava ela mesma aos *djs*, produtores de festas e camelôs espalhados pela cidade, para além do bairro Jurunas onde ela ainda reside, situado na “periferia” paraense.

Essa forma de “vender o próprio peixe” e de coordenar todas as etapas do trabalho artístico, após o desmonte da indústria fonográfica, tem sido a estratégia adotada por vários artistas contemporâneos. Na capital paulista especialmente, onde por um certo tempo essa tendência parecia estar mais centrada na linguagem do *hip-hop* e do *rap* tal prática está amplamente difundida e realmente consolidada marcando uma geração inteira de artistas independentes e das mais diversas propostas musicais.

Outro elemento importante e que também ocorre no cururu como produção cultural é o constante diálogo e intervenção de artistas de uma dada cena ou de contextos musicais diferentes que resultam em produções coletivas. A própria Gaby Amarantos tem realizado parcerias outros artistas consagrados como Nando Reis, Fernanda Takay da banda Pato Fu, e recentemente foi convidada especial do *show* de Elza Soares realizado durante três noites de março de 2013 no Sesc Pinheiros em São Paulo.

Ainda na cena paulista contemporânea pode-se dizer que têm sido retomadas ou mesmo reatualizadas expressões e valores das cosmologias de grupos populares à semelhança do que foi feito em outros contextos sociopolíticos na música popular brasileira produzida nos anos 1960. Em certa medida os movimentos de atuação “massiva” do grupo caipira, inclusive por resultarem no cururu-canção (IKEDA, 1990) podem ser brevemente aproximados a diversos contextos em que narrativas míticas afrobrasileiras passaram a ser veiculadas para além do contexto religioso de matriz afro.

Tais narrativas foram tornadas produtos culturais amplamente consumidos quando distribuídos por meio de gravações em disco e através do rádio. As transmissões

artista com o apoio de um pequeno grupo de pessoas e que chama a atenção para um outro olhar acerca do que tem sido considerado como pirataria ou “música de bandido” como a própria Gaby Amarantos diz em reportagem da Revista Rolling Stones em 12/11/2012. Disponível em <<http://rollingstone.com.br/noticia/nando-reis-e-gaby-amarantos-falam-sobre-duelo-musical-em-belem/>>. Acesso em 20/02/2013.

de rádio teriam sido as principais responsáveis pelo incremento da difusão comercial destes temas já que, como veículo de comunicação mais “democrático” quando comparado ao disco em 78 rpm ou ao vinil, pois a difusão musical por meio do rádio é muito mais ampla.

O disco como objeto de consumo cultural que surgiu com o desenvolvimento da indústria fonográfica era bem menos acessível aos grupos populares se comparado ao formato cd ou dvd hoje tão difundidos em virtude da sua ampla reprodutibilidade.

O rádio inclusive, como podemos perceber na cantoria de Moacir Siqueira, é a maneira de fazer render uma dada música ou disco na medida em que um radialista é o agente irradiador daquele produto cultural. O radialista ou apresentador de programas ou mesmo o apresentador de *shows* de cururu faz da música instrumento de execução coletiva, capacidade restrita no disco vez que o contexto de execução musical é privado e mais voltado ao consumo individualizado. O rádio, neste sentido, é meio indireto de consumir o disco, mas tem a vantagem de promover o acesso à produção musical – ainda que conduzida por um intermediário que faz a seleção do que se deve ou não ouvir – para um número mais ampliado de pessoas.

A apropriação das narrativas de matriz bantu e iorubá, por exemplo, por segmentos não-populares e letrados durante os anos 1960 pode ser lida no sentido de engajamento político de esquerda no contexto da ditadura militar. A produção musical da época da ditadura entouou narrativas sobre os orixás²⁰².

Isso pode ser percebido não apenas em relação à apropriação das letras, mas também aos ritmos, melodias, harmonias e nas expressões corporais-coreográficas de grupos negros. Segundo Alberto Ikeda (2011) a produção musical de grupo negros tem sido constantemente incorporada na música brasileira de diferentes vertentes e épocas.

Essa incorporação dos diversos ritmos originalmente negros se deu ao longo da história, desde o lundu, cujas notícias mais antigas remontam ao século XVIII, passando pelo maxixe, que teve maior consagração entre 1880 e 1930, e outros. Para exemplificar casos também atuais, podemos mencionar a música, *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, que se baseia no toque de angola, da capoeira, e, *Beleza Pura* de Caetano Veloso, que tem o ritmo ijexá, originalmente praticado em rituais de terreiros de candomblé.

Outro exemplo bem conhecido de ijexá é a canção *Sina*, do compositor Djavan (IKEDA, 2011, p. 20).

²⁰² Sobre a especificidade dos afro-sambas neste contexto ver “É, não sou: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço” (2013) dissertação de Mestrado de Isabela Martins de Moraes e Silva apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, campus de Araraquara.

A produção do disco “Os afro-sambas” por Vinicius de Moraes (1913-1980) e Baden Powell (1937-2000) é exemplar deste processo nos anos 1960. Articulado ao momento histórico em que foi realizado, percebe a vertente afro na latência dos movimentos culturais da época e a lapida, a organiza, irrompendo como proposta, “novo” jeito de fazer música brasileira que de certa forma dialoga com o Mário de Andrade pré-modernista que, já nos anos 1920, preconizava a necessidade de admitir a música “étnica” como parte a ser estudada e devidamente representada no projeto artístico cultural do povo brasileiro.

A mescla de narrativas de protesto diante da situação política do país aliou-se a certo lirismo que buscava os orixás como representantes da religião das classes-etnias marginalizadas da sociedade como para referendar e aproximar os temas “do povo” à ideia de “povo nação”.

Há apropriação dos temas afro no contexto da música popular do período. E essa apropriação é explicitada no disco em questão que guarda também elementos do catolicismo popular. A invocação, a oração tão presente nestes universos religiosos seja no catolicismo popular de grupos negros e mestiços, seja no candomblé impõe uma função ritual à música de autoria, à música distribuída via indústria fonográfica. E isso implica em novas rasuras sobre as demarcações entre a produção cultural erudita (de autoria) e popular (associada a práticas litúrgicas).

Do ponto de vista do pensamento abissal, trata-se de uma confusão interessante, já que a abordagem etnocêntrica e evolucionista ao romantizar demasiado as práticas dos grupos negros e mestiços em nossa sociedade, classifica a música ritual como espécie de expressão secundária por seus fins religioso e coletivo (sem autoria) que seria por isso, desqualificada e marginal, associada ao atraso e ao “primitivo” na medida em que não se adéqua à lógica de mercado mais ampliada.

Essa dimensão de inferioridade é potencializada na medida em que a junção destes fatores situa a música ritual como desprovida de caráter artístico ou, quando muito, arte menor invisibilizada e hierarquicamente desqualificada.

Ainda que as narrativas de grupos subalternizados tenham sido articuladas em diferentes planos no contexto cultural, no caso do cururu e da cultura caipira, o alcance dessas narrativas políticas num contexto nacional teria sido mais restrito à atuação dos cururueiros no corpo a corpo das eleições, ajudando a compor as campanhas políticas –

locais mas também para o governo de SP, por exemplo – como apelo ideológico à uma dada proposta governamental ou à figura de um candidato – situação mais comum.

No que tange aos apoios nas eleições, os versos improvisados servem para um pouco de tudo: elogiar, enaltecer, criticar, caçoar ou castigar de modo que os “especialistas em campanha política não (*sic*) dispensam o cururu no momento em que os comícios estão acontecendo” (SANTANA, 2007, p. 72) nem durante as transmissões da propaganda eleitoral no rádio.

Quando se trata da promoção do próprio cantador ou violeiro, de suas figuras individuais ou do grupo caipira como representante das classes-etnias marginalizadas num contexto histórico específico, pode-se dizer que a atuação dos “quatro bambas” do cururu-espetáculo é exemplar. Liderados pelo ‘empreendedorismo’ de Nhô Serra, também cururueiro, articularam certa “ascensão” social e política dos integrantes em contextos mais ampliados, para além do Médio Tietê.

Para se ter uma ideia do alcance mobilizador de Nhô Serra e do cururu como produção cultural nos anos 1970, o depoimento de Sônia Gray (2008) é relevante:

O cururu era o seguinte: nós trabalhamos em Piracicaba em 1970 e no ano de 1970 nós conhecemos o Nhô Serra. Ele trabalhava no nosso circo neh, fazia o *show* de cururueiros. Então nessa época, era a maior casa, a gente podia ir onde for em São Paulo, não dava tanto dinheiro como trazer o cururu no circo. Era o maior *show*, todo mundo ia. Porque eles faziam assim, contratavam um desafio, era um desafio, aí vinha o Nhô Serra, o Parafuso, o Dandá (nós adorava ele...), eles vinham e traziam outros cururueiros que eram de Itu pra fazer a contrapartida.²⁰³

Sônia Gray é o nome artístico de Sônia de Jesus da Costa, atriz de circo-teatro, artista circense e fundadora do Circo Disparada. A Cia circense era formada pela família: Tim, Sonia, Roberto César, Solange, Mércia, Joelma, Israel (Pelé), Joice Nara, Raquel Adriana e Gezebel (*in memoriam*). Vez ou outra, algum contratado acompanhava e integrava o elenco. Durante sua trajetória, o espetáculo era composto por números de variedades como malabares, mágica, duble rola, rola-rola japonês, rola-rola cômico, pratos bailarinos, arame, cadeira em garrafas, trapézio, bailados (rumba, discoteque,

²⁰³ Sônia Gray em depoimento realizado em 02 de junho de 2008. Sônia é mãe de Joelma de Jesus da Costa, pesquisadora do universo circense brasileiro e fundadora da ASFACI, Associação de Famílias e Artistas Circenses, entidade que vem desempenhando um importante atuação de fomento, organização e produção de espetáculos e eventos relacionados ao circo e ao circo-teatro, além de pautar o debate acerca de políticas públicas voltadas para o circo popular em todo o país.

havaiana, funk, pop); esquetes, comédias e dramas; show radiofônico e shows contratados (COSTA, 2013)²⁰⁴.

Em sua trajetória como artista popular, o relato de Sônia é importante para pensarmos na eficiente articulação que havia entre o circo popular, o rádio e o cururu, a música sertaneja e propaganda.

Faziam publicidade e as vezes faziam por eles mesmos, quando não tinha ninguém, mas eles vinham de Tietê, de Itu. Ele convidava pelo rádio, que ele era programador de rádio, o Nhô Serra. [...] Ele deve ter ainda programa gravado. Então o que que acontecia? O circo ficava lotado de gente!

O cururu era tão importante para o circo que, ela como ex-proprietária do Disparada afirma que eram os circenses quem buscavam o apoio e a presença dos cururueiros. Mesmo tendo que dividir a bilheteria nas noites de cururu, era garantia de casa cheia, então compensava. Havia ainda, nas transmissões do rádio, a divulgação gratuita do circo – uma propaganda indireta da localização do circo e das atrações que o compunham:

O circo ia atrás dos cururueiros, pelo menos no nosso era assim. Porque eles faziam no nosso (Circo Disparada) e fazia no Circo Veneno, lá em Piracicaba. Eles faziam na região onde tivesse [circo]. Eu gostava que eles iam no circo porque além deles dar casa, eles anunciava todo dia, eles anunciava no Programa do Nhô Serra: “Tal dia nós vamos tar no circo Disparada que tá armado em tal lugar”, quer dizer: todo mundo ficava sabendo onde é que tava o circo, neh?

Esse tipo de mobilização que Nhô Serra encabeçava na articulação entre programas de rádio²⁰⁵ e apresentações em circos na região, resultou na exposição destes artistas locais aos mais diferentes públicos através de *shows*, programas de rádios, propagandas eleitorais e presenças em solenidades, além da gravação de discos²⁰⁶,

²⁰⁴ Joelma de Jesus da Costa, filha de Sonia Gray em depoimento oral realizado em 2013.

²⁰⁵ Nhô Serra começou como cantador em fins dos anos 1940 depois que migrou para a cidade de Piracicaba e passou a comandar programas de cururu e música sertaneja em diversas rádios no Médio Tietê por décadas. Segundo aponta seu filho Oscar Francisco Silva Bueno em depoimento já referido, Serra trabalhou na Difusora de Piracicaba (PRD-6), na PRF-8 em Botucatu, Rádio Convenção de Itu, Rádio Cacique em Sorocaba, na Rádio Globo em rede nacional e em Capivari, fazia programas ao vivo e gravados e iam ao ar aos sábados e domingos.

²⁰⁶ Para Mário de Andrade (1930), os discos são “documentação rigidamente etnográfica” como expressou no artigo “Gravação Nacional” em *Taxi e crônicas* no *Diário Nacional*. Estabelecimento de

mantendo diálogo importante com a nascente indústria fonográfica do país, sempre complementado com a difusão dos discos de cururu via transmissões de rádio, fenômeno que ocorre até hoje.

Oilá laiai...

Eu já fiz meu recuado
que o caboclo diz “baixão”
para os músico de classe
eles diz “introdução”
mas isso é coisa de caboclo
filhos da minha nação
e cantador verso trovado
quando a viola afinado
afinado cebolão
quando a viola afinado
afinado cebolão
onde tem viola, tem caboclo
cantando na trovação
e quem adora este Brasil
vive com viola na mão
vou ficar neste momento
Brasil, mil e quinhentos
São Paulo, quatrocentão
meu Brasil, milequinhento
São Paulo, quatrocentão
Eu adoro o meu Brasil,
vou contar porque razão
Adonde passô tanto zome
de causá dimiração
é uma terra de valia
adonde falô Caxia
e o Filipe Camarão
Aonde briga e repudia
com sua espada na mão
Pra pôr respeito no Brasir
porque o respeito sempre é bom²⁰⁷

Cido Garoto aponta elementos importantes sobre estes aspectos. Ao falar²⁰⁸ das referências importantes do cururu no passado chama a atenção para o pioneirismo de

texto, introdução e notas de Telê Ancona Lopes. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976 (pp. 296-7), crônica de 10/08/1930.

²⁰⁷ Pedro Chiquito, trecho, cantoria de improviso. CD Nhô Serra e Pedro Chiquito.

²⁰⁸ Em depoimento para vídeo produzido por Nicholas Dieter Rauschenberg em 2011 pelo Programa Petrobrás Cultural. Disponível em duas partes no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeBs> e <http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email>. Nicholas também dirigiu o documentário (Des)encontros no Tradicionalismo Caipira (2009) vencedor do Prêmio DOC TV.

Nhô Serra cujo estilo de cantar até hoje inspira cantadores, lembrado por sua atuação como empresário e divulgador do cururu na região e em contextos mais amplos.

Garoto lembra que o agenciamento de Nhô Serra foi relevante por promover o cururu e seus cantadores. Entretanto, essa centralidade teria limitado os alcances da cena cururueira da época vinculada diretamente à atuação dos “quatro bambas” ou de cantadores individuais que estavam sob recomendação de Serra.

É interessante notar essa percepção de um cantador da envergadura de Cido Garoto. Dentre vários relatos que pudemos acompanhar durante trabalho de campo, Cido Garoto é lembrado como dos principais responsáveis pela difusão do cururu atual em São Paulo e mesmo no Brasil. E neste sentido pode-se dizer que ao lado de Moacir Siqueira de Piracicaba, Cido de Sorocaba tem hoje um papel muito parecido com aquele que tiveram Cornélio Pires e o próprio Nhô Serra.

No contexto dos anos 1950 e 60 com a atuação dos quatro bambas, a necessidade de competir através da forma disco era imposta pelo mercado com mais força do que hoje. Além de discos como os Afro-sambas, marcado por um discurso de segmentos letrados guardando uma postura político ideológica específica e combativa à ditadura, o momento também comportava outros gêneros de música de grande amplitude como a “Jovem Guarda”. Hoje, as formas e possibilidades de produção, divulgação, circulação e consumo são muito mais amplas. E há mesmo diálogos e articulações conjuntas do cururu com outras modalidades musicais.

À época dos quatro bambas, a gravação de um disco era “oportunidade” por excelência para difundir qualquer modalidade musical, mas no caso dos cururueiros cujo fim último não era a projeção ao mercado, o disco era tido como oportunidade que certo “merecimento” ou influência de certos agentes do empresariado agregavam destaque. Daí que tornou-se uma forma exclusiva para ser apropriado e se apropriar do contexto de desenvolvimento da indústria fonográfica brasileira.

Essa oportunidade pessoal foi sendo ampliada tanto em função do desenvolvimento industrial e surgimento de novos suportes de gravação e outras formas de produção, quanto à medida que o grupo caipira foi se apropriando das tecnologias em voga para reproduzir e ampliar a difusão do cururu, incrementando sua prática e mantendo-o vivo.

Na atualidade, Cido Garoto tira máximo proveito da ampla gama de relações que possui com cantadores e violeiros de todo o Médio Tietê onde circula constantemente com sua perua kombi seja para participar das rodas, seja como acompanhante ou

motorista de outros cantadores e violeiros que vão se apresentar fora de Sorocaba, seja como distribuidor de cds de cururu que ele mesmo reproduz e repassa a preços de custo de produção.

Cido faz questão de falar sobre o cururu para aqueles que o procuram e também de articular mais e mais a participação de cantadores e violeiros em eventos na região.

Em paralelo, Cido Garoto consegue manter sua própria atuação individual e autopromoção de seu trabalho, além de reunir o grupo de Sorocaba “Os Reis de Cururu” realizando *shows* por toda a região e outras cidades como Santos e São Carlos, com a mediação do Sesc. Cido também tem sido muito solicitado e intervindo em debates sobre políticas públicas para as culturas populares em contexto nacional e em 2003 publicou um livro baseado em pesquisa que registrou amplamente cantadores, violeiros e demais envolvidos na dinâmica do cururu em todo o Médio Tietê.

Ainda sobre o cururu como narrativa poética contemporânea em diálogo com outros gêneros musicais da São Paulo atual que retomam a linguagem e as narrativas populares em suas produções podemos pensar em certo deslocamento do eixo centro-periferia/capital-interior que implica em outra geografia proposta pelo som e pela voz.

Na cena cultural paulista, um exemplo auspicioso para repensar a produção musical brasileira contemporânea em bases sociopolíticas vinculadas às narrativas cosmológicas, os ritmos, melodias e harmonias de grupos negros pode ser visto em *Metá-Metá* (2011). O álbum que possui proposta e estilo próprios, em muito dialoga com temas da cosmologia iorubá. *Metá-Metá*²⁰⁹ é o tipo de produção narrativa e sonora que dialoga com gêneros musicais consolidados ao mesmo tempo em que procura romper com estes mesmos padrões, fazendo emergir narrativas que bebem na tradição iorubá e na música ritual de terreiros de religiões de matriz afrobrasileira.

Ao mesmo tempo, leitura semelhante pode ser feita com relação aos temas caipiras como influência importante para a composição de crônicas sobre a vida urbana paulista hoje. As narrativas dos causos caipiras e a sonoridade provocada pelas cordas da viola funda, com Cornélio Pires, uma “tradição” de cronistas da vida paulista que está articulada às produções de outros cronistas-musicais da/na Pauliceia contemporânea e que se desdobram numa releitura do dialeto e sonoridades caipiras na cidade de São Paulo.

²⁰⁹ Trio composto pelo compositor e violonista Kiko Dinucci, a cantora Juçara Marçal e o compositor e saxofonista Thiago França. O álbum tem colaboração de compositores como Siba Veloso, Maurício Pereira, Lincoln Antonio, Douglas Germano, além de composições de Dinucci e parcerias.

Rafael Galante (2011) chega a situar Kiko Dinucci na tradição de Cornélio Pires e seu trabalho como cronista:

Entendo que a diferença do tipo de música que aqui chamamos de crônica urbana para as outras seja justamente o fato dela surgir a partir dos conflitos provocados pela modernidade, suas contradições, angústias, traumas, a violência do progresso, ainda que o eu-lírico não seja necessariamente urbano, como no caso das composições de Cornélio. [...] É impressionante pensar como a música de São Paulo é marcada pela crônica da modernidade, isso nos diferencia muito da música do Rio de Janeiro, ainda que essas questões também tenham tido eco por lá. Basta pensar, por exemplo, no nosso símbolo maior: João Rubinato, mais conhecido pelo pseudônimo Adoniran Barbosa. Quase todo o cancionário de Adoniran é cortado transversalmente por uma crônica da cidade e do progresso. O humor e a ironia sublimados pela sagacidade de Adoniran já eram a tônica de boa parte da obra de Cornélio Pires, assim como foi de todos os sucessores discípulos de Adoniran, como Paulo Vanzolini, Carlinhos Vergueiro, Eduardo Gudin e, mais recentemente, Itamar Assunção e as músicas do Premeditando o Breque, com “São Paulo São Paulo” e o irresistivelmente irônico verso “É sempre lindo andar na cidade de São Paulo”. Quando Kiko Dinucci constrói seu cancionário a partir de um vasto repertório aprendido das culturas tradicionais de São Paulo e o transforma em belas crônicas para nos dar mostras de suas angústias que surgem na megalópole paulistana, ele não está apenas demonstrando a criatividade da nova geração e sua capacidade de ler os dilemas contemporâneos, ele está se conectando diretamente a uma vastíssima tradição crítica formada por Cornélio Pires, Adoniran Barbosa (GALANTE, 2011)²¹⁰.

Sabemos que a tradição visibilizada por Cornélio Pires no início do século XX, provém de expressões de arte coletiva de grupos caipiras paulistas com suas narrativas entoadas como cantorias de improviso acompanhadas pelo som da viola²¹¹ e que estão profundamente enraizadas no catolicismo popular de cunho devocional ao Divino

²¹⁰ GALANTE, Rafael. De Cornélio Pires a Kiko Dinucci: a vocação cronística da música de São Paulo. Artigo reproduzido no post “Quase tudo o que eu queria ter dito do Dinucci e não consegui...” do blog Circus Produções. Disponível em <<http://www.circusproducoes.com.br/blog/?p=1506>>. Acesso em 12/10/2012.

²¹¹ Disso resulta que a tradição empenhada por Cornélio Pires situa-se na vivência e permanência do cururu, cantoria de improviso acompanhada pela viola caipira, tão ao gosto dos grupos caipiras, que até hoje continua a ecoar no Médio Tietê paulista. O próprio Cornélio Pires promoveu durante a década de 1950, várias rodas de cururu em cidades como Piracicaba e São Paulo, sendo ele mesmo produtor responsável pela inserção dos cururueiros e violeiros da época no contexto fonográfico, com a gravação de discos de 48 rpm, em programas radiofônicos e de shows.

Espírito Santo. Resulta então, que a música da São Paulo contemporânea²¹² propõe uma síntese que não é apenas afro, mas também caipira.

Em *Metá Metá*, Kiko Dinucci aparece na primeira canção em parceria com Rodrigo Campos, que em seu primeiro trabalho solo fez uma crônica da periferia e de segmentos populares da cidade de São Paulo contemporânea.

No contexto das letras de tais músicas, podemos inferir que a noção conceitual-poética que atua como uma espécie de alegoria do popular, um jeito de inserir temas da religiosidade, do cotidiano, do trabalho assalariado (o percurso que se faz de casa ao trabalho no busão ou no trem, as contas para pagar ao fim do mês ou mesmo a ausência do emprego como estatuto e a dificuldade de encontrá-lo) e das práticas de sociabilidade e de lazer (as festas religiosas, as quermesses, o futebol de “várzea”, os parques de diversões, a vivência nos bares, os encontros fortuitos em espaços considerados marginais da cidade, as feiras e mercados populares, entre outros) realizadas por grupos negros e brancos pobres, vivências “periféricas” porque invisibilizadas nas cidades.

Para além do contexto das crônicas como causos, em tais referências musicais são reconstruídas narrativas que articulam frases em bantu, nagô ou ioruba e que costuram o texto composto em língua portuguesa propondo, em termos estéticos e conceituais, um novo híbrido. Novamente e como no cururu e nos afro-sambas há invocação voltada ao plano celeste, a música como súplica, a oração na forma de canto, e no geral a música em sua função ritual integra a moderna música contemporânea e isso encontra relação com as liturgias prescritas no catolicismo popular associado no culto ao Divino Espírito Santo e na umbanda e candomblé, legados de onde bebem compositores e músicos da atualidade.

O denso processo que tratamos aqui, traz necessariamente a emergência de novas relações que re-direcionam os rótulos “tradicional” e “moderno”, atestando tanto a modernidade das práticas do catolicismo popular enquanto tradição constantemente re-inventada (e que alimenta a cena urbana-industrial ou alternativa e de autoria), quanto da produção musical atual como tradição (na linha das crônicas urbanas *à la* Cornélio Pires, Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini e outros).

²¹² Aqui especificamente limitada ao trabalho de compositores/músicos paulistas como Kiko Dinucci, Jussara Marçal e Thiago França nos álbuns *Metá-Metá* (2011) e *Metal-Metal* (2012) e no primeiro álbum de Rodrigo Campos intitulado “*São Mateus não é um lugar assim tão longe*” (2009). Curiosamente, Rodrigo é natural de Conchas, cidade da zona cururueira, mas se mudou para São Mateus, na “periferia de São Paulo ainda com 3 anos de idade. Disponível em <<http://www.amusicoteca.com.br/?p=3090>>. Acesso em 26/02/2013.

Para além da forma estética, a consolidação de tecnologias midiáticas ampliam o alcance da música disposta em vários formatos que extrapolam o suporte disco. A reformulação da cena musical contemporânea em formas cada vez mais coletivizadas, permite que cada artista atue em vários projetos simultâneos que têm sua assinatura ao mesmo tempo em que são desenvolvidos em parceria.

Pode-se verificar nestes movimentos, facetas auspiciosas para questionar a noção de autoria individualizada como pauta definidora do que é produção popular ou erudita. É cada vez mais explicitada a característica autoral de vários artistas que bebem em várias fontes do “popular” para realizar suas composições.

Como nota Kiko Dinucci²¹³, a música é movimento, forma ampliada de estabelecer comunicação.

Essa amplitude para comunicar pode ser transposta também para pensar o fazer científico. Para além da descentralização da produção musical, deve haver a descentralização da forma de produção científica tanto por que os processos de produção cultural têm imposto novas dinâmicas aceleradas por processos informacionais e tecnológicos, como também por que certos grupos de intelectuais, em alguma medida têm procurado rever suas posturas político-ideológicas a fim de se posicionar de forma mais ativa e democrática no contexto das relações de poder onde se situam e em meio as quais produzem conhecimentos.

Em paralelo, outros processos que ainda não podemos analisar de forma mais profícua porque estão em andamento, tem a ver com as conquistas propiciadas pelas lutas históricas de movimentos empenhados por grupos populares. Essas conquistas possibilitaram algum acesso de grupos negros a outras instâncias “inacessíveis” da sociedade, como a universidade pública, por exemplo. Os próprios fazedores da cultura dita popular, sejam negros, brancos ou mestiços, além de representantes da cultura caipira paulista a exemplo de Cido Garoto, têm ampliado sua atuação de intelectuais internos para continuar forjando discursos próprios a seus grupos e para apresentá-los aos outros setores da sociedade, estabelecendo diálogos.

3.4. A diferença identitária como mapa narrativo e de poética no cururu

²¹³ Publicado em Desmonta, Artistas: Metá-Metá. Disponível em <http://desmonta.com/artistas/meta-meta/>. Acesso em 08/08/2012.

Partindo da concepção de que as narrativas poéticas improvisadas destes cantadores acompanhados por violeiros – no contexto do jogo lúdico e das relações de sociabilidade mas também enquanto produto cultural contemporâneo – têm como um dos fins “fazer rir” gostaríamos de nos deter sobre este aspecto específico para obter alguma compreensão de como este riso está vinculado à realidade social e a reprodução de estereótipos e valores conservadores compartilhados não apenas pelo grupo cururueiro mas também por toda a sociedade brasileira.

Desde inícios da colonização de grupos africanos, os cristãos associaram a figura ambivalente de *exu* ao Diabo e a ele remeteram atributos ruins, num maniqueísmo entre bem e mal que as narrativas de origem afro desconhecem. Desde então, no imaginário popular brasileiro houve demonização das narrativas nagô-iorubá, numa associação de *exu* a “coisa ruim”. A própria Umbanda, religião híbrida é repleta de melindres ao lidar com a figura ambivalente do mensageiro *exu*.

Orixá do movimento, das encruzilhadas, dos encontros, nenhum trabalho nas religiões de matriz afro acontece sem o intermédio de *exu*.

No campo da historiografia sobre o período colonial e no que tange às religiosidades expressas por grupos de brancos pobres, negros, índios e mestiços, trabalhos como o de Laura de Mello e Souza (1986) chamam a atenção para a constituição da religiosidade popular na colônia em ampla síntese com práticas cosmológicas de grupos tupis e nagôs-iorubás.

Práticas sincréticas advindas dos encontros entre diferentes culturas no contexto colonial brasileiro constituíam a vivência popular, ao mesmo tempo em que o processo catequético tencionava a aplicação de um “modelo organizacional militar como parâmetro para dar homogeneidade à multifacetada religiosidade do povo” (MELLO E SOUZA, 1986, p. 88). Este caráter de pretense ordenamento e enquadramento dos discursos populares é, desde a colônia, papel de intelectuais representantes da racionalidade eurocêntrica.

Introduzir aos colonos uma “uniformidade tridentina” cara ao dogma cristão não foi tarefa fácil, nem rápida. Não foi sequer totalizante. O Brasil é ele mesmo espaço ambíguo. O lugar do bem e do mal, do celeste e do terreno, do alto e do baixo, o paraíso e o inferno e tais representações ambíguas, consistiam nas contradições que dificultavam a atuação da própria Igreja. Contrários ao mundo não-cristão que renegavam, os próprios jesuítas se utilizaram de elementos fantásticos provenientes do imaginário medieval e pré-colonial para instrumentalizar a figura de monstros

assombradores primeiro como forma de negar e, depois, como modo de afirmar a cristandade (BOSI, 1992).

Um verdadeiro retrato do mundo dos animais na forma de representações análogas ao mundo humano constituía elemento de retórica do discurso para a conversão. Sobre as representações animais e sua simbologia significativa, diz Sérgio Buarque (1996):

Participando da linguagem metafórica de que se vale o Senhor para falar aos homens, esses seres não importam só pelas suas aparências imediatamente sensíveis e inteligíveis, mas pelos outros significados que costumam os doutores distinguir nos livros do Antigo e do Novo Testamento. Não parece natural que se devesse atribuir um posto de singular eminência no livro da vida, no “código vivo”, àquelas coisas que, pela sua grandeza, formosura ou raridade, possa, excitar nos homens a afeição, a ambição ou o temor? (HOLANDA, 1996, p. 202).

Se Alfredo Bosi (1992) denota o teatro anchietano como cruzada esquizofrênica de conversão, Laura Mello e Souza (1986) aponta os aspectos teatrais trabalhados pelos grupos forçosamente convertidos. Não eram apenas os jesuítas e especialmente Anchieta os empenhados em forjar representações que partiram da vivência dos códigos não católicos para chegar à conversão. Em resposta à violência do processo, colonos convertidos, exteriorizando ritualmente valores católicos prescritos na liturgia cristã, guardavam profundo estranhamento diante destes mesmo dogmas a que “deviam” representar socialmente.

No entanto, o “teatro” como encenação da efetiva conversão e como reprodução do discurso do colonizador era desempenhado pois tratava-se de convencer os “sacerdotes de Igreja” sob pena julgamento inquisitorial. Essas exigências imprimiam, aos valores impostos pelo cristianismo, as cores e a concretude do cotidiano conhecido permeado de práticas, conhecimentos e memórias próprios, construídos antes do contato com o colonizador e portanto, advindos de um repertório de saberes específicos. Deste ponto de vista, a própria catequese em sua tentativa de conversão, era maneira paradoxal de atuar e de discursar, tanto por parte do colonizado quanto do colonizador.

Também no que toca os esforços de conversão explicitados nos textos teatrais anchietanos, os exemplos são inúmeros e podem ser retirados do “Auto representado na Festa de São Lourenço” onde são três os demônios falantes que tentam conduzir os índios ao “pecado”: *Guaixará* que é rei e os outros dois demônios, seus criados: *Aimbirê* e *Saravaia* (ANCHIETA, 1948, p. 23). No forjar representações diabólicas para converter os indígenas, Manoel da Nóbrega e José de Anchieta reproduziam, por meio

das cartas jesuíticas e autos teatrais, uma concepção que desumaniza índios e africanos²¹⁴.

A “demonização das relações sociais” (MELLO E SOUZA, 1986) pautou fortemente a constituição do universo cristão na colônia, buscando também a reformulação da religiosidade popular da Europa (BURKE, 1989)²¹⁵. O Diabo foi se tornando figura importante no imaginário religioso após as reformas e no contexto das lutas religiosas do século XVI.

Conforme o cristianismo se impunha como religião pretensamente “universal” invisibilizando, demonizando, descaracterizando, deformando e mesmo criminalizando, religiosidades de grupos tupis e nagô, bantus e iorubás brasileiros, os diabos foram se tornando inimigos de um único deus. O Diabo transformado em fomentador das tentações humanas se contrapõe a noção de Deus uno. A oposição entre Deus e Diabo consolida relações pautada por extremos (a luta entre Bem e Mal no plano terrestre) desprezando cosmovisões distintas, pautadas por lógicas não-lineares e compostas por ambiguidades.

Em meio aos processos de padronização as inúmeras práticas, pautadas por cosmologias ameríndias e africanas, são forçosamente desqualificadas como superstições perante os moldes cristãos-católicos. Por outro lado, tais diferenças constituem especificidades no catolicismo praticado nas colônias e na metrópole portuguesa. Como observa Carlos Rodrigues Brandão (1981) no caso brasileiro, o catolicismo popular tem,

[...] sentido mais político do que cultural e se define tanto dentro de uma escala entre o letrado e o iletrado, por exemplo, ou o urbano-erudito e o camponês-rústico, quanto pelo fato de que, na prática, é produzido e controlado por agentes religiosos populares – folgazões, foliões, rezadores, chefes de congada – razão por que foram proibidos e perseguidos pela Igreja do passado (BRANDÃO, 1981, 161).

Ainda que esse controle mais efetivo fosse realizado à distância, com visitas pontuais às colônias, o papel evangelizador dos padres jesuítas no Brasil pode ser

²¹⁴ Frantz Fanon (1925-1961) detalha, do ponto de vista psicanalítico, como as formas de alegorização constantemente manipuladas no colonialismo foram literalmente incorporadas pelos grupos negros, superando até mesmo o período em questão.

²¹⁵ Isso implica que os movimentos de reforma religiosa, tanto protestante quanto a contra-reforma católica, não constituíram despretensiosa reformulação das crenças religiosas. Em acordo com a ordem social, buscavam efetiva transformação das práticas cotidianas de europeus e não-europeus convertidos ao cristianismo mas em conformidade com valores sociais etnocêntricos. Esses dois universos estiveram (e ainda se encontram) amplamente interligados. Ver Peter Burke (1989).

entendido como prolongamento do processo colonizador e expansionista português enquanto guerra aos moldes das cruzadas medievais.

Mas o fato é que a religiosidade brasileira “branca, negra, indígena, refundiu espiritualidades diversas num todo absolutamente específico e simultaneamente multifacetado” (MELLO E SOUZA, 1986, p. 88) que nunca é passível de ser totalmente enquadrado ou mapeado ainda que este processo seja feito à força como no período colonial ou de cima para baixo nos períodos posteriores.

Esse caráter ambíguo e que aproxima polos opostos como paraíso-inferno e bem-mal influencia e impõe contradições às vivências litúrgicas do catolicismo popular e à nossa vida social até os dias atuais. Enquanto o indígena dançava em torno do fogo os jesuítas fazem o possível para substituí-lo por cruces. Ainda assim, o fogo persistiu como símbolo mágico (ESCALANTE, 1981).

Por outro lado, a conversão é o código violentamente imposto. Dagoberto José Fonseca (2012) lembra-nos que desde os primórdios do cristianismo, São João Crisóstomo “declarava que o riso e as burlas não provinham de Deus, sendo emanção do diabo”. Ser cristão implica portanto, em adotar determinadas práticas que devem ser reforçadas no cotidiano como forma de liturgia. Para estar comprometido com a doutrina, o cristão precisa “manter-se sério e contemplativo diante das coisas de Deus” (FONSECA, 2012, p. 19).

No entanto, com o Renascimento, o riso passa a ser expressão positiva capaz de fundamentar o pensamento iluminista que rompia com várias das concepções que forjavam os estamentos da sociedade medieval. Embora não tenha rompido definitivamente com Deus, os pensadores iluministas propuseram uma retomada dos valores presentes na Antiguidade como as saturnais romanas. Propuseram mesmo o surgimento de uma ideia diferenciada de “verdade” como inversa às determinações oficiais regidas pela doutrina cristã. A crítica renascentista propõe então que pela via do riso era possível superar o medo e a morte e, em consequência, garantir uma atuação do homem numa prática coerente com a existência terrena (BAKHTIN, 2008; FONSECA, 2012).

Com a estruturação e consolidação dos valores burgueses, este riso que tinha caráter unificador da condição humana passa a ter conotações diferentes a depender do contexto e do grupo que o realiza. Assim, o riso passa a ser utilizado como instrumento político. À sátira, como linguagem de riso peculiar, foi atribuído caráter de maior sofisticação e de ampliação de processos cognitivos para apreendê-la.

Neste sentido, o riso satírico tornou-se um código específico a ser manipulado apenas por pessoas que pretensamente teriam capacidade para empregá-la e isso foi plenamente exercido na arte pós-renascentista, prevalecendo até os dias atuais na forma de discurso alegórico e metafórico em várias facetas, mas compreendido e consagrado mais amplamente pelo nome de piada.

Em paralelo, como parte do processo de constituição do pensamento abissal burguês, o riso popular foi sendo cada vez mais desqualificado e desacreditado, tornado subcategoria ou mesmo associado à primitividade e ao atraso civilizatório. “O riso decorrente da sátira ou da piada foi utilizado como uma espécie de castigo útil que a sociedade usava para repreender e moldar os seres supostamente inferiores e corrompidos, ou melhor, aqueles que não se adequavam aos valores hegemônicos” (FONSECA, 2012, p. 22).

Assim, o ato de rir do outro pressupõe ao sujeito do riso uma relativa superioridade e tentativa de estabelecer distância identitária daqueles de quem se ri. A relação de alteridade que se estabelece aqui, consiste mais uma vez, forma de gerar desigualdades.

O ato de rir liga-se então aos signos, aos códigos, as representações e aos significados construídos pela classe e pelos grupos sociais dominantes. Tal teoria do riso e do ridicularizável é constatada por Henri Bergson. Segundo esse autor (1983), há três condições prévias para que o riso se dê. Primeiro, este deve expressar aspectos, expressões e atitudes humanas. Segundo, deve estar isolado da emotividade, da solidariedade ou da identificação entre os agentes sociais, necessitando de certo grau de insensibilidade e de indiferença. Terceiro, o riso necessita de grupos e classes sociais que com ele se identifiquem. Em suma, o riso é certo gesto social que precisa de eco, do encontro e do desencontro dos diversos agentes sociais (FONSECA, 2012, p.22).

Já nos deparamos com questões semelhantes. Elas são importantes como reforço de um discurso opressivo por parte dos que oprimem, mas também por parte dos que são vítimas da opressão (FANON, 2008).

A figura do *exu* demonizada no pensamento judaico-cristão é por excelência, o *trickster* da brincadeira no universo cósmico iorubá. *Exu* é o senhor da comunicação e por meio da brincadeira faz mediações entre o plano celeste e o plano humano. “Ele abre as portas do mundo, traduzindo as linguagens e os pedidos destinados aos orixás” (FONSECA, 2012, p. 27). É entidade constantemente associada à *sexualidade* e portanto, à vida. O mundo cósmico iorubá porta uma visão de mundo muito específica

de diversidade e essa visão impacta nas práticas das populações cuja religião de matriz afro, constantemente discriminadas, quando julgadas pela lógica do pensamento abissal.

O repertório de valores iorubás compõe uma visão de mundo que,

[...] interpreta e aceita o ser humano com todas as suas diferenças, percebendo a diversidade como algo estimulante e enriquecedor. No diverso encontra-se o verdadeiro e único ser. O riso do afro-brasileiro, como o do povo no período medieval-renascentista, expressa a integração entre os mundos sagrado e profano, impresso com autenticidade, originalidade e vigor nos espaços e nos momentos privilegiados de sociabilidade do povo, ou seja, nas festas principalmente a carnavalesca (FONSECA, 2012, p. 27).

O riso no cururu tem “funções” aproximadas. Ao mesmo tempo em que está conformado com a dinâmica social pode tornar-se instrumento de combate. Operando por ambivalência, a própria ambiguidade que o cururu carrega enquanto *trickster* ou enganador tal qual o *exu* ou Pedro Malasartes da literatura escrita, implica em confirmação da ordem, mas também zombaria e caos que permitem a visualização de uma (des)ordem.

É o que acontece quando o grupo cururueiro transforma a liturgia séria de louvor ao Divino em paródia, evocando a ideia de náusea enfatizada por Cido Garoto. É também ao fazer piada com fatores considerados grotescos ou fora da ordem social e satirizando o cor/po alheio que tais grupos tocam as relações sociais. E é no contexto das relações sociais que os corpos (próprio e do outro) estão inseridos. Como mecanismo social, a piada possui lógica discursiva interna que permite tocar, ainda que de maneira indireta, nas questões que são verdadeiros tabus e muitas vezes pouco discutidas abertamente em nossa sociedade.

A história do riso demonstra que ele acompanha as transformações socioculturais, expressando fins diferenciados. O riso decorrente da piada e de outros discursos satíricos e cômicos explora os preconceitos e lhes dá visibilidade, sendo uma expressão de classes e de grupos que lutam pela hegemonia (FONSECA, 2012, p. 28).

O riso deve ser visto para além das formas classificantes do pensamento abissal que não prevêm seu caráter ambivalente. Assim, podemos dizer que o ato de rir tanto para os cururueiros do Médio Tietê como para segmentos negros das sociedade brasileira, ou ainda para outros grupos populares de nossa sociedade, é forma de

exteriorizar as relações de dominação e aceitação, mas também de resistência e denúncia social (FONSECA, 2012, p. 28).

Acreditamos ter trabalhado essas questões com grande ênfase. Tais problemáticas compõem o pano de fundo do universo que o cururu comporta. Mas também é importante que percebamos narrativas e cantorias improvisadas obtidas em trabalho de campo **aliadas** aos trabalhos que os cantadores e violeiros realizaram em áudio nos discos e em vídeos produzidos como documentários, além de outros materiais audiovisuais que, com a interferência deles mesmos, foram livremente disponibilizados na internet.

Sem esquecer das questões que pontuamos até então, pretendemos observar nossa experiência em campo em relação às pautas da hermenêutica diatópica a fim de compor certos mapas ou delimitações de situações que não se fecham em si mesmas, mas, contribuem para ampliar o entendimento sobre as diversas formas que um dado grupo, como o caipira realizador de cururu no Médio Tietê paulista, pode comportar.

Sobre as relações entre negros e brancos, e admitindo a ambiguidade do riso popular para manter e inverter o ordenamento social, vejamos o que dizem Nhô Serra e Pedro Chiquito, respectivamente em trecho de gravação de arquivo em vídeo retirado do youtube.

É meu compadre e meu irmão, **eu adoro este negrinho**²¹⁶ de todo o meu coração. É **meu compadre quatro vez**, e eu adoro este negrão. Mas uma coisa eu prometo se vocês querem que eu **surro o preto, eu meto o coro no negrão**. E agora está o Chiquito com esse pandeiro na mão. Falaro qu'ele é preto, Luizinho não achô bom, **não quer que o Chiquito seja preto**, que chapéu o do tontão. Veja que coisa de siste, **pinta o preto que nem pixe**, ele **quer que seja alemão**. [risos] **Quem é que não está vendo**, que **é preto este negrão?** Porque a **cor não vale nada**, diga se é verdade ou não, **pode ser que seja pretomas tenha um santo coração**. E **para o Cristo celestia, ai preto e branco são iguá**. E viva Deus no coração²¹⁷.

No trecho, Nhô Serra conhecido como “cururueiro de microfone”, improvisa cantoria para o grande amigo Pedro Chiquito. Serra parte de relações afetuosas como meio para resolver as questões da diferença e desigualdade que poderia haver entre os

²¹⁶ Mais do que companheiros nas cantorias de cururu, os cantadores mantiveram uma amizade de longa data.

²¹⁷ Nhô Serra contra Pedro Chiquito em Pouso do Divino em Tietê. Os dois são cururueiros afamados e já falecidos, imagens de arquivo, composição de filme removido do youtube. Acesso em 25/01/2013.

dois: são parentes por afinidade, são compadres e o cantador tem muita estima por Chiquito.

De maneira curiosa porém, ao expressá-la, Serra anula a diferença entre brancos e negros que também os caracteriza. E faz isso através de um pressuposto de igualdade atribuído ao sagrado na figura do Cristo. Serra diz que os homens estão numa condição de inferioridade perante o Deus maior e querelas como as diferenças étnico-raciais são diferenças notórias por que todos estão a ver que “que é preto este negrão”. Mas essa condição de negritude é afirmada para ser, logo a seguir, invisibilizada e negligenciada pois “a cor não vale nada” já que “pode ser que seja preto mas tenha um santo coração”. Assim, antes de “ser preto” é melhor “ser bom”. E Deus é então chamado para dar a benção final.

Como lembra Fonseca (2012) a piada não é apenas um passatempo lúdico manifesto através de uma história inocente, mas acaba por estimular de forma dissimulada o preconceito étnico-racial, além de outras formas de preconceito voltadas contra a mulher, homossexuais, idosos, deficientes, bem como preconceitos relativos à práticas religiosas. “Ao provocar o riso, a piada dissimula e descontraí os possíveis conflitos e o mal-estar entre os emissores e os receptores da mensagem. No nosso caso, entre negros e brancos” (FONSECA, 2012, p. 31).



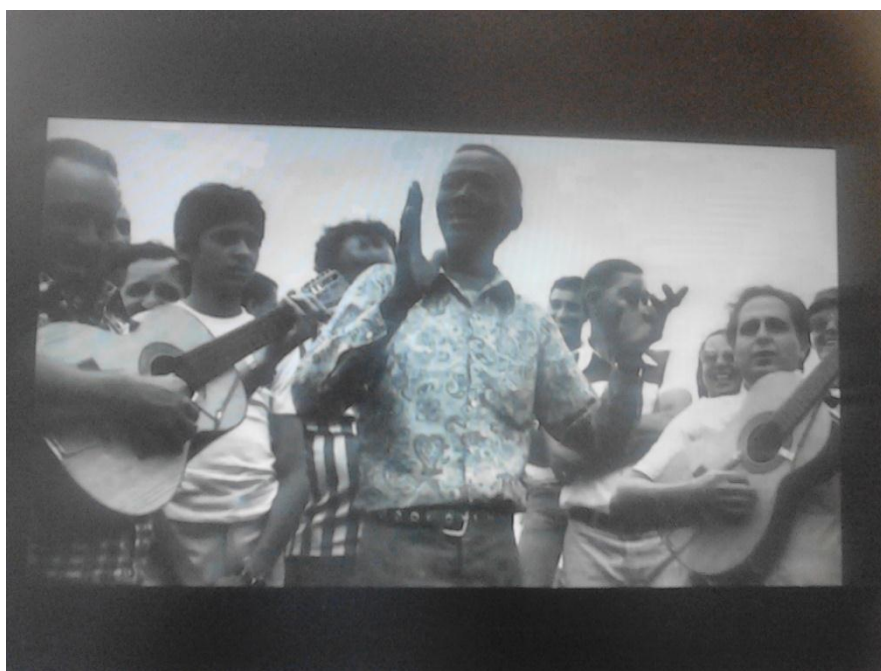
O disco “Nhô Serra e Pedro Chiquito” (1976) atualmente é oferecido na internet a preços entre R\$ 30,00 e R\$ 150,00

Em resposta à fala de Nhô Serra, diz Pedro Chiquito:

Benedito era **italiano**, **escuro que nem um carvão** e a sua irmã gêmeas tamém teve canonização. **Respetivo cor de homem**, tancava

isso na nação. **Ele tem sangue de escravocrata, eu já vi pela feição.** Eh, então você tenha sossego que foi os **braço foi daqueles velho negro** [ele salta como enfatizando] **que levantô esta nação** [aplausos e gritos]. **Foi o braço da negrada que levantô esta nação.** Foro lutando e foi sofrendo e aguentando escravidão. Mas atrás veio **italiano e pra negrada deu a mão.** Daí o Brasil levantô, que o Brasil tava no chão. Ei, largue mão de ser maroto, arrespeite o trabalho dos outro, dentro da sua nação. **O preconceito de raça dentro da Constituição, tem cuidado meu amigo, senão taca ocê na prisão.** **Tem preconceito** de raça e de nome de religião. Temo num país de liberdade, aprovo pra qualquer cristão. É só que falar verdade, que não quer mais liberdade que fique na prisão²¹⁸.

Chiquito é conhecido como “cururueiro historiador”. Isso pode ser visto nos recursos históricos que aciona para compor seus versos como no trecho acima transcrito. É por este estatuto que Chiquito resolve a peleja “respetivo a cor de homem” como questão de justiça: caso não haja o devido reconhecimento do negro, assim como da população trabalhadora imigrante estrangeira, que contribuiu para o desenvolvimento da nação.



Chiquito em roda de cururu²¹⁹

²¹⁸ Pedro Chiquito responde Nhô Serra em Pouso do Divino em Tietê, imagens de arquivo, composição de filme com imagens de arquivo removido do youtube. Acesso em 25/01/2013.

²¹⁹ Foto realizada pela pesquisadora a partir de cena do vídeo produzido por Nicholas D. Rauschenberg disponível em duas partes no youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeB>s e <http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email>. Acesso em 10/05/2013

Como Serra, Chiquito também aciona a noção de igualdade. Mas sua versão está pautada na concretude das relações sociais. Ser trabalhador negro-africano ou branco-italiano resulta numa condição de igualdade que supera a condição étnico-racial: a condição de trabalhador. Ao mesmo tempo, Chiquito marca e ressalta a diferença entre brancos e negros através do cor/po porque “foi o braço da negrada”, “dos velhos pretos” que levantou a nação brasileira, junto com o grupo de italianos imigrantes. Essa mesma imagem pode ser associada à forte devoção das populações negras brasileiras à São Benedito, o santo italiano que “pra negrada deu a mão”.

O recurso visual que Chiquito utiliza para rebater o mesmo recurso de Nhô Serra quando diz que todos veem que Chiquito é negro também amplia a visão de Chiquito: “ele tem sangue de escravocrata, eu já vi pela feição”. Enquanto negro, o cururueiro assume o discurso que reafirma a negritude, inclusive batendo o pé no tablado que o sustenta, expressão enfática na *performance*, ao dizer que foram os seus antepassados negros aliados a outros grupos (brancos) não-escravocratas, os responsáveis pela garantia da condição material de toda uma nação.

A condição de trabalhador que ascende socialmente por meio do trabalho é, seguramente, um dos estatutos mais valorizados no cururu. O indivíduo como trabalhador seja em prol do cururu, seja para sustentar sua família é digno de muito reconhecimento social. Em depoimento para vídeo-documentário já citado, Cido Garoto fala sobre o empenho de Nhô Serra em difundir o cururu pelo Brasil. Segundo ele, Nhô Serra tornou-se empresário do cururu na medida em que ia promovendo alguns cantadores:

O Nhô Serra foi muito importante, depois do Narciso Correa. O Nhô Serra, ele abraçô o cururu: ele se tornava um empresário, um locutor. Ele comandava tudo. Tinha programa em Piracicaba, tinha em Sorocaba, tinha em Itu. Ele fazia em Sorocaba, terminava já ia pra Itu, a mesma turma... Entao ele foi um esteio também que conduziu o cururu. Se não fosse ele, acho que tinham parado. Ele corria atrás sabe, tinha festa em Tietê, ele já ia adiantado uma semana antes acertá o cururu. A região inteira ele corria atrás e... e conseguia e enquanto outros cantadores só levava a boca pra cantá. Ele foi um lutador, nessa parte ai. Grande Nhô Serra (CIDO GAROTO, depoimento oral)²²⁰

²²⁰ Em depoimento para vídeo produzido por Nicholas Dieter Rauschenberg em 2011 pelo Programa Petrobrás Cultural. Disponível no youtube em <http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeBs> e <http://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email>. Nicholas também dirigiu o documentário (Des)encontros no Tradicionalismo Caipira (2009) vencedor do Prêmio DOC TV. Acesso em 25/01/2013.

O tema das relações entre negros e brancos também é constante na música sertaneja dita “raiz”. Em 1968 a dupla Jacó e Jacozinho gravou, pela Continental, o disco “Preto e Branco”. A música que intitula o álbum, tem composição assinada por Sulino (Francisco Gottardi, 1924-2005) e Moacyr dos Santos (1932-1996) apresenta-se na forma “pagode”, outro gênero prestigioso da música caipira.

Preto e Branco

Preto bebe porque **gosta**
Branco porque **aprecia**
Mas tem preto e tem branco
Que não tem essa mania
Preto e branco em nossa terra
Tem a mesma regalia
O sol nasceu para todos
Tudos tem a luz do dia
É nos preto e nos branco
Que o nosso Brasil confia ai ai

A cor que nós tem na pele
A natureza quem traz
Tudo aquilo que Deus fez
Não tem ninguém que desfaz
Seja preto, seja branco
Nós somos todos iguais
Eu não tenho preconceito
Tanto fez ou tanto faz
Se tem preto que perturba
Tem branco chato demais ai ai

Mulher seja preta ou branca
Grande prestígio disputa
Por elas preto e branco
Vive numa grande luta
Tem preta que muitos branco
Por ela sofre labuta
Tem branca que muitos preto
O seu carinho disputa
Se tem branca que é boa
Tem muitas crioula enxuta ai ai

O que manda é paz na terra
E glória Deus nas alturas
Seja preto, seja branco
Nosso fim a sipertura
Porque a terra come mesmo
Não respeita criatura
Preto e branco estão unido
Até dentro da leitura
É com o preto no branco

Que se faz assinatura ai ai²²¹

A letra aponta algumas diferenças civilizatórias entre brancos, que **apreciam** bebidas alcólicas, enquanto negros **gostam** de beber e remete aos encaminhamentos realizados por Nhô Serra na cantoria de improviso citada anteriormente, em desafio à Chiquito.



Os disco Preto e Branco (1968) e a coletânea (1980) com pagodes e a música título como uma das faixas. Ambos foram gravados pela Continental, depois Chantecler, gravadora dirigida por Teddy Vieira nos anos 1960.

A relação de igualdade de brancos e negros perante Deus e no texto bíblico ou como condição “natural” aparece da mesma forma que na cantoria de improviso anteriormente transcrita. E aqui, a questão é finalmente solucionada através da morte que não poupa ninguém. A figura usada implica numa noção antropofágica pois a terra “come” a todos, independentemente da cor da pele.

De um modo geral, o enredo parece indicar a supressão das diferenças entre o gênero masculino como forma de dirimir as desigualdades entre homens. A única questão capaz de fazer com que homens negros e brancos tenham motivos para competir é o gênero oposto – o que aponta também para uma reatualização de textos bíblicos que apontam para a diferença do gênero feminino em condição desigual e em oposição ao masculino.

²²¹ Jacó e Jacozinho, Preto e Branco (1968). A dupla de irmãos era de Assis, São Paulo e pertencia a uma família de catireiros. Segundo algumas notas biográficas difundidas pela internet a dupla é aproximada à Tião Carreiro e Pardinho acerca da vendagem de discos nos anos 1970. A nota biográfica que nos parece mais confiável neste sentido pode ser vista em http://www.boamusicaricardinho.com/jacoejacozinho_36.htmlhttp://www.youtube.com/watch?v=Dip_EaOGsTM&feature=email. Acesso em 12/03/2013.

É portanto, mais difícil distinguir os termos “boa” e “enxuta” como qualidades femininas, até por que são categorias forjadas por um outro masculino que realiza um discurso re-fundante das desigualdades de gênero. Os homens superariam quaisquer questões, inclusive a desigualdade proveniente das diferenças étnico-raciais entre eles. Sua ‘unidade’ de gênero só estaria ameaçada na medida em que se enfrentam para a conquista de mulheres.

Assim, o grande tema de discórdia e de disputa passa a ser a mulher, desejada por homens de todas as cores. Esse fator minimiza quaisquer outras peijas que os homens fomentem entre si e atualiza a noção da mulher como corruptora e causa de relações desarmoniosas entre homens.

Afinal de contas, a aliança, a assinatura e a verdade estabelecida se dá com o preto no branco, expressão utilizada para o firmar de compromissos e estabelecimento de contratos, que também pode ser entendida como a maneira que o gênero masculino observa para se bem entender, isto é, tratando a mulher como moeda de troca entre eles, troca firmada por contrato entre ambas as partes.

Sobre este último aspecto, o próprio cururu como ritual preza a reunião masculina por excelência. A mulher, no geral apresenta-se como expectadora, parte da plateia ou torcedora. No entanto, isso não significa que sua importância seja menor. Muito ao contrário. O peijar de homens que buscam prestígio através do combate poético ou visibilidade de seus dons expressos no cantar improvisado está muito relacionado a *performances* cujo objetivo é ostentar virilidade perante grupos de mulheres. O principal problema, no caso, é que mesmo essa pretensa valorização feminina é estabelecida sempre tendo o gênero masculino como eixo central, isto é, como padrão civilizatório.

O empenho em desenvolver atributos poéticos não está direcionado apenas aos companheiros de cururu. Há também um esforço em agradar as mulheres da plateia e ser reconhecido por elas como bom cantador. Este aspecto, do ponto de vista ritual, pode ser visto como re-atualização de valores e práticas vinculadas a estruturas sociais e simbólicas de sociedades organizadas em torno da caça.

Por outro lado, as mulheres têm papel importantíssimo na movimentação de recursos materiais durante as rodas de cururu. A partir da circulação e atuação delas durante os desafios e cantorias ou mesmo em *shows* sertanejos que os cururueiros estejam presentes é que se movimentam os recursos que ajudam a cobrir os custos de transporte ou outras formas de apoio ao grupo.

Quando perguntada acerca das cartelas vendidas pelas mulheres durante toda a noite e sorteadas nos intervalos das apresentações, Bentinha diz:

É pro cururu. É pra ajudar o cururu. Eles às vezes ganham a caixinha de cerveja também, ganham. Um compra, vai lá deixa, vão naquilo ali para poder pagar os cantador. E tem o combustível lá dele também [de quem transportou os equipamentos, ou cantadores e violeiros].²²²



Além de Bentinha, o envolvimento e empenho dessas mulheres que acompanham os companheiros, conhecidos e amigos durante as noites do cururu realizado no salão da Associação de Bairro do Rio Acima em Votorantim resultou na organização da torcida organizada nomeada de “Galera do Cururu”.

Bentinha foi consultada por Cleide, por seu maior vínculo de proximidade com os cantadores e violeiros e por sua condição de apresentadora de longa data, afim de referendar a pertinência da formalização do grupo de torcedoras. Cleide como fundadora do grupo de mulheres torcedoras, queria ouvir Bentinha sobre a iniciativa acerca da denominação da torcida.

Segundo Bentinha, o nome “Galera” surgiu da percepção de que havia sempre o mesmo grupo de mulheres presente às cantorias, vibrando pelos companheiros ou amigos durante as rodas.

Da percepção da presença dessa galera específica, Bentinha e outros apresentadores inclusive o companheiro de Cleide, passaram a chamar a atenção da plateia para a presença constante do grupo. Isso podia ser feito durante os alôs ou agradecimentos dirigidos às pessoas presentes. A partir desse enfoque dado ao grupo em meio à plateia no decorrer das apresentações, o nome “galera” passou a ser marcante. Surgiu assim a ideia de organizar o grupo e oficializar o nome como “galera do cururu”.

Este “vibrar”, como já apontamos, é um trabalhar constante e durante toda a noite para que os amigos e companheiros possam manter vivo o cururu como

²²² Depoimento oral concedido em 06 de março de 2011.

divertimento no salão do bairro, notadamente no primeiro sábado do mês em Votorantim e em outros espaços aos finais de semana.

Ao mesmo tempo é “vibrar” no sentido de se manter plateia atuante e participativa nos vivas dados aos cantadores diante de um bom verso rimado. Sobre a importância dos sentimentos acionados na plateia pelos cantadores, Sônia Gray relata:

Parecia encantado aquela poesia caipira, sertaneja sair da ponta da língua deles como se... do nada, do nada. Por que não tinha um código, não tem como você fazer um código e olhar o que tá escrito ali e falar, fazia os versos rimado, olhar pra você e descrever essa beleza dos pés a cabeça. Era uma coisa assim, era o repente mesmo que deixava a gente emocionado de ver. Você ficava olhando o que que ele ia falar agora. E o outro quando ele tava fazendo verso, ficava assim afinado pra ver, tramando lá, na cabeça neh, o que que ele ia responder em cima daquele verso. E nunca era verso repetido, nunca era verso repetido. Eu não sei da onde eles tiravam tanta criatividade! Uma coisa espetacular!²²³

Vibrar também é o trabalhar no sentido de dar reconhecimento e apoio aos cantadores, violeiros e outros músicos, seja trabalhando com a venda das prendas, seja dando vivas entre o experimentar de um petisco e um gole de cerveja ou compartilhar sob cochichos outras memórias, comentar sobre as *performances*, trocar presentes e outros causos entre as próprias mulheres – incluindo a pesquisadora.

Sobre a constituição da Galera como torcida organizada e como mutirão de mulheres para realização de trabalho voluntário em prol do grupo realizador do cururu, Bentinha conta:

A galerinha, ah galera do cururu ai! Daí pegou: a galera do cururu pegou; daí começou a fazer as camisetas neh, daí quando a galera do cururu saiu, daí ela veio me pedir opinião: “faz, põe a galera do cururu”. [Cleide] se envolveu nisso e tá em toda parte junto com a gente, em todo lugar. E daí que surgiu a galera, e daí de um foi indo outro, foi indo outro, foi indo outro, foi fulano, mas a galera, então, pro ce falar: ah, quem tá assistindo aí?”, **“é da galera do cururu, ta assistindo ai o cururu”**. Eles falam assim, a galera que mais trabalha também pra festa voluntaria também. Cê não viu ela tava vendendo os cartãozinho: ajuda, ajuda a gente. “Olha, eu tenho prêmio: os papelzinho pra você, pra ir fazendo outra coisa”, Já vai ajudar, é voluntária, então é o grupinho da galera²²⁴.

²²³ Sônia Gray em depoimento oral concedido em 02 de junho de 2008.

²²⁴ Bentinha, em depoimento oral concedido em 06 de março de 2011.

Por seu turno, Bentinha é uma grande organizadora de eventos no meio do cururu e do sertanejo. Com sensibilidade ela está sempre atenta para a dinâmica da noite e atua pensando em formas de realizar o cururu com o maior êxito possível. Atua como produtora cultural que chega mesmo a dar dicas de temas que podem ser interessantes para um cantador explorar contra o desafiante. Quando alguma coisa não corre bem ou há imprevistos, ela tenta encaminhar outras ações para que não haja dispersão ou desânimo na plateia:

Na hora, eu fico no maior desespero quando eles atrasam lá. Nossa senhora! Eu fico! **Por isso que eu ponho a música lá;** quando chega que eu já vou lá ver, **já vou, vou buscar eles lá e por no palco.** O Mariano foi calmo, ficou ainda conversando. Quando chegou com quase duas horas de atraso e ainda [querem] conversar?²²⁵

Para lidar com adversidades e imprevistos, sobretudo para se impor perante a posturas restritas inerentes a um meio dominado por homens, a produtora se utiliza de atributos e elementos específicos do universo feminino como estratégias do discurso e do gestual, revelando a experiência da condição feminina como forma de suavizar pretensas hostilidades decorrentes da condição de gênero:

Eu já vou dizendo “vai, vai vai...vai pegar seu lugar, você não vai vir embora”, **sempre na brincadeira, na brincadeira você leva; só na brincadeira neh, não vai falar pra ele “oh, você... [mandando], não: na brincadeira. As vezes você tá com uma raiva, tá com uma raiva, mas você tem que neh, dar risada... na brincadeira: “vamo, vamo”. Já parto pro sorteio, já subo lá no palco e daqui já mando: “oh, violeiro, a turma lá, agora chegou lá, vamo chamar, vamo chegando aqui e não sei o que não sei o que”, ah, agilizar! Já tá atrasado, agora vai ficar ali esperando? Porque se deixar, eles ficam mesmo, pra eles não tem hora, mas o público tem.** Você não viu, como tava lotado no começo, depois que começou? Bom, não levou meia hora, você olhou pra trás, tava mesa vazia, **tem gente que toma ônibus, não dá pra ficar** [até mais tarde]

²²⁶

É com a sutileza de quem finge que não está ordenando que Bentinha efetivamente conduz os homens envolvidos no evento da noite a fazerem exatamente aquilo que ela visualiza como um bom cururu. É evidente que Bentinha é respeitada no meio, acima de tudo, por conta da experiência e da trajetória pessoal que possui como

²²⁵ Idem.

²²⁶ Depoimento oral concedido em 06 de março de 2011.

artista e pelas relações de amizade que nutriu. No entanto, como em qualquer situação social, não é fácil para nenhuma mulher interromper as conversas que seguem animadas entre compadres. Ainda que seja para fazer o cururu.

Como já apontamos, Bentinha observa o cururu em relação ao tempo presente, em sua dimensão de espetáculo que depende de toda uma infraestrutura para acontecer, assim como entendem as mulheres que trabalham como voluntárias para levantar recursos para manter a roda girando. Sua condição de produtora, mas também como mulher, trabalhadora e parte da plateia é que a torna sensível para observar que muitas pessoas dependem de transporte público para se deslocar até os eventos e portanto, o espetáculo não pode ser conduzido de forma descompromissada, isto é, depois que acabar a conversa e a cerveja daqueles que deveriam estar no palco ou que chegaram atrasados.

No decorrer de sua carreira, a artista também se deparou com outras adversidades sobretudo por estar perto de homens casados, fator que algumas vezes despertava ciúmes de algumas das esposas. De certa forma, Bentinha deixa ver o que é para o artista estar em cima do palco. Simbolicamente o palco é um lugar que diferencia o outro da plateia, localizada num patamar abaixo:

[Há momentos em que] **eu to com meu marido, neh?** É que quando eu tô sozinha a turma fica meio... neh, ainda tem os que ficam meio com medo, porque a gente que tá no palco a pessoa assim, **é claro que a gente é um artista pra... senão não subia em cima de um palco** mas, as pessoas acham que a gente **“nossa! ah, meu marido vai se interessar porque é apresentador, porque é artista, ai que medo”!** Que, nada a ver! A mesma coisa que eu to conversando com você acontece no palco. Mas é o que eu falo pra você, é a cabeça do ser humano, cada um com a sua. **Tem uns que já entende o que é arte, tem outros que não entende** o que é arte, então é isso. **Mas quando eu era mocinha principalmente no sertanejo, as mulheres dos caras, cantava, não gostava muito de mim, mas fazer o quê?** Seu marido ta aqui eu tenho que apresentar ele, eu apresento, você vê, não tá junto? Não sei porque o ciúme, o que tá fazendo? Tá em cima do palco! Tá ali, tá cantando...²²⁷

Para além das relações de competição que pode haver entre as mulheres, Bentinha percebe outras dimensões do feminino. Na dinâmica dos pousos do Divino, ela diz que por conta da atenção voltada ao cururu ou ao sertanejo, dificilmente acompanha os preparativos e não sabe dizer como tudo acontece para que dê certo. No

²²⁷ Depoimento oral concedido em 06 de março de 2011.

entanto, faz notar a presença das mulheres quando fala do acolhimento que recebe na forma dos alimentos transformados por elas e que são oferecidos a todos:

É. Tudo é a comunidade, tudo é comunidade lá, tudo eles fazem: **monte de mulherada lá, tudo faz.** É gostoso! Cê foi neh, então, é gostoso: **ali não falta café, não falta sanduíche, depois tem a janta, tem a janta, depois meia noite, depois já vem café,** ainda vem o cururu. **A noite inteira eles tão dando as coisas pra gente.** Ali é tudo também é, cada um acho que, dá uma coisa, neh. Uma pessoa só não pode fazer isso. As irmandades tudo reuniu, tudo reúne, dá o mantimento, que dá carne que dá as coisas, é a irmandade²²⁸.

Bentinha também tem a sua versão sobre as “origens” do cururu:

Ah, o que eu sei é que diz que o cururu tem mais de 200 anos, neh... que eu sei de história contam, inclusive no livro do Cido fala. Dizem que vem lá de Portugal, que vinha lá, um falava uma coisa, outro falava pra aqueles homens, batelão, **aqueles batelão que vinha do mar, e tava lá... um falava uma coisa pro outro o outro respondia lá,** o outro falava uma coisa, outro falava. Porque **sempre o sarro sempre teve** na assim na, sem magoar, sempre teve, **toda vida teve o mais brincalhão, o mais sério,** neh. **O povo é assim, a humanidade, o ser humano é assim.** Então um falava pro outro, falava lá... ia lá e depois, contam que é desse jeito, sem viola sem nada; as vezes um cantava, inventava um versinho aqui, o outro escutava seguia com o versinho, escutava o versinho e foi surgindo desse jeito. Um diz que vem lá dos portugueses. Eu não sei contar bem a origem dele como que é, porque tá lá no livro, **cada um conta de uma forma** então, falar pra você: veio assim assim assado não dá neh, não tem como... **sobre a história lá do fundão eu já...**²²⁹

Ela é grande articuladora entre as rodas cururu e os *shows* de música sertaneja na região. Atua constantemente em apresentações das diversas duplas que promove e apóia, integrando os *shows* onde participa como cantora. É inclusive convidada especial em produções de vários grupos empenhados no lançamento de dvds e cds, recursos usados para ampliar a projeção musical das duplas.

Para ela, a aliança entre música sertaneja e cururu muitas vezes é recurso estratégico indispensável para dinamizar a noite diante dos imprevistos que surgem. Como quase sempre a plateia é composta por duplas que inclusive vão aos cururus com a intenção de ocupar o palco para se fazer conhecer ou para divulgar seus trabalhos,

²²⁸ Depoimento oral concedido em 06 de março de 2011.

²²⁹ Depoimento oral realizado em 06 de março de 2011.

Bentinha aproveita sua circulação no meio sertanejo tanto para preencher eventuais “furos” na programação, quanto para ajudar a divulgar o trabalho da dupla.

Ainda que não seja a responsável direta pela condução da apresentação na noite, ela faz questão de emitir sua opinião acerca da forma como poderia ser solucionada uma dada situação. E fala isso enquanto integrante da plateia e como artista que vê o público dispersar ou percebe que as pessoas não estão sendo atendidas em sua diversão, que para ela, independe do cururu:

Que nem eu falei, **devia por a dupla pra não ficar muito parado:** aquela duplinha lá, eles cantam até bonitinho. **Põe pra cantar: já veio pra isso.** Eu falei pro Mariano, quer dizer, já **dei um palpite** neh? “Mariano”... **que eu não tenho nada com isso mas eu dei** [risos], eu falei “Mariano, porque ce não põe a dupla lá?”, “ah, tô cheio não da mais...ah, eles disse que não querem, porque não quer a turma”, **“como não quer? quem domina o cururu aqui é você, quem que não quer?”**; “ah, é porque...”. **Se é comigo, no meu lá eu domino a** [o clube] **Barcelona:** chega a dupla tudo lá quieto, eu “vem cá, faz barulho aqui”. Eu levo, ah, elas canta. **Daqui a pouco outro quer cantar,** vem outra dupla, porque **tem hora que eu preciso mandar: “canta só essa dupla só porque já vai começar o cururu”** [risos], agora já ta chegando, entende? Enquanto não chega [os cururueiros] vai continuando [com as duplas sertanejas]. É assim, **você tem que ter o seu jogo de cintura** pra fazer... **tem que ter um barulho pra turma, a mulherada dançar** ai, sai dançando. Eles gostam. **Eles gostam disso**²³⁰.

Assim, mais do que entender o cururu a partir de uma dinâmica conduzida exclusivamente por homens, pode-se perceber sutilezas que nem sempre estão visíveis mas que fazem a diferença na lógica interna das reuniões e relações que o grupo conduz.

Ainda que em condições pouco visíveis ou em locais considerados bastidores do palco para onde estão voltados os holofotes, a participação como trabalhadoras domésticas, a atuação como manipuladoras de bens e serviços, a condução de discursos próprios e a circulação dessas mulheres, interessam justamente porque suas atuações mediadoras – e nesse sentido também podem ser vistas como *tricksters* – têm impacto forte na condução destes mesmos eventos, interferindo na trajetória dos artistas não apenas no cururu, mas também no âmbito das produções do gênero sertanejo.

Desse ponto de vista a atuação das mulheres no cururu é parte fundamental da vivência dos próprios homens, bem como delas mesmas, na articulação constante das memórias compartilhadas em todo o Médio Tietê. São elas mesmas que tomam parte,

²³⁰ Depoimento oral concedido em 06 de março de 2011.

assumindo indiretamente a responsabilidade por manter vivo este legado. É por isso, pelo trabalho que desempenham e pelo que representam como outro do homem, mas sobretudo como si mesmas que, como diz a música de Sulino e Moacyr dos Santos, negros e brancos têm as mulheres como preciosidades que são dignas de grande prestígio. E é mesmo por isso que enquanto regra do cururu, as condições de mulher, mãe e esposa são estatutos que dificilmente são postos na pauta do jogo narrativo. As mulheres são muito mais retratadas na forma poética, no improviso elogioso e as palavras proferidas nunca são acionadas para vexá-las²³¹.

4. Apontamentos a título de conclusão (ou questões para ampliar o debate)

Para fins de conclusão do trabalho, e de parte das reflexões realizadas em todos os capítulos construídos, a primeira questão que gostaríamos de notar é que a reprodução histórico-cultural de valores e imaginários pautados em estereótipos negativos sobre os grupos caipiras, e sobre a população rural brasileira como um todo, contribuíram para a invisibilização e marginalização social dos realizadores de cururu, que mesmo inseridos na lógica de cidades como Sorocaba e Piracicaba, muitas vezes não são conhecidos pela maior parte da população local, ficando isolados e restritos aos bairros periféricos.

Como narrativa e forma de expressão cultural popular, o cururu apresenta potencial de ruptura importante com este mesmo ordenamento imposto por grupos hegemônicos, vez que sua constituição está marcada por práticas destoantes das normas padrão, constituídas no catolicismo popular. No entanto, o que se pode verificar por meio do trabalho etnográfico é que as narrativas tendem a consolidar a influência de valores cristãos na maior parte das relações cotidianas do grupo, sejam elas propriamente religiosas, sejam “profanas” no âmbito do cururu como brincadeira.

É comum que elementos estigmatizantes como a própria concepção da figura do caipira marginalizado ou ainda elementos machistas e racistas prevaleçam na maioria dos discursos e na visão de mundo de grande parte dos envolvidos.

Mas isto acontece não em decorrência de qualidades negativas que possam ser atribuídas aos cantadores individualmente, mas sim em decorrência dos valores sociais que regem o modo de vida da sociedade brasileira do passado e do presente. Como

²³¹ Exceção a regra pode ser vista na condição da velha, que pode ser retratada com algumas características negativas como interesseira, rancorosa, dotada de chatice ou avareza.

sabemos, a desigualdade prescrita entre homens e mulheres não se limita apenas ao grupo caipira ou a um grupo social específico. Essa questão perpassa todas as relações e todos os grupos da sociedade ampliada.

De fato, pudemos observar o cururu como prática que dialoga e incorpora muito dos sentidos da lógica pós-renascentista e burguesa clássica ainda que tenha sido fundado e que combine, na atualidade, elementos do mundo medieval europeu e das cosmologias de negros e índios. Essas relações de tensão e de luta cultural são importantes para compor caminhos que iluminem as relações de conflito e diálogo entre o cururu e outras práticas culturais marginalizadas ou que se pretendam hegemônicas em nossa sociedade.

Em outras palavras, estamos diante de uma dada condição esquizofrênica apontada por Frantz Fanon (2008) como inerente à psiquê e sociabilidade do indivíduo colonizado mesmo após a superação do colonialismo enquanto sistema. Os corpos e atitudes dos indivíduos passam então a comportar sinais diacríticos (GOMES, 2010) marcantes de sua condição diversa. No entanto, com a reprodução de práticas etnocêntricas, tal marca de diferença cultural acaba por resultar em desigualdade social e em injustiças cognitivas.

Por outro lado e como já apontamos com Fonseca (2012) mesmo enquanto paradoxo, apenas a percepção da especificidade dessas subjetividades é potencialmente contra-hegemônica. Segundo Frantz Fanon (2008):

No entanto, permanece evidente que a verdadeira desalienação do negro implica uma súbita tomada de consciência das realidades econômicas e sociais. Só há complexo de inferioridade após um duplo processo:

— inicialmente econômico;

— em seguida pela interiorização, ou melhor, pela epidermização dessa inferioridade (FANON, 2008, p. 28).

Movimenta-se neste sentido a roda que conduz à fórmula de ajuste do “homem comum ou indisciplinado” às formas de produção previstas e prescritas pela lógica capitalista. É inegável que no exercício dessas mesmas alteridades negra ou mestiça ou de branco pobre, os grupos envolvidos em luta cultural percebiam a necessidade de dialogar, ainda que minimamente, com os processos e práticas dominantes. Por isso é que não podem ser vistos a partir de uma perspectiva romântica ou como vítimas indefesas de um discurso com o qual não compartilham. Ser Jeca é estar fora do padrão e ainda isso signifique estar em luta cultural no sentido contrário ao ordenamento

identitário, isso exige que haja organizações efetivas e articuladas dentro da padronização.

Por vezes, tais atitudes aparentemente contraditórias, funcionam como estratégia política para assegurar a identidade diversa. Os elementos corporais, de linguagem e de memória são acionados para garantir a manutenção de suas formas identitárias como contemporâneas, dialogando com outros grupos na modernidade.

Para além de seu caráter específico de poética-musical, o cururu deve ser considerado contemporâneo e simultâneo de outras modalidades culturais e gêneros musicais diversos.

No que diz respeito à forma poético-narrativa, e guardadas às devidas proporções relativas ao alcance, produção e divulgação e motivações e conteúdo narrativo o *rap* nos parece a forma de expressão musical urbana mais apropriada para compor algum tipo de aproximação ao cururu, forjado no meio rural.

Por muito tempo associado à criminalidade e a outros estereótipos negativos, como fenômeno musical constituinte da cultura *hip hop*, o *rap* pode ser visto, na atualidade – depois do samba – como modalidade que mais se aproxima do que Alberto Ikeda (2011) observa como característica musical da contemporaneidade: a resignificação do gênero inserido num contexto musical comercial mais ampliado e mesmo influenciador de outras tradições musicais “populares” e “canônicas”.

Há outros híbridos musicais contemporâneos ao cururu que mobilizam um público jovem e que implicam em novas e difíceis questões. Mesmo a ideia de “cultura de periferia” fica esvaziada primeiro por que “tudo” o que é representação musical realizada por grupos pobres é enquadrada no lugar comum “periferia”, extrapolando o sentido geográfico que a noção comporta e que admite o privilégio do “centro” ou dos “padrões” em relação à espaços e práticas diferentes/desiguais. E devido a ampla capacidade de difusão, através de meios de comunicação como a televisão, o rádio e a internet que faz com que esse tipo de “cultura” seja consumida por grupos de diversos grupos sociais.

No estado de São Paulo, especificamente em algumas cidades do litoral, estão sendo realizadas sínteses entre o *funk* carioca e o *rap*. E isso implica na necessidade de realizarmos novas leituras acerca de ambas modalidades. O “*funk* ostentação” mistura elementos do *rap* e *hip-hop* e é conduzido por jovens negros e brancos pobres que se posicionam amplamente a favor da cultura do consumo luxuoso de roupas de grife e carros caros, o consumo de bebidas alcólicas de alto valor econômico em atitude

performática de ostentação do dinheiro e com certo destaque para representações masculinas permeadas pela presença de várias mulheres em torno de um único homem.

Por outro lado, o gênero conhecido como *funk carioca* majoritariamente negro, é nessa mesma atualidade, alvo de criminalizações e de constantes tentativas de desqualificação por parte de diversos grupos de nossa sociedade.

Ainda que deva ser observado enquanto prática musical muito pautada pelo corpo como representação e cujas narrativas sejam analisadas como de “gosto duvidoso” por outros grupos sociais, o fato é que tal “fraqueza” isto é, a ênfase no corpo e na sexualidade como temas gerais das músicas e das *performances* aciona muito do baixo corporal prescrito historicamente nas formas estéticas populares, constestadas e desqualificadas no período colonial e no decorrer da modernidade como projeto.

A diferença é que tais práticas, ao mesmo tempo em que parecem desvinculadas da ideia burguesa de arte hegemônica e nesse sentido, comportariam certa dinâmica de ruptura, encontram-se vinculadas à lógica de mercado e de mídia global prescrita por esse mesmo padrão burguês capitalista. Portanto, trata-se de uma ruptura aparente. Ao contrário, o que há é um reforço da ordem hegemônica e do pensamento abissal.

E é justamente pela complexidade desses processos que extrapolam as lógicas musicais e sociais anteriormente previstas ou tidas como padrões, que demandam mais apuro para serem compreendidos em profundidade.

E para que possam iluminar caminhos possibilitadores de compor novas relações entre esses mesmos grupos e garantir a efetiva inserção de grupos negros, mestiços e pobres em nossa sociedade não apenas como consumidores e reprodutores de discursos machistas e etnocêntricos, desprovidos de direitos materiais e simbólicos.

A noção de justiça cognitiva como justiça social tem a ver com o reconhecimento de que as formas de saber diversas das formas de saber pautadas no pensamento abissal são tão importantes como as formas já canonizadas (SANTOS, 2010). E para que isto aconteça não basta o entendimento de que os grupos caipiras estão condicionados a manter práticas que reproduzem a ordem social estabelecida sem que façam uma leitura própria dos indivíduos e do grupo, articulada a seus próprios interesses. O mesmo pode ser dito acerca de determinados grupos de *funkeiros* que ao fazerem do corpo um instrumento de exercício da sexualidade ou de consumo não estão apenas conduzidos por dinâmicas impostas pela grande mídia ou pela indústria cultural. Mas estão sim, dialogando com elas.

Se observarmos o protagonismo feminino no *funk* carioca, por exemplo, veremos que garotas e mulheres ainda que pautadas pela lógica machista que vê o corpo da mulher objeto de prazer do homem, mais do que compreenderem isto como um dado da realidade machista em que vivem apontam para atitudes onde o corpo e sua manipulação ou exposição é conduzida por elas próprias. E isso implica, obviamente, em reproduzir as relações de desigualdade perante os homens, mas também dialoga com uma percepção de possibilidades para a projeção social feminina dentro e fora dos grupos em questão.

Apenas por este aspecto observamos que tratamos de fenômenos complexos. Dialogando com questões sérias como o machismo e o racismo presentes em nossa sociedade, assim como se dá com o cururu, tais “culturas juvenis” (PAIS, 2003) encontram-se em meio a dinâmicas perversas como o tráfico de drogas, por exemplo.

Sabemos que do ponto de vista formal não há possibilidades de aproximarmos tais modalidades culturais tão diversas, sobretudo porque tratam-se de formas diferenciadas de produção e consumo cultural. No entanto, o caráter de contemporaneidade dessas expressões implica muitas vezes em tensões entre fenômenos considerados “massivos” e outros, mais adequados ao cânone ou tidos por tradição, resultando em novas problemáticas. Além disso, no que tange a marginalização e deformação das práticas culturais de grupos pobres, ocorrem fenômenos semelhantes, visto que o cururu e o *funk* tratam de códigos, saberes e expressões narrativas, gestuais e sonoras realizadas por grupos semi ou não-letrados e muitas vezes destituídos de vários direitos básicos em nossa sociedade, pautada na colonialidade do poder e na escrita.

No entanto, não são apenas tais grupos pobres que estão permeados por mazelas sociais. Outros grupos de pessoas e instituições inseridas “na ordem padrão hegemônica” também encontram-se envolvidas nas mazelas sociedade em que se situam. Entretanto, para punir e para marcar com o estereótipo da desordem e da criminalidade, apenas grupos negros e brancos pobres são alvejados pelos grupos sociais que encontram representação em instâncias do Estado.

A urgência do estudo desses fenômenos cabe também para dar conta de elementos pouco observados. Não se trata apenas da vulgarização do ato sexual ou a “pegação” entre jovens. Esses não são os únicos temas presentes no *funk* carioca. Para dar conta da vida dura de trabalho no cotidiano, falam de como comunidades inteiras vivem permeadas pela violência do crime organizado e pela violência policial somadas às condições de privação material e de falta de acesso a direitos como saúde e educação

de qualidade. Isso sem contar, outros tipos de violência física e simbólica também presentes e que são temas constantes.

Do lado lúdico e principalmente naquilo que comporta o *funk* coreográfico, a *dança do passinho* que virou febre transmitida pela internet e a cada vez tem mais desdobramentos, denotando a participação relevante de meninos que expressam no corpo, através da dança, um diálogo muito pautado pela ginga presente no futebol.

O diálogo entre futebol e *funk* como expressões e linguagens corporais marcantes na identidade desses meninos pobres parece auspicioso nesse contexto. Toda essa lógica implica observar o *funk* carioca não apenas como consumo cultural midiático, mas também enquanto forma de viver a juventude, como atitude inclusive de ascensão social perante meios e espaços empobrecidos de nossa sociedade. Implica verificar as novas formas de produção e difusão cultural deste gênero por parte de jovens negros e brancos pobres.

A internet com instrumento de difusão musical talvez seja uma das formas mais relevantes de difundir música na atualidade. Seu papel pode ser aproximado ao que teve – e ainda tem – o rádio no início do século XX. A difusão musical via internet é prática de todos os segmentos musicais, independentemente da condição de desigualdade social dos envolvidos. Os graus de acesso a este meio como ferramenta de inserção social devem ser investigados. Assim, junto a populações empobrecidas, é importante verificar o acesso a informação transmitida pela internet também realizado de forma desigual, como acontece com o acesso a educação e à saúde entre outros direitos básicos.

O fator *performance* denota uma necessidade de ser visto e não apenas ser ouvido e por isso, talvez a marca de alguns segmentos de *funkeiros* não seja a narrativa em si, mas a dança como processo. Daí a importância do registro audiovisual e sua difusão pela internet. Este elemento de visibilidade já está previsto antes por expressões culturais tradicionais como o cururu, onde a *performance* voltada para uma audiência é fundamental para os realizadores e caracteriza uma das dimensões coletivas deste tipo de expressão popular. É também nesse sentido que se deve notar a apropriação que os grupos pobres fazem dos meios de comunicação e suportes tecnológicos. Tratam-se de instrumentos que na prática ajudam na produção, a manutenção e difusão de seus processos criativos tanto internamente, quanto em outros contextos.

Do ponto de vista narrativo, uma outra importante contribuição de trajetórias coletivas e individuais na produção poético-musical de cunho tradicional como o cururu nos ajudam também a entender a importância da palavra falada e/ou cantada para o rap

e no próprio *funk* carioca. Estudos sérios acerca dessas modalidades expressivas contemporâneas apontam para os *funkeiros* como cronistas do meio onde vivem. O caráter de improviso dessas narrativas – posteriormente gravadas – criadas a partir de situações da vida comum como expressão da vivência identitária e memória daquele grupo, são aspectos que permitem novas aproximações entre esses três fenômenos, ainda que produzam especificidades que os tornam singulares no todo musical brasileiro.

Outra modalidade cultural tradicional que concentra vários dos elementos presentes em todas as expressões citadas desde o cururu, o *rap*, *funk* carioca e no próprio samba é possível ser percebida no Jongo ou Caxambu, expressão cultural que articula a poética improvisada, a música tocada e a dança de grupos negros da região sudeste do Brasil, vivenciada desde o contexto escravocrata no meio rural cafeeiro até hoje no contexto urbano.

Em outro contexto, a atual música popular paulistana tem contado com vários cronistas da vida urbana na São Paulo capital. Alguns desses artistas são oriundos da periferia da cidade. O *rap* e a cena *hip hop* são essenciais nesse contexto de narrativa realizada na forma de crônica urbana, concentrada no trabalho de grupos como Racionais MC's, Thaíde, Hapin Hood e Sabotage (1973-2003), e mais recentemente Criolo e Emicida, dentre outros.

Outros segmentos de classe média, como já esboçamos, têm assumidamente se situado na tradição de Adoniran Barbosa (1910-1982) e Cornélio Pires (1884-1958), aproximando-se do ponto de vista poético, mas também enquanto postura política ao projetarem canções acerca do universo onde cresceram ou viveram, aproximando-se também do universo dos causos caipiras, das crônicas das periferias e região metropolitana do estado e cidades do interior paulista.

O mesmo ocorre, como já pudemos demonstrar com narrativas, gestuais, vestimentas que compõem uma *performance* ligada ao mundo “afro” e composições com base em arranjos musicais e invocações litúrgicas de grupos negros e com letras que acionam narrativas de origem e vida que retratam entidades míticas de matriz iorubá ou bantu, mas que por vezes, também são transpostas para o plano humano.

O que cabe avaliar nestes casos porém, é em que medida as produções mais organizadas musicalmente conciliando referências da cultura popular e os padrões eruditos, abrem caminhos para maior reconhecimento da visão de mundo e da efetiva

inserção sociocultural de pobres e negros, repercutindo em práticas de justiça cognitiva e social no país.

A questão da identidade cultural como projeto pode estar contida na produção musical destes grupos como um todo ou não. De toda forma, em graus e níveis distintos, todos eles estão orbitando em diferentes lógicas produtivas e de difusão musical, seja através de *shows* e na produção de discos ou de música divulgada e compartilhada entre vídeos e fotografias e áudio através da internet e outros meios.

Nesse sentido, pode estar em curso a repetição desse mesmo histórico na recente onda musical neo-folclórica ou etnicista que se verifica por todo o Brasil desde os anos 90, na qual jovens, principalmente de formação mais intelectualizada, têm-se interessado por músicas “de raiz”, danças, rituais e folguedos tradicionais, muitos deles gestados nas comunidades negras (IKEDA, 2011, p. 23).

O caráter de domínio coletivo acaba por perpassar uma suposta valorização das “artes populares” que estão sumariamente destituídas do amparo de legislações de salvaguarda ou de preservação de direitos autorais (IKEDA, 2011, p. 24).

No *rap* tal como no cururu trata-se de linguagem narrativa que funciona como atitude e ainda como discurso sobre o mundo em que se vive – ainda que com objetivos, lógicas e sentidos diferentes. Mesmo no Médio Tietê, já houve aproximações desses dois universos sonoros e de atitude por iniciativa dos próprios cantadores dos gêneros. Os encontros em questão foram realizados em escolas públicas da cidade de Votorantim como parte da VI Edição do Violeira de Votorantim²³².

²³² Um fator interessante que cabe notar aqui é que boa parte dos realizadores de cururu expressaram em conversas informais, que Votorantim é conhecida por diversas práticas de fomento e apoio do cururu na região por parte do poder público, seja cedendo equipamentos como praças e infraestrutura, ou fomentando encontros. O mesmo não aconteceria com Sorocaba, por exemplo, onde o cururu ficaria mais restrito à organizações de rodas particulares e em espaços fechados, como a que ocorre aos domingos no Clube Atlético Barcelona.



Cartaz do evento que reuniu cururueiros, violeiros e *rappers* em escolas da região

Isto implica perceber que o efetivo reconhecimento das diferentes formas de saber está relacionado com questões de diversidade intelectual e com diferentes formas de ver o mundo e de nele viver. Ao observarmos as diferentes práticas musicais da atualidade, para além do pensamento abissal fundamentador de cânones, articulamos tais expressões como simultâneas e contemporâneas, numa luta contra a monocultura do saber (SANTOS, 2010; GOMES, 2010).

Dessa forma, é importante que o próprio fazer intelectual esteja pautado pela construção de novos saberes, desarticulando e ampliando noções pautadas em conceitos binários “como barbárie e civilização, tradição e modernidade, comunidade e sociedade, mito e ciência, infância e maturidade, solidariedade orgânica e solidariedade mecânica, pobreza e desenvolvimento, entre tantos outros” (CASTRO-GÓMEZ, 2005)²³³ abrindo-se para a diversidade de modos de conhecimento e novas formas de relacionamento entre estes e a ciência (GOMES, 2010) e para que as ciências sociais, especificamente, deixem de funcionar como aparelho que legitima a exclusão e disciplinamento daqueles que não se adequam aos padrões de subjetividade que a modernização exige para se constituir como projeto de Estado (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

Dessa forma, estaremos mais próximos de desfazer a equação que localiza, na mesma matriz genética, a colonialidade do poder e a colonialidade do saber (CASTRO-GÓMEZ, 2005; QUIJANO, 2010).

²³³ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

Não se deve perder de vista as dinâmicas do capitalismo contemporâneo que já tem contribuído para a produção de diferenças de modo a reorganizá-las na forma dos mesmos dispositivos de poder atuais, isto é, no sentido de transformá-las em reprodutoras de desigualdades. Por isso, as transformações exigidas das ciências sociais e das humanidades não podem se limitar apenas à mudança de paradigma para mais uma vez se ajustar aos mecanismos de poder prescritos pelo sistema capitalista global. (CASTRO-GÓMEZ, 2005)²³⁴.

A sutileza dessa estratégia de legitimação consiste não mais focar o próprio sistema “projetando-o ideologicamente num macro-sujeito epistemológico, histórico e moral”, mas sim forjar micro-relatos “que o deixam *de fora da representação*, ou seja, que o invisibilizam enquanto sistema de poder (CASTRO-GÓMEZ, 2005)²³⁵.

Não se trata de dizer, por exemplo, que as formas de produção cultural de grupos pobres e sua difusão pela internet implicam em democratização das relações econômicas, políticas e socioculturais no espaço brasileiro. Mas sim, notar que a própria diferença cultural, tornou-se objeto de reprodução do sistema capitalista mundial, passível de ser consumida.

Tal como procuramos demonstrar acerca do universo cururueiro, essa lógica reprodutiva apresenta-se também permeando lógicas culturais contemporâneas. Assim, como observamos para o cururu no século XX onde pautar a vida a partir de uma visão de mundo peculiar não significa estar comprometido com dinâmicas de emancipação social. De modo semelhante, a atualidade do *funk* carioca nos permite pensar que o fato de pautar o uso que faz do próprio corpo, não significa necessariamente, atitude indicativa de emancipação social da mulher – e muito menos dos homens.

E mais: essa lógica pretensamente democratizante está relacionada ao que dizíamos sobre o uso do corpo que as próprias mulheres têm feito para reproduzir condições de desigualdade de gênero, com a condição de garantir alguma inserção através de tais atitudes. E isso definitivamente não significa que populações pobres estejam inseridas e acolhidas em seus direitos básicos e nem que as formas culturais que (re)produzem têm o mesmo lugar social e o mesmo reconhecimento no plano artístico-cultural de nossa sociedade.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Idem.

Neste mundo que nói vive, tive prestano atenção. Pela vivência que eu tive, já vivi muitos verão. Eu sempre fui um home livre, cumpridô da obrigação. Pelo tempo qu'eu vivi, quase de tudo eu já vi, neste mundo de ilusão.

Já vi morrê presidente, eu já vi caí avião. Eu já vi home valente apanhá de home anão. Eu já vi muito repente, muita coisa neste chão. Vi muita coisa medonha, já vi padre sem vergonha e sordado sem educação. (Cido Garoto, cantoria de improviso).²³⁶

Em paralelo a projeção e (re)produção cultural dos grupos de negros e brancos pobres em planos mais amplos e mais visíveis da sociedade, estão em andamento políticas públicas de sucateamento do ensino público em todas as suas esferas. Nestas condições, fica ainda mais restrito à estes mesmos grupos o acesso à instituições que demarcam a esfera de poder e conhecimento na sociedade. É o que acontece com o acesso à universidade. O devido acesso de outros grupos sociais à universidade não é uma questão deslocada da produção de conhecimento cultural e científico. Ao contrário.

A tarefa de uma teoria crítica da sociedade é, então, tornar *visíveis* os novos mecanismos de produção das diferenças em tempos de globalização. Para o caso latino-americano, o desafio maior reside numa “descolonização” das ciências sociais e da filosofia. E ainda que este não seja um programa novo entre nós, do que se trata agora é de livrar-nos de toda uma série de *categorias binárias* com as quais trabalharam no passado: as teorias da dependência e as filosofias da libertação (colonizador *versus* colonizado, centro *versus* periferia, Europa *versus* América Latina, desenvolvimento *versus* subdesenvolvimento, opressor *versus* oprimido, etc.), entendendo que já não seja possível conceitualizar as novas configurações do poder com ajuda desse instrumental teórico (CASTRO-GÓMEZ, 2005)²³⁷.

Tratando especificamente do conhecimento produzido por intelectuais negros nas universidades brasileiras, Nilma Lino Gomes (2010) aponta que a construção de novos paradigmas nas ciências humanas passa por todas as lutas dos movimentos que contribuíram para que esse acesso acontecesse, mas principalmente, pela ampliação desse acesso.

O desafio desses intelectuais está em chamar a atenção de outros intelectuais que já ocupam espaços de poder “para o peso da cultura, das dimensões simbólicas, da discriminação, do preconceito, da desigualdade racial, de gênero e de orientação sexual na vida dos sujeitos sociais” (GOMES, 2010, p. 443-4).

²³⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ew5e2_8PeBs>. Cururu curta Petrobrás, 2011. Direção Nicholas Dieter Rauschemberg. Acesso em 06/02/2013.

²³⁷ Disponível em <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>>. Acesso em 15/11/2012.

Entendendo que não há como hierarquizar condições de desigualdades, a autora defende que toda a desigualdade deve ser superada. Uma vez dentro da universidade, a condição diversa do intelectual negro marca sua produção acadêmica e sua atuação na sociedade.

Tais sujeitos se configuram não só como pesquisadores que atuam no meio acadêmico. Eles produzem conhecimento e localizam-se no campo científico. São intelectuais, mas um outro tipo de intelectual, pois produzem um conhecimento que tem como objetivo dar visibilidade a subjetividades, desigualdades, silenciamentos e omissões em relação a determinados grupos sócio-raciais e suas vivências (GOMES, 2010, p. 443).

Por outro lado, e por motivos que também já apontamos aqui, não é simplesmente o fato de ser negro e intelectual que move os indivíduos a atuar comprometidos em projetos emancipatórios (GOMES, 2010, p. 446). De toda forma, ao pretenderem-se democráticas, a sociedade e a universidade devem comportar a pluralidade de ideias e expressões existentes. Características como estas é que devem marcar a universidade como *locus* privilegiado de construção de conhecimentos (GOMES, 2010, p. 447).

Consolidar essas relações plurais dentro da universidade não se dá, de certa forma, sem que sejam construções sociais permeadas por conflitos e disputas. Assim, o intelectual negro ao questionar a ciência por dentro, passa a ocupar os lugares de poder desafiando essa mesma ciência a partir de outra racionalidade “que não dissocia a corporeidade, da musicalidade, das narrativas, da vivência da periferia, das culturas negras, das formas comunitárias de aprender” (GOMES, 2010, p. 451).

Do nosso ponto de vista, não se trata de propor um entendimento da cultura popular como patrimônio a ser preservado ou “recuperado” nos moldes do sistema produtivo capitalista. Iniciativas como essas, muitas vezes têm esbarrado em interesses econômicos que promovem as expressões culturais populares e os grupos realizadores não por fatores de reconhecimento dessas práticas e dos grupos em si, mas para dinamizar a economia local ou para promoção de eventos voltados para o turismo (CANCLINI, 1983).

O esforço em entender tais práticas como legado histórico-cultural de nossa sociedade e que implicam em formas identitárias marcadas por diferenças em ver e viver no mundo precisam ser consideradas para que os grupos produtores sejam reconhecidos como agentes culturais contemporâneos.

A tese de que não pode haver justiça social sem justiça cognitiva, defendida por Boaventura de Sousa Santos (2006, 2010) é por nós compartilhada. Não apenas as práticas sociais devem ser democratizadas, mas também o conhecimento que as baliza. Enquanto houver a desqualificação ou apropriação indevida dos saberes diversos, não há como consolidar processos democráticos, por que sempre haverá conhecimentos a serem reprimidos, marginalizados e criminalizados ao serem manifestos.

Todo conhecimento, ainda que limitado, repercute na sociedade onde é produzido. E uma vez que o sistema capitalista mundial é sustentado por práticas antidemocratizantes, porque já nasceu pautado na idéia de diferença como sinônimo de desigualdade entre os sujeitos, parece-nos que a medida em que os processos de conhecimento forem reconhecidos como saberes tão legítimos como os saberes científicos, por exemplo, maior será o espaço para a democracia e maiores serão os avanços no sentido de dissolução do capitalismo como sistema perpetuador de desigualdades e desumanizações.

São necessários novos paradigmas e novas atitudes. Mas não apenas novos paradigmas e atitudes para continuar a serviço do capital, e sim para que alcancemos mais conquistas sociais, históricas, científicas e políticas que venham a beneficiar o mais amplamente possível as pessoas todas. Assim, o pensamento liberal tem que ser desconstruído porque ele já nasce pautado na ideia de que existe uma humanidade prescrita e padronizada, ou seja, branca, católica, heterossexual, masculina, colonizadora, enriquecida. E a história que se conta até agora só tende a reforçar isto. A universidade, inclusive.

Na medida em que essas formas de pensar forem constantemente desconstruídas, é bem provável que os próprios grupos populares, seja com suas práticas culturais e lutas simbólicas, seja em suas lutas por conquistas materiais mais candentes, possam interferir efetivamente na sociedade sem que haja a necessidade de medição de indivíduos alheios, com discursos desviantes ou com interesses outros que não sejam efetivamente garantir a autoreprodução da diversidade e da identidade dos sujeitos em questão.

Ao mesmo tempo, para os produtores de ciência preocupados com as questões das culturas populares faz-se necessário produzir discursos que rompam ou procurem romper com as lógicas estigmatizantes pressupostas por modelos científicos superados. Mas não se trata da construção de discursos vazios.

O capitalismo como sistema econômico é eixo articulador do conjunto de relações sociais, mas o fato é que não há só recíproca ou opressão e resistência. Estão articulados “elementos heterogêneos, descontínuos e conflituosos numa estrutura comum, num determinado campo de relações, implica pois, requer, relações de recíprocas, determinações múltiplas, heterogêneas” (QUIJANO, 2010, p. 83) que não podem ser contidas numa única teoria ou paradigma científico totalitário. Estes mesmos elementos parciais, dentro da totalidade das relações, abrigam uma totalidade interna que os torna específicos. “Ou seja, determinado campo de relações sociais comporta-se como uma totalidade” (QUIJANO, 2010, p. 83).

Como já indicamos, faz-se necessário discutir a capacidade de uma única referencia paradigmática como o evolucionismo abarcar o todo como primazia, em desconsideração às partes. Isso também implica desnaturalizá-lo, não admitindo que a produção científica, pautada no eurocentrismo, seja inquestionável “como a espontaneidade da respiração” (QUIJANO, 2010, p. 83).

Ainda que não possamos abrir mão dos instrumentais disponíveis, esforçamos-nos na observação das relações sociais do grupo caipira a partir da sua própria configuração, onde cada parte é tida como relacional e não apenas nela mesma. Acreditamos que fazendo disso, temos mais oportunidades para observar um dado elemento como totalidade histórica, mas também como especificidade e até mesmo singularidade identitária.

Consideramos as formas de produção cultural como um conjunto onde os fenômenos culturais estão inseridos, no entanto, mesmo dentro do conjunto prescrito pelo capitalismo, tais fenômenos têm autonomia relativa e as vezes podem mesmo destoar do conjunto (QUIJANO, 2010). É desse ponto de vista e a fim de obter uma visão menos distorcida, que propusemos a leitura do cururu como expressão cultural popular.

Para além dessa visão menos distorcida, temos que necessariamente problematizar o papel do intelectual na construção do conhecimento. Isso porque já dialogamos com outros atores do passado a fim de desconstruir visões que entendemos, estão pautadas pela lógica da colonialidade do poder (QUIJANO, 2010).

Diferentemente de uma leitura cinematográfica comercial, portanto, a perspectiva científica implica questionar efetivamente quais são os fatores que movem senhoras idosas a repercutirem comportamentos dotados de lógicas que não são apenas reguladas pela ideia de voto como direito, mas sim como barganha e esforço cognitivo

importante para minimizar a falta de outros direitos mais básicos, como o direito de matar a fome e sustentar dignamente sua família. Não a toa, a noção de dignidade é tão importante para os movimentos sociais na América Latina como um todo.

Ao mesmo tempo, trata-se de entender o que move cururueiros a atuar no corpo a corpo das eleições para eleger candidatos que efetivamente não os representam, porque sustentam interesses societários e de *status* ao qual os cururueiros não pertencem e cujos direitos não acessam plenamente. Tais práticas são estratégicas e comportam outras racionalidades a fim de obter algum espaço no poder público municipal, seja na forma de agregado do grupo para oferecer oficinas à crianças de escolas públicas sobre a lógica que rege o cururu, por exemplo; seja na forma de apoio para lançar uma eventual candidatura ao legislativo municipal.

Um depoimento interessante acerca da atuação de Nhô Serra como cantador movido pela intenção de obter um cargo público foi realizado por seu filho Oscar Francisco Silva Bueno. Foi na condição de apoiador da campanha presidencial de Carvalho Pinto que em 1965, Serra conseguiu ocupação assalariada na Universidade de São Paulo. Serra teria cantado:

Querido Carvalho Pinto
Quero que preste tenção
A chave de meu São Paulo
Entreguei na sua mão
Quem ajudô a sarvá São Paulo
Poderá sarvá a Nação
Honesto Carvalho Pinto
Se Deus quizé em 65
Será u chefe da Nação.²³⁸

Segundo conta seu filho, os versos renderam a Nhô Serra um cargo de bedel na ESALQ, Escola Superior de Agricultura “Luiz de Queiroz”, Faculdade de Agronomia de Piracicaba de onde só saiu quando aposentado. O próprio cantador teria feito o pedido ao governador depois de cantar em homenagem ao aniversário do político.

O que move tais articulações que resultam em posturas não-emancipatórias, os permitem obter alguma inserção ainda que não seja plenamente satisfatória e emancipatória, mas que possibilita a resolução de demandas coletivas pontuais, como também para os indivíduos que obtém influência política, cargos de confiança com

²³⁸ Publicado em Cururu em Piracicaba", livro de Olivio N. Alleoni. Disponível em <<http://memorial-piracicaba.blogspot.pt/2008/12/sebastio-da-silva-bueno-nh-serra.htm>>. Acesso em 12/03/2013.

salários razoáveis e acesso a bens e recursos que não seriam obtidos da forma tida por democrática.

A atuação de Nhô Serra junto aos “Quatro Bambas do Cururu” durante os anos 1950-60 fora muito importante, tendo em vista que os meios de comunicação de massa no Brasil sempre estiveram articulados à questões político-governamentais. Podemos observar que Nhô Serra atuava politicamente junto à grupos de famílias circenses, como podemos observar com o depoimento de Sônia Gray (2008) em relação à sua atuação mobilizadora das bilheterias de circos na região, bem como emissoras locais de rádio, e junto à gravadoras, ainda que em menor proporção.

O que deve ser observado dentre as questões que apontamos, entretanto, é que diferentemente do contexto em que havia uma tentativa de invisibilização das diferenças, no capitalismo atual tem sido importante trazer à tona a questão das diferenças para mais facilmente torná-las simplesmente objetos de consumo. Assim, o que se ocultam são as lógicas que incrementam os sistemas de exclusão, enquanto as diferenças são aparentemente evidenciadas para fins de conquistas de direitos.

Como apontou Alberto Ikeda (2011) e como também apontamos aqui, cada vez mais a incorporação de ritmos, elementos coreográficos e narrativas de grupos negros e brancos pobres é prática constante na vida musical brasileira. Só isso bastaria para entender o que estamos chamando aqui como um legado cultural, mas dá margem para que entendamos as contradições destes processos, principalmente no que toca aos direitos de autoria dos grupos ou populações que representam este legado em suas especificidades.

Justamente por terem um legado cultural tão importante quanto o legado construído pela racionalidade científica, o saber de grupos índios, caipiras, quilombolas, mulheres e dos mais diferentes grupos deveria ser compatível com a inclusão social e a consolidação de processos participativos em que estes mesmos grupos estivessem incluídos de modo digno em nossa sociedade (IKEDA, 2011, p. 20).

Mas não é isso o que efetivamente acontece.

A verdade é que, em todos os gêneros exemplificados, temos um mesmo histórico: um período inicial de forte rejeição, opressão e proibição; passando depois por certa tolerância, seguida de aceitação; e, posteriormente, a incorporação e, muitas vezes, a apropriação e até a expropriação de muitas formas, já então re-significadas como produtos artístico-culturais de grande valor simbólico agregado (IKEDA, 2011, p. 20).

Um exemplo relativo aos impasses dos grupos populares para aderir à uma ordem estatal de modo digno, pode ser verificado nas efetivas impossibilidades de acesso à determinadas instituições e a recursos públicos para fomento da cultura popular como um todo e à caipira especificamente. Por muito tempo o grupo caipira realizador do cururu ficou alijado destes recursos, mesmo por que eles eram restritos. O fato de não constituírem objeto de políticas públicas já implicava numa política pública que favorecia a exclusão, a ausência e a desigualdade destes grupos (FONSECA, 2009).

Fatores como estes além de constituírem direitos renegados a tais grupos, por força das configurações nefastas relativas à colonialidade do poder (QUIJANO, 2010), vê nas práticas populares fatores de ilegitimidade e deformação e tem a ver também com a reação dos grupos que se posicionam com resignação mediante à sua própria condição marginal, (re)naturalizando esses processos de desigualdade cognitiva e social numa necessidade constante de enfrentamento do paradoxo em que se encontram.

Ainda segundo Alberto Ikeda (2011) quando da implantação de variadas formas de fomento às práticas culturais populares, a exemplo de editais que favorecem os **produtores de cultura eles mesmos** e não apenas suas produções culturais, essa agravante seria minimizada. Outra dificuldade de atender às necessidades dos grupos tem a ver com o fato de que o próprio termo “culturas populares” é demasiado abrangente e não dá conta de abarcar a diversidade de expressões, fazeres e conhecimentos “populares” (IKEDA, 2011).

Isso repercute também nas políticas públicas direcionadas a estes segmentos da sociedade. As formas, significados e conteúdos das chamadas culturas populares são muito distintos (IKEDA, 2011). E isto pode ser visto também no cururu já que a modalidade paulista tem forma, significados e contextos muito diferentes do que pode ser visto na modalidade de mesmo nome e que ocorre no estado de Mato Grosso.



Curureiros tocam a viola de cocho em frente a altar de São Gonçalo – Cuiabá, MT (2010)

Para efeitos de políticas públicas no âmbito da cultura que favoreçam tais fazeres, expressões e conhecimentos, o autor toma como base textos que são reconhecidos como basilares para propostas em cumprimento aos direitos destes grupos já que são “emitidos por um organismo de alcance e reconhecimento mundial, Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – Unesco, que tem sido uma referência importante para os países do ponto de vista das reflexões sobre a cultura” (IKEDA, 2011, p. 57).

Ainda que as indicações acerca do “tradicional e do popular” sejam reunidas no termo “cultura imaterial” as delimitações do órgão continuaram abrangendo conceitualmente o tema de maneira bastante ampliada (IKEDA, 2011)²³⁹.

Como é comum ao cururu, os próprios cantadores e violeiros têm se organizado junto a instituições importantes das regiões onde se situam para reproduzir e difundir ainda mais suas práticas culturais. A cidade de Tatuí tem sido palco constante do Torneio Estadual de Cururu. O torneio é realizado com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura através do Conservatório Dramático e Musical Doutor Carlos de Campos, reconhecido nacionalmente.

²³⁹ Alberto Ikeda (2011) refere-se ao documento da Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular da Conferência Geral da UNESCO - 25ª Reunião em Paris a 15 de novembro de 1989 que estabelece a definição, a identificação, conservação, salvaguarda, difusão, proteção e cooperação internacional da cultura tradicional e popular e de documento posterior, do mesmo órgão que organiza o conceito de patrimônio imaterial com base no primeiro documento. Ambos disponíveis em: <<http://portaldocohecimento.gov.br/bitstream/10961/238/4/Anexo%203%20-%20Doctos%20Unesco.pdf>> e <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>>, respectivamente. Acesso em 05/03/2013.



Diferentes momentos da assistência durante o Torneio Estadual Cururu Vivo. Edição de 2010.

O torneio compõe com outras duas ações realizadas pelo Festival de MPB do conservatório: o “Certame da Canção” e o “Painel Instrumental”. Mais focado no cururu desafio, o festival tem reunido os grandes nomes do cururu do Médio Tietê mobilizando cantadores, violeiros e plateias de várias cidades e promovendo o cururu na esfera pública institucional: Concha acústica da cidade ou Teatro “Procópio Ferreira” na edição de 2011²⁴⁰. Além de facilitar a interlocução dos cururueiros com outras expressões culturais populares e formar um público que acompanhe as edições do torneio.

Segundo informações obtidas na página do conservatório na internet²⁴¹:

O Torneio Estadual Cururu Vivo tem objetivos de proteger²⁴² e difundir as manifestações da tradição, da memória e da diversidade

²⁴⁰ Espaço das “elites” tatuianas, o teatro em questão raríssimas vezes é frequentado por trabalhadores pobres da região. Efeito sintomático de restrições espaciais a que muitas vezes estão submetidos os fazedores de cururu, mantendo-se invisibilizados pode ser visto em reportagem que cobre o Torneio Estadual publicada na própria Revista do Conservatório: Os “trovadores caipiras” estão de volta à cidade e ocuparão o mais privilegiado espaço da música erudita no Conservatório de Tatuí com o III Torneio Estadual de Cururu” pode-se ler no primeiro parágrafo da matéria, assinada por Kaio Monteiro e intitulada “Bem-vindo, Cururu!”. Ensaio: Revista Cultural do Conservatório de Tatuí - Novembro/Dezembro 2011 - Ano VII - nº 71. Disponível na íntegra em formato digital em: http://www.conservatoriodetatui.org.br/ensaiomagazine/ensaio_71.pdf. Acesso em 13/03/2013.

²⁴¹ Disponível em <http://www.conservatoriodetatui.org.br/cururu/index.php>. Acesso em 05/03/2013.

²⁴² Nota-se que, por parte do poder público a noção de proteção é referência importante quando se trata de garantir a implantação de políticas públicas para as expressões culturais populares. O termo nos remete mais à concepções românticas que prevêm o desaparecimento ou deformação das expressões culturais

cultural do interior paulista, em caráter competitivo. Ele visa a estimular a difusão do Cururu do Estado de São Paulo, visando à integração, intercâmbio e conagração entre os cururueiros, multiplicação do conhecimento, divulgação da cultura popular de raiz do Estado de São Paulo e do gênero como forma legítima de expressão da raiz da música brasileira, a ser preservada em nome das legítimas e ricas manifestações populares.

As inscrições são feitas pelos **municípios**, que indicam um violeiro e uma dupla de representantes oficiais. Oito duplas são selecionadas e disputam os prêmios, em apresentações públicas²⁴³.

O Torneio conta com regulamento específico e está na sua quarta edição²⁴⁴ (2012) integrando o Festival de MPB na sua décima nona edição, no mesmo ano. Os interessados ingressam no evento a partir de inscrições prévias seguindo o regulamento. Na quarta edição, quesitos como “abertura”, “interpretação”, “afinação”, “ritmo/entrosamento com o violeiro” e “presteza na resposta e na sequência do tema sorteado/respeito ao tempo delimitado” foram os atributos necessários para classificar os finalistas e chegar aos vencedores.

Outra incorporação aos prêmios do torneio foi a realização do “TV Concurso Nacional de Luteria ‘Enzo Bertelli’ – Modalidade Viola Caipira”²⁴⁵.

populares já que não sinalizam preocupações efetivas com relação à legislação junto a questões da autoria, por exemplo.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ São duplas vencedoras por edição do Torneio Estadual de Cururu: Edição I (2009): João de Lima e Belão (Agudos-SP); violeiro: Antonio Custódio Filho; II Edição (2010): Moacir Siqueira e João Mazzero (Piracicaba-SP), violeiro: Alessandro; III Edição (2011): Andinho Soares e Arlindo Mariano (Votorantim-SP), violeiro: Dorival ; III Edição (2012): Buenão e Esmeraldinho (Capela do Alto-SP), acompanhados do violeiro Dorival.

²⁴⁵ De acordo com o site “Guia do Interior Paulista, página comercial em notícia divulgada em 08/11/2012. Disponível em: http://www.guiaip.com.br/noticias_news.php?pageNum_categoria=3&totalRows_categoria=297&id=1606&sub=2&cat=2 e na já mencionada reportagem na Revista do Conservatório: http://www.conservatoriodetatu.org.br/ensaimagazine/ensaio_71.pdf. Acessos em 13/03/2013.



Cartaz Divulgação da II Edição de 2010

A premiação é atribuída a quatro finalistas que recebem troféus e prêmios em dinheiro de acordo com a ordem classificatória, além de certificados de participação. Em 2012, a novidade foi a atribuição de um destaque individual, premiado através do Troféu Pedro Chiquito.

A iniciativa além de ser interessante enquanto política pública é importante do ponto de vista memorial, pois a cada edição há um homenageado. Isso sem falar da mobilização e troca realizada entre músicos de gênero “erudito” com músicos e cantadores do universo popular tanto oriundos do conservatório, quanto artistas do *mainstream* musical, com a apresentação de artistas de renome e projeção nacional.



Representando Votorantim, Andinho Soares levanta o troféu junto à Arlindo Mariano (no canto, à direita) dupla vencedora da III edição (2011) junto à Jonata Neto (à esquerda de camisa xadrez) e o violeiro Dorival (de chapéu e com a credencial do evento)

Outras modalidades como a catira, choro, outras modas de viola e o gênero sertanejo de “raiz” caipira também estiveram envolvidas (edição de 2010). O festival ocorre para visibilização e projeção dos cantadores e violeiros que são avaliados por júri competente, composto de outros cururueiros e fazedores de música no universo caipira, mas também intelectuais estudiosos do assunto.

Outros produtos culturais como dvds e vídeos disponibilizados na internet por cururueiros também são realizados como parte do projeto em questão. Além do fator projeção e divulgação do cururu na região, o impacto de realização dos cantadores individualmente é fator que deve ser considerado e repercute no grupo de conhecidos mais próximos e há mobilização de pessoas na forma de torcidas que acompanham o evento em estímulo aos cantadores, agregando prestígio também às cidades que eles representam.

Em suma, acreditamos que iniciativas como essas são interessantes já que são financiadas com recursos governamentais e contam com a estrutura de equipamentos públicos, o que marca certa iniciativa do poder público para fomentar o cururu como expressão de diferença cultural. Isso sem dúvida tem impacto positivo nas relações de sociabilidade dos grupos caipiras que vivem o cururu como construção identitária. E implica, por parte do Estado de São Paulo, no reconhecimento dessa diferença.

Esse reconhecimento do grupo caipira por parte de governos, seja no âmbito estadual ou nacional é importante se pensarmos que a maioria das iniciativas dos realizadores de cururu é mantida com recursos próprios e escassos. Tentamos demonstrar, ainda que de maneira parcial como isso é realizado. Na forma de verdadeiros mutirões e doações de artigos colocados à venda ou pequenos pagamentos por parte de quem convida para cobrir custos de deslocamento ou na forma de pequenos cachês, ou ainda na forma de jantares ou almoços de agradecimento, a depender das possibilidades de quem organiza ou convida os realizadores.

Do ponto de vista simbólico, iniciativas como estas, seja na forma de prêmios ou editais, além de reconhecimento como legado cultural são relevantes porque os grupos caipiras ficaram desprovidos de acesso a recursos e espaços culturais limitados nas cidades do Médio Tietê. Essa invisibilização e dificuldade de circulação em determinados espaços coletivos da cidade ocorrem em decorrência de estereótipos e visões do caipira como sinônimo de estagnação e condição humana a ser superada. E muito precisa ser feito para romper com essas injustiças cognitivas, espaciais e sociais.

Por outro lado, e como já observamos, a concepção evolucionista que em larga medida pauta o pensamento abissal não pode ser substituída por outras visões que visibilizem as diferenças para que possam finalmente ocultar as efetivas relações de poder contidas na ideia de colonialidade e de mercado.

Em outras palavras, há que se atentar para importante faceta do capitalismo contemporâneo que procura transformar a própria questão do direito à diferença em mercadoria, criando uma espécie de fantasia compensatória aos diversos grupos de nossa sociedade, ao invés garantia de direitos plenos e de justiça cognitiva.

Era o que dizíamos portanto, em relação às manifestações culturais de grupos pobres e excluídos de direitos básicos como moradia, saúde e educação de qualidade, mas que têm encontrado na grande mídia, sobretudo televisiva e virtual, a falsa ideia de inclusão seja por se tornarem cor/pos-objeto de exposição global, seja por conta da quantidade de acessos no *youtube*, seja por conta da inserção social por meio de “fama” ou de ascensão social material através e a partir das práticas culturais que realizam.

Isso sem dúvida, demonstra alguma inclusão de suas práticas não como formas de conhecer e de responder as questões com que se deparam na sociedade (embora seja efetivamente isso) mas sim numa dinâmica de produção e consumo que reforça ainda mais os valores de uma sociedade machista, homofóbica, racista e etnocêntrica – e que quase sempre conta com setores ditos críticos (mas, que de fato é representativo de saberes-canônes eurocêntricos) para desqualificar, desfigurar e criminalizar grupos pobres que têm manipulado as ferramentas tecnológicas disponíveis para se projetar na grande mídia e tornar-se parte da lógica de consumo – ainda que como preço a pagar estejam a ser consumidos por essa mesma lógica.

A mudança paradigmática e de atitudes em relação às diversas formas de expressão cognitiva é necessária não apenas porque é preciso construir novos discursos sobre a sociedade em que vivemos, mas sim porque é preciso que entendamos e possamos construir conhecimentos articulados com propostas emancipatórias em nossas sociedades. Isto implica em que nos capacitemos para realizar cada vez mais um trabalho de tradução entre diferentes saberes. Isso também implica em novas demandas porque as categorias fundadas apenas na dualidade ou na dicotomia não são suficientes para entender profundamente os processos identitários e lutas culturais que estão em constante transformação (SANTOS, 2004, 2006, 2010).

Assim, é fundamental constatar que no plano das sociabilidades caipiras do Médio Tietê, algumas concepções relativas à ideia de tempo do trabalho ou de lazer (ou

dia e noite, final de semana) estão muito mais vinculadas ao cantar do galo ao amanhecer e ao ligar o rádio para ouvir o cururu dominical ou à vivência do cururu aos finais de semana entre amigos do que necessariamente como algo passível de ser cronometrado por relógios.

Ainda que congreguem estas duas formas de medição temporal, o tempo pautado pela natureza e pela organização para o trabalho ou para a festa ainda são referências muitíssimo importantes no universo caipira. Assim, o tempo prescrito nas relações fundadas no meio rural é um recurso interno que o grupo possui e que concilia com o tempo da urbanidade, uma articulação própria de sua cosmologia.

O mesmo se pode dizer com relação às formas de vivência do parentesco que não passa somente por laços de sangue. Vínculos profundos de amizade, ou de compadrio com o batismo de filhos entre amigos e ainda enquanto frutos da vivência constante no cururu são outros elos explicativos que podem ser lidos também numa dinâmica familiar ou parental por afinidade.

Cido Garoto tem disponibilizado na internet alguns vídeos que não são propriamente de rodas de cururu mas de momentos em que os amigos “Reis do Cururu” realizaram churrascos ou almoços aos domingos regados à música que eles mesmos produzem. Tais vídeos trazem algo de muito significativo em seus conteúdos, uma vez que se pode perceber que entre o grupo as relações de amizade, em que os cantadores se visitam constantemente e realizam festas entre as famílias, são muito frequentes.

No caso do grupo de Sorocaba, a casa de Bentinha é o local privilegiado para tais encontros. Quase sempre os cantadores e violeiros acabam por tocar, além da viola, o violão, o pandeiro, o caxixi, o acordeon. Há vídeos disponíveis no canal de Cido Garoto no youtube que demonstram o grupo em momentos descontraídos, Abílio Rosa e Dito Carrara²⁴⁶ tocando acordeon ou tentando tocar pandeiro, por exemplo. Em outros, Bentinha aparece cantando cururu-gênero ou tocando caxixi ou triângulo ou arranhando o violão. Cido é quase sempre o responsável pelos registros em audiovisual²⁴⁷.

Em outros contextos, como o cururu que é realizado em programas de rádio que vão ao ar quase sempre aos domingos na região, a dinâmica do alô que já mencionamos nas rodas confirma a profundidade desses vínculos afetivos, vez que o apresentador

²⁴⁶ O cururueiro Dito Carrara anima festa em casa de Bentinha. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=DaLlaC6PGVk>>. Acesso em 12/03/2013.

²⁴⁷ O violeiro Abílio Rosa habilidoso também no acordeon. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=P0hoSy4hcHM>>. Acesso em 12/03/2013.

demora-se em saudar companheiros de rodas, viabilizar a comunicação entre os envolvidos na prática e apreciadores, enviando recados de uma pessoa para outra, oferecendo músicas, além de promover pequenos e médios comércios locais de forma indireta gratuita, embora o anúncio pago também seja importante para articular e financiar o próprio programa, mantendo o cururu vivo e no ar.

Muito atentamos para a garantia de direitos básicos aos grupos pobres e marginalmente localizados em nossa sociedade. No entanto, não se pode esquecer que a questão da terra, ou melhor, da ausência dela sempre foi importante para os grupos caipiras. Monteiro Lobato relata que, como fazendeiro, era seu “papel” expulsar o caipira queimador de mato de sua propriedade. No entanto, essa população quase sempre esteve vinculada à terra numa condição de agregado ou de parceiro, trabalhando por produção agrícola, como se pode observar melhor no estudo de Antonio Candido (1982).

De toda maneira, com o êxodo rural desde fins dos anos 1940 até a década de 1970, a dinâmica de grandes extensões de terra tomadas para fins de plantio de cana-de-açúcar inviabiliza ainda hoje a vida rural no sentido da subsistência ou a manutenção de pequenas lavouras cujo excedente sirva de moeda de troca. Obrigados a assumir trabalhos a troco de salários nas cidades, como atestam os depoimentos de Bentinha e Batistinha, percebemos que as questões de justiça cognitiva não estão descoladas das questões de justiça social, uma vez que tais populações foram condicionadas à mudanças na paisagem e em seu modo de vida que, em larga medida são imposições decorrentes de um tipo de produção agrícola que se desenvolveu até configurar o hoje constituído agronegócio.

De toda forma, ressaltamos este aspecto porque o universo de valores do grupo caipira, como já demonstramos, está articulado ao trabalho coletivo tanto para efetivar transformações na natureza, quanto para efetivar transformações lúdicas e religiosas. A ideia do mutirão como base da organização da vida caipira é de grande valia para entendermos o cururu como prática que permanece inclusive como grande mutirão memorial, trabalhado por diferentes gerações de homens pautados numa legitimidade que não é apenas humana, mas também cosmológica, um dom divino.

Aliás a organização na forma coletiva do mutirão é tão relevante, tendo em vista outros contextos migratórios brasileiros que, ainda hoje é prática muito realizada entre grupos pobres moradores das periferias de grandes cidades brasileiras. E tal noção, como pudemos perceber não é restrita a condições de privação material apenas, mas

também e sobretudo por dinâmicas de solidariedade e relações de compadrio que justificam laços afetivos e de reciprocidade entre o grupo.

De acordo com essas observações do cururu como forma poético musical, isto é, narrativa construída como música (cantoria-de-improviso) marcante da presença caipira no estado de São Paulo e no Brasil tem-se que a cantoria-de-improviso e o desafio em duplas comporta a mudança porque a poesia é circunstancial, mas enquanto legado cultural, trata-se da herança de uma racionalidade específica transmitida através da palavra falada que se pauta num conjunto de saberes e valores compartilhados pelo grupo caipira no espaço do Médio Tietê, em profunda relação com ele, mas também durante diferentes tempos históricos e míticos. São em suma, tais elementos articulados que constituem nossa tese de que o cururu, ainda que praticado na forma de um cosmopolitismo subalterno, constitui numa **cosmovisão própria** do grupo caipira e é expressivo dela.

Para compreensão dessa dinâmica é necessário considerar também os intervalos entre dois extremos, as pausas e tempos outros que não são nem os tempos iniciais, nem os tempos finais. Na narrativa mítica, o sapo como *trickster* dentre outras encarnações antrozoomórficas como a pomba branca na forma do Divino atuam como mediadores de relações ambíguas. As pausas e sinuosidades existentes entre uma e outra notas musicais também têm o mesmo papel. Bem como o silêncio e o ruído, o gesto, o aplauso, a algazarra da plateia, os momentos de devoção e de brincadeira, assim como a saúde e a doença, os mortos e os vivos, o passado e o presente. É a conjugação de elementos improvisados na poética e a depender dos interesses do grupo no cotidiano que faz do cururu uma expressão singular da cosmovisão – e da identidade – do caipira paulista.

O trabalho de tradução que pode ser realizado pelo intelectual engajado nestes processos sociais e científicos objetiva inteligibilidades diversas, necessárias e recíprocas entre as diversas experiências do mundo, tomando-as como partes ou totalidades que não se esgotam nem em uma, nem em outra (SANTOS, 2010).

O exercício de tradução que nos propusemos a realizar mediante o cururu paulista implicou que o considerássemos forma poético-musical do Médio Tietê expressa como cantoria de improviso e/ou desafio em duplas pautado por relações estabelecidas numa forma específica de sociabilidade, o mutirão, onde são aliadas as dimensões de trabalho (na lavoura ou assalariado), de religiosidade (Festa e pousos em louvor ao Divino Espírito Santo) e de lazer (brincadeira e jogo) marcando uma das

diversas especificidades identitárias do grupo caipira do Médio Tietê, delineando seu seu caráter de pertença caipira em profundo vínculo com cosmovisões de grupos étnicos-culturais diversos, mas sempre numa articulação entre passado e presente.

Tendo isso em conta, apontamos nosso trabalho de pesquisa etnográfica como o mais importante elemento constitutivo de nossa tese. Assim, e para fins de articulação com os apontamentos que aqui fizemos defendemos a tese de que o cururu é expressão de uma cosmovisão própria do caipira paulista e neste sentido, singulariza sua identidade.

Em síntese, a questão fundamental dessa tese é o fato de que o cururu como prática poético-musical consiste numa **racionalidade singular** de grupos caipiras do Médio Tietê paulista que o realiza. Neste sentido, implica em forma cultural, mas sobretudo **cognitiva** específica deste grupo que articula à sua própria constituição identitária a (re)organização das memórias e valores partes de sua cosmovisão em diferentes períodos históricos no espaço geográfico do Médio Tietê, estado de São Paulo, Brasil.

Essa **forma específica de conhecer o mundo** que é o cururu está articulada às práticas de sociabilidade (compadrio ou parceria para os mais diversos fins) sintetizada na noção coletiva de mutirão (realização de pousos, festas em louvor ao Divino ou de cururus na forma de divertimento) para a construção material, da religiosidade e do lazer.

Isso significa dizer que o cururu, enquanto narrativa oral que expressa a cosmovisão caipira, reúne nas duas formas poético-musicais que o caracterizam (improviso ou desafio), as mais distintas relações sociais cotidianas: o trabalho (na lavoura ou assalariado), o lazer (brincadeira e jogo) e a religiosidade (devoção ao Divino Espírito Santo e vivência do catolicismo popular) para constituir o próprio lugar social dos indivíduos (a partir da noção nativa de “dom” que atribui prestígio) marcando especificidades do grupo caipira no espaço do Médio Tietê, lugar de pertença caipira.

O cururu possibilita, portanto, uma articulação entre a palavra falada-versada, o som transmitido pela viola, o trabalho material, o riso e o contato com o sagrado como forma específica de marcar o lugar social dos indivíduos no grupo caipira no espaço do Médio Tietê, isto é, constitui uma forma de organizar o conhecimento do grupo caipira no e sobre o mundo, formulando uma cosmovisão própria que singulariza sua identidade e sua memória.

Essa forma de produzir conhecimentos e de rememorar constitui novos conteúdos narrativos, constantemente transformados e articulados na forma de experiências pessoais e coletivas, trajetórias de vida e de memória de grupos étnico-culturais diversos e em tempos históricos também diversos. Em síntese, **o cururu constitui uma cosmovisão caipira**. Na medida em que são transformadas as relações sociais e políticas, as narrativas também se transformam.

Em suma diríamos que, como marca cultural, o cururu é a expressão por excelência de grupos caipiras no Médio Tietê, marca fundamental do caipira como diferente exprimindo sua pertença identitária e sua produção de saberes em íntima relação ao espaço geográfico do Médio Tietê.

Portadores de valores julgados segundo a ótica do pensamento abissal, as atitudes e expressões do grupo caipira costumam ser vistas como atitudes apolíticas. No entanto, por vezes funcionam como verdadeira estratégia política para manter asseguradas sua identidade diversa.

Para o grupo caipira e realizador do cururu, seus sinais diacríticos acionados como instrumentos corporais, de linguagem e de memória mantêm suas formas identitárias como contemporâneas, presentes e em diálogo com outros grupos na modernidade. Ainda que tais sinais possam parecer contraditórios são relevantes e devem ser considerados, pois essa mesma identidade de homem caipira, retoma outra, a de homem colonizado que inevitavelmente porta tensões diante de outras formas identitárias, sejam elas mais ou menos associadas ao padrão civilizatório.

Com base nesses pressupostos, esperamos ter contribuído para os estudos das chamadas culturas populares brasileiras, na forma específica do cururu paulista, somando mais no mutirão da ciência. E esperamos que os apontamentos desenvolvidos até aqui sejam profícuos para lançar novos olhares sobre os temas e também para propor questionamentos acerca das formas, de como são construídos, situados e reconhecidos esses mesmos conhecimentos de diferentes grupos socioculturais no Brasil.

“E agora eu termino e paro e obrigado da atenção”.
Cassio Carlota, cururu cantoria-de- improvisado (2013).

Referência

AMARAL, Amadeu. **O Dialeto Caipira**: gramática-vocabulário. São Paulo: Hucitec, 1982.

_____. **Tradições Populares**. São Paulo: Hucitec, 1976.

ANCHIETA, José de. **Auto Representado na Festa de São Lourenço**: peça trilingüe do século XVI. São Paulo: Museu Paulista, 1948. [Documentação Lingüística, 1].

_____. **Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. **Cururu**: espetáculo de teatro não-formal poético-musical e coreográfico. Tese de Doutorado em Artes apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 1992, mimeo.

ANDRADE, Mário de. Gravação Nacional: In: Flávia Camargo Toni (org.). **A música popular na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: SESC Senac, Editora Senac SP, 2004.

_____. **Danças Dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, 1959.

_____. **Ensaio sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

_____. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.

_____. **O Turista Aprendiz**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

_____. **Pequena História da Música**, Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil** por sua l em http://stoa.usp.br/puntoni/files/1033/5867/03_Antonil_1711.pdf> - Acesso em 19 de janeiro de 2012.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Documentário Folclórico Paulista**. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo: Departamento de Cultura, Divisão do Arquivo Histórico, 1954.

_____. **Folclore Nacional I**. Festas, bailados, mitos e lendas. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

_____. **Folclore Nacional I**: festas, bailados, mitos e lendas. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [Coleção Raízes].

_____. **Folclore Nacional II**: danças, recreação e música. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [Coleção Raízes].

ARAÚJO, Samuel. “Em busca da inocência perdida? Oralidade, tradição e música no novo milênio”. In: TUGNY, Rosangela Pereira de; QUEIROZ, Ruben Caixeta de. (orgs.). **Músicas africanas e indígenas no Brasil**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

ARISTÓTELES. Poética. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008.

BALDUS, Herbert. **Ensaio de Etnologia Brasileira**. São Paulo: Ed. Nacional/Brasília: INL, 1979.

BARROS, Gilberto Leite de. **A cidade e o planalto**. São Paulo: Martins, 1967.

BAUBETA, Patricia Anne Obder. **Igreja, Pecado e Sátira Social na Idade Média Portuguesa**. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOAS, Franz. **O Ramo de Ouro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

BORBA FILHO, Hermilo. **Espectáculos Populares do Nordeste**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Editora Massangana, 2007.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, Porto Alegre, Zouk; São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Escritos de Educação**. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os Deuses do Povo: um estudo sobre religião popular**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 [Campanha e Defesa do Folclore Brasileiro].

_____. **Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em Minas Gerais e São Paulo**. Petrópolis: Vozes, 1981.

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

CANCLINI, Nestor-García. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem [caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)”. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89. Disponível em <www.unioeste.br/prppg/.../DIALETICA_MALANDRAGEM.rtf>. Acesso em 13 de julho de 2011.

_____. **Os Parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas cidades, 1982.

_____. “**Possíveis raízes indígenas de uma dança popular**”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, 1956.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. BH: Itatiaia/SP: Edusp, 1988.

_____. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. BH: Itatiaia / SP: Edusp, 1983.

_____. **Prelúdio da Cachaça**: etnologia, história e sociologia da aguardente no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

CAPINHA, Graça. A Magia da Tribo: para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: A desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na poesia dos emigrantes portugueses. In: **Entre ser e estar**: raízes, percursos e discursos da identidade. Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.). Porto: Afrontamento, 2001 (pp.115-141).

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005. pp.169-186. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/CastroGomez.rtf>>. Acesso em 15/11/2012.

CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. **Jurupari**: estudos de mitologia brasileira. São Paulo: Ática, 1979 [Ensaio].

_____. **O Trickster como Personificação de uma Práxis**. São Paulo: Perspectivas, 1985. pp. 177-187.

_____. **Uma Discussão do Conceito de Trickster**. São Paulo, s/d., mimeo.

CHARTIER, Roger. “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, pp. 179-192. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em 22 de dezembro de 2011.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHIARINI, João. “Cururu”. In: **Revista do Arquivo Público Municipal**. São Paulo: Departamento de Cultura, ano XIII, vol. CXV, 1947, pp. 81-197.

CORRÊA, Roberto. **A Arte de Pontear Viola**. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**: campanha de Canudos. Brasília: UNB, 1963.

DUBY, Georges; BRAUNSTEIN, Philippe. Problemas: A emergência do indivíduo. In: Duby, Georges (org.) **História da Vida Privada 2** – da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DURKHEIM, Émile. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: uma história dos costumes. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ESCALANTE, Eduardo A. **A Festa de Santa Cruz da Aldeia de Carapicuíba no Estado de São Paulo**. Rio de Janeiro: MEC-SEC: Funarte: Instituto Nacional do Folclore: São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1981.

EVANS-PRITCHARD, E.E. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: UFBA, 2008.

_____. **Os Condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FERNANDES, Florestan. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. Petrópolis: Vozes, 1979.

_____. **O Folclore em Questão**. São Paulo: Hucitec, 1978 [Coleção Estudos Brasileiros, nº 8].

_____. **Mudanças Sociais no Brasil**: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. São Paulo/Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1979 [Corpo e Alma do Brasil].

FIGUEIREDO, Luciano. “A Revolta é uma Festa”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). **Festa**: cultura & sociabilidade na América Portuguesa. Vol. 1. São Paulo: Hucitec / Edusp / Fapesp / Imprensa Oficial, 2001. [Coleção Estante USP – Brasil 500 Anos].

FONSECA, Dagoberto José. **Políticas Públicas e Ações Afirmativas**. São Paulo: Summus, 2009.

_____. **Você conhece aquela?** A piada, o riso e o racismo a brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2012.

FRANCISCO, Dalmir. “Ancestralidade e Política da Sedução: a pluralidade étnico-cultural brasileira” In: SANTOS, Juana Elbein dos. **Democracia e Diversidade**

Humana: desafio contemporâneo. Salvador: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, 1992, pp. 179-205.

FRAZER, James George. **O Ramo de Ouro.** Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FREYRE, Gilberto de Mello. **Manifesto Regionalista de 1926.** Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Departamento de Imprensa Nacional, Serviço de Documentação, 1955.

FUKUI, Lia Freitas Garcia. **Sertão e Bairro Rural:** parentesco e família entre sitiantes tradicionais. São Paulo: Ática, 1979.

GALACHE, Gabriel C. (dir.) **Bíblia Sagrada:** tradução ecumênica. São Paulo: Loyola, 1994.

GAROTO, Cido. **Cururu:** retratos de uma tradição. Sorocaba: Linc, 2003.

GOMES, Nilma Lino. Intelectuais Negros e Produção do Conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Almedina, 2010, pp. 419-441 [2009].

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Da Diáspora:** identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da Unesco no Brasil: 2003.

HAMPATÉ BÂ, A. “A tradição viva”. In: **História Geral da África: I – Metodologia e pré-história da África.** São Paulo: Ática, 1982, pp. 181-218.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil.** Portugal: Gradiva, 2000.

_____. **Visão do Paraíso.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

IKEDA, Alberto T. “Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista”. In: **ArteUnesp.** Vol. 6, São Paulo, 1990.

_____. **Folias de Reis:** sambas do povo. São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo/Centro de Estudos da Cultura Popular, 2011.

ITANI, Alice. **Festas e Calendários.** São Paulo: Unesp, 2003.

JACKSON, Luiz Carlos. **A Tradição Esquecida:** os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido. Belo Horizonte: Editora da UFMG / São Paulo: FAPESP, 2002.

LEAL, João. **Etnografias Portuguesas (1870-1970).** Cultura Popular e Identidade Nacional. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

LEITE, Fábio. “A Questão da Palavra em Sociedades Negro-Africanas” In: SANTOS, Juana Elbein dos. **Democracia e Diversidade Humana: desafio contemporâneo.**

Salvador: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, 1992, pp. 85-95.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [Mitológicas, 1].

_____. **A Via das Máscaras**. Lisboa: Presença, 1981.

_____. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LIMA, Rossini Tavares de. **Moda de viola: poesia de circunstância**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Departamento de Museus e Arquivos – DEMA; Comissão Estadual de Folclore, n/d.

LOBATO, José Bento Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1946.

_____. **Cidades Mortas**. São Paulo: Brasiliense, 1959.

_____. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LUZ, Guilherme Amaral. “Palavras em Movimento: As diversas imagens quincentistas e a universalidade da revelação”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa**. Vol. 2. São Paulo: Hucitec / Edusp / Fapesp / Imprensa Oficial, 2001. [Coleção Estante USP – Brasil 500 Anos].

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia: introdução à sociologia do conhecimento**. Porto Alegre: Globo, 1956.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. In: FERNANDES, Florestan; PINSKY, Jaime, MARTINS, José de Souza. **Debate & Crítica: Revista Quadrimestral de Ciências Sociais**. São Paulo: Hucitec, nº 4, novembro de 1974.

MAUSS, Marcel. “**O Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**”. In: *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MELLO E SOUZA, Laura de. **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MELLO E SOUZA, Marina. **Reis Negros no Brasil Escravista**. Belo Horizonte: UFMG, 2006

MENESES, Maria Paula. **Corpos de violência, linguagens de resistência: as complexas teias de conhecimentos no Moçambique contemporâneo**. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2010.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

MORAIS E SILVA, Isabela Martins de. **É, não sou**: ensaios sobre os afro-sambas no tempo e no espaço. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, campus de Araraquara, 2013 [mimeo]..

MOTA, Mauro. **Os Bichos na Fala da Gente**: contribuição à sociologia da linguagem brasileira. Recife, PE: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1969.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: Editora 34, 2005.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O Tronco da Roseira**: uma antropologia da viola caipira. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

PAULA, Zuleika de. **Festa de Anhembi**: encontro de amortalhados. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Conselho Estadual das Artes e Ciências Humanas, 1978.

PIRES, Cornélio. **Meu Samburá**: anedotas e caipiradas. São Paulo: Amadio, s/d.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Bairros Rurais Paulistas**: dinâmica da relação bairro rural-cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

_____. **Cultura, Sociedade Rural e Sociedade Urbana no Brasil**. Rio de Janeiro: LTC / São Paulo: Edusp, 1978 [Ensaio].

_____. **Sociologia e Folclore**: a dança de São Gonçalo num povoado baiano. Salvador/BA: Progresso, Fundação para o desenvolvimento da ciência na Bahia, 1958.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, p. 73-117, 2010 [2009].

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira**: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Globo, 2006.

ROMERO, Silvio. **Cantos populares do Brasil**. Rio de Janeiro; São Paulo, Clássica de Alves e Comp., 1897. Disponível em: http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/bar/or/10.5016_03_OR83955_28_01/#/9/zoomed. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

_____. **Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1977.

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto; ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez Colombo. **A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para validação dos resultados.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

SAHLINS, Marshall. **Ilhas de História.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTA ROSA, Sérgio. **Prosa de Cantador: a história e as histórias dos cururueiros paulistas.** São Paulo: Fepaf, 2007.

SANTANA, Ricardo Antonio Ferreira. **Análise da Preservação do Cururu nas Rádios de Piracicaba-SP.** Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Concentração de Ciência da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da USP, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. In: **Revista Crítica de Ciências Sociais.** n. 63, outubro de 2002. pp. 237-280 [2006]. Disponível em http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Sociologia_das_ausencias_RCCS_63.PDF. Acesso em 12/10/2012.

_____. Por uma concepção multicultural dos direitos humanos. In.: **Revista Crítica de Ciências Sociais.** n. 48, junho, 1997. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/10806/1/Por%20uma%20concep%C3%A7%C3%A3o%20multicultural%20de%20direitos%20humanos.pdf> . Acesso em 12/10/2012.

_____. Para além do pensamento abissal: as linhas globais de uma ecologia dos saberes. In: **Revista Novos Estudos CEBRAP** no.79, São Paulo, Nov. 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000300004 . Acesso em 10/11/2012.

_____. As tensões da modernidade. In: **Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea, UFRJ,** pp. 1-13. Disponível em: <http://www.cenajus.org.br/moodle/mod/forum/discuss.php?d=277> . Acesso em 14/02/2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul.** Coimbra: Almedina, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa; NUNES, João Arriscado; MENESES, Maria Paula. Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). **Semear outras soluções. Os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais.** Porto: Edições Afrontamento, 2004.

SANTOS, Elisângela de Jesus. **Nas Melodias da Toada: riso e performance no cururu paulista.** Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, 2008.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. Das mãos à memória. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (ORGS.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais.** Bauru: Edusc, 2005, p.295-315.

SILVA, Rita de Cássia. **Entre o velho e o novo**: a festa do Divino Espírito Santo de Anhembi, SP. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC, 2003 [mimeo].

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. São Paulo: Francisco Alves, 1988.

THOMPSON, Edward P. **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TURNER, Victor W. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. **O Folklore**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1950.

VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”. In: **História Geral da África: I – Metodologia e pré-história da África**. São Paulo: Ática, 1982, pp. 157-179.

VIEIRA, Padre Antonio. **Sermão do Bom Ladrão** e outros sermões escolhidos. São Paulo: Landy, 2003.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.

WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é Ordinária** (Culture is Ordinary), 1958. Trad. Maria Elisa Cevasco. Departamento de Letras. USP. <<http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>>. Acesso em 12 de janeiro de 2012.

ZALUAR, Alba. “As imagens *da* e *na* cidade: a superação da obscuridade”. In: **Integração perversa**: pobreza e tráfico de drogas. Rio de Janeiro: FVG, 2005.

_____. **Os Homens de Deus**: um estudo dos santos e festas do cotidiano popular. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

Fontes da Internet:

Fonte: IBGE, censo 2010 <http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/tabelas_pdf/Sao_paulo.pdf>. Acesso em 27 de maio de 2011.

Fonte IBGE, censo 2010: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em 27 de maio de 2011.

Fonte: Wikipédia: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Porto_Feliz> - Acesso em 10 de junho de 2011.

Fonte: <http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/bar/or/10.5016_03_OR83955_28_01/#/9/zoomed>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.

Fonte: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2005/1144>>. Acesso em 22 de dezembro de 2011.

Material fílmico:

ANDRADE, Joaquim Pedro. Macunaíma. Brasil, 1969. Baseado na obra homônima de Mário de Andrade (1928).

DEMY, Jacques; BODARD, Mag. Pele de Asno – Título original: “Peau d'Âne” [filme]. Produção de Mag Bodard, direção de Jacques Demy. França, Estúdio/Distrib.: Continental, 1970, DVD, 100'. Baseado no conto homônimo de Charles Perrault. Trilha Sonora: Michel Legrand.

Material fonográfico:

ARAÚJO, Daniel; GAROTO, Cido.; BENTINHA. Cururu - Rádio Sertaneja. Votorantim. 2004. 08 faixas.

CAMPOS, Rodrigo. São Mateus não é um lugar assim tão longe. Produzido por Beto Villares e Antonio Pinto. Programa Petrobrás Cultural, 2006-2007, Gravação e circulação de música popular brasileira.

DINUCCI, Kiko. FRANÇA, Thiago. MARÇAL, Jussara. Metá-Metá, 2011, Selos Circus/ Desmonta.

_____. Metal-Metal. 2012, disponível para download em <<http://kikodinucci.com.br/>>. Acesso em 10/05/2013.

URBANO, Toninho. Cururu, s/d, 10 faixas.

NHÔ SERRA; CHIQUITO, Pedro. Cururu. s/d. 10 faixas.