
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

Henrique Albiero Pazetti

A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu



Rio Claro-SP
2014

Henrique Albiero Pazetti

A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu

Trabalho de Dissertação apresentado ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Rio Claro, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Orientadora: Livia de Oliveira

910.1 Pazetti, Henrique Albiero
P348r A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas:
o Cururu / Henrique Albiero Pazetti. - Rio Claro, 2014
115.f. : il., figs., fots., mapas

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Geociências e Ciências Exatas
Orientador: Livia de Oliveira

1. Geografia humana. 2. Geografia humanista. 3. Cultura
caipira. 4. Lugar. 5. Paisagem. 6. Geograficidade. I. Título.

Henrique Albiero Pazetti

A região do Médio Tietê e os primeiros acordes paulistas: o Cururu

Trabalho de Dissertação apresentado ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de Rio Claro, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Geografia.

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Lívia de Oliveira

Prof. Dr. Eduardo José Marandola Júnior

Prof. Dr. João Pedro Pezzato

Rio Claro, SP, 13 de outubro de 2014.

*À Vivian e à Cecília, minhas toposfilias mais
cálidas.*

*À memória de meu avô, Nelson Pazetti, que me
ensinou a essência do caipira.*

*À lembrança de Manezinho Moreira e à
permanência de todos os canturiões do Médio
Tietê.*

AGRADECIMENTOS

Durante o percurso desta dissertação muita água passou debaixo da minha ponte. Água que se movimentou de maneira diferente em momentos também distintos, ora corriam calmas e me confortavam, ora esbravejavam e balançavam a estrutura da ponte, ameaçando minha segurança. Em algumas ocasiões tive a certeza de que a ponte não racharia e eu permaneceria seco, em outros senti que estava na água, correndo para direções desconhecidas e perigosas.

Acredito que realmente estive nessas duas condições (e em outras que ainda não reconheci, pois escrevo ainda molhado) e se não me afoguei foi graças a inúmeras pessoas que estiveram ao meu lado, encorajando-me, provocando-me, fazendo-me respirar e mantendo-me vivo, disposto a seguir pelo curso do rio a salvo.

O agradecimento inicial vai à instituição da Universidade Estadual Paulista da cidade de Rio Claro, mais especificamente ao Instituto de Geociências e Ciências exatas que me deu todo respaldo necessário para a confecção deste trabalho e a todos os seus funcionários que tão prontamente me ajudaram.

Agradeço aos amigos e colegas do Grupo de Pesquisa Geografia Humanista e Cultural, pelos inúmeros estudos, conversas e debates que muito contribuíram para a formulação de ideias aqui presentes. Em especial agradeço a **Thiago Gonçalves** pela amizade e pelo auxílio mais do que valioso nos diálogos e na formatação do trabalho, **Tiago Cavalcante** e a **Letícia Pádua** pela ponte de diálogo feita com a orientadora em momentos em que não consegui encontrá-la, **Hugo** e **Tiago de Paula** pelas “prosas filosóficas de boteco”.

Ajuda não menos valiosa foi a de meu primo **Cláudio Roberto Polastri**, seu filho **Giovanni Polastri** e sua esposa **Jaqueline Nicolosi Polastri** pelo grande zelo e atenção com que me acolheram na cidade de Tietê, me levando a lugares e a pessoas fundamentais para esta pesquisa.

Inestimável ajuda foi a de **Célia Barbosa Rodrigues Gonçalves**, que revisou todo o texto desta dissertação. Também agradeço aos amigos **Álvaro Mestre Ramos (Arvico)** pelo companheirismo e conversas sempre valiosas sobre o Médio Tietê e a cultura caipira, bem como a parceria violada e à **Eder Roberto (Edinho)** pela paciência e talento na confecção dos mapas presentes neste trabalho.

Devo valioso reconhecimento a todos os cururueiros e violeiros que pacientemente me atenderam e aceitaram conversar e dividir parte de suas vidas comigo.

Agradecimento especial ao canturião **Cido Garoto** pela enorme ajuda, dando-me endereços, telefones, e o rico material que pude estudar e a **Luizinho Rosa** que carinhosamente me aceitou em sua casa, no seio de sua família, como se fosse seu amigo.

Não poderia me esquecer de meus pais **Nelson e Maria Helena**, que mesmo não compreendendo a minha vontade de estudar o Cururu estiveram ao meu lado. E a minha família, meu lar e minha vida: **Vivian e Cecília**, pela alegria e calor com que preencheram meu coração. Iniciei a dissertação sozinho e a encerro com uma família constituída. Não sei como vivi até então sem a companhia de vocês!

Agradeço à **Lúcia Helena Batista Gratão** pela poética. Aos professores que me lecionaram neste período, contribuindo cada qual de sua maneira. Em especial ao **João Pedro Pezzato e Manuel Baldomero Rolando Berríos** que fazem parte da banca desta dissertação.

Por último guardo comigo, como num bauzinho que guarda relicários, alguns agradecimentos muito especiais. O primeiro é direcionado ao **Eduardo** que está presente desde a seleção das primeiras sementes que brotaram aqui. Quando cheguei à Campinas vindo de Londrina, fui recebido por ele com grande apreço. Fui instruído e provocado por suas “tocias filosóficas” com enorme destreza, sempre me convidando a pensar diferente, a olhar outros ângulos, outras paisagens, a viver a geografia. Pacientemente me ouviu em momentos de ansiedade e me encorajou a ficar na água de cabeça erguida. Gostaria de dizer obrigado amigo! Obrigado por me apresentar esta geografia deliciosa e fascinante!

Devo agradecer a Eduardo por outra razão muito especial: apresentar-me a uma das pessoas mais incríveis que já conheci, **Lívia de Oliveira**. Eu conhecia Lívia por suas obras, suas ideias. Posso dizer que era um grande admirador de sua obra e nunca imaginava que um dia iria conhecê-la e ainda mais tê-la como minha orientadora. Lívia me aceitou em sua casa, dispondo-se a me ensinar a pesquisar e a escrever: “pegue o dicionário” dizia ela incessantemente, cuidadosa com cada detalhe.

Assim construímos esta dissertação, com pitadas de broncas e chacoalhões, Lívia me manteve na direção certa, manteve o bisão pastando no campo certo. Obrigado Lívia, um grande abraço fraterno, do caipira de Sorocaba para a caipira de Mairinque!

*Eu nasci aqui na serra,
pisando na merma terra
unde Deus passô primêro,
purisso fico orgúioso
i me sinto venturoso:
sô paulista e brasileiro!*

*Na nossa terra abençoada,
unde, a lúiz da madrugada,
canta os canário brejêro,
inté os nosso arvoredos,
parece dizê em segredo:
sô paulista e brasileiro!*

*As estrela, esparramada
no céu desta terra amada,
deste chão dos cafezêro,
tem ráio de lúiz briante:
são arma dos banderante,
dos paulista e brasileiro!*

*Eu nasci aqui na serra,
neste pedaço de terra
de São Paulo hospitalêro;
i eu tenho orgúio de sê
i tamém podê dizê:
sô paulista e brasileiro!*
("Sô paulista e brasileiro" – Víctor Abílio)

RESUMO

O Cururu é uma antiga tradição cultural da região paulista do Médio Tietê e consiste em um desafio de versos improvisados entre cantadores ao som da viola caipira. Como entendemos a música como um atributo geográfico, afirmamos que a paisagem, o lugar, a região e a geograficidade do Médio Tietê estão presentes no Cururu, da mesma maneira em que o Cururu é parte fundamental da constituição desta região. Para a realização desta tarefa nos amparamos pela Geografia Humanista que nos permitiu apreender o Cururu pela via existencial, de maneira íntima e orgânica, buscando a essência desta cultura por meio da vivência dos lugares e das prosas com as pessoas que tão fortemente apreciam esta tradição caipira.

Palavras-chave: Geografia Humanista, Cultura Caipira, Lugar, Paisagem, Geograficidade

ABSTRACT

The Cururu is an ancient cultural tradition of the São Paulo region of the Middle Tietê and consists of a challenge between singers improvised verses of the sound of the viola caipira. As we understand music as a geographical attribute, we affirm that the landscape, the place, the region and the geographicity the Middle Tietê are on Cururu, just where the Cururu is a fundamental part of the constitution of this region. In carrying out this task on hold you for Humanistic Geography which allowed us to grasp the Cururu the existential route, intimate and organic way, seeking the essence of this culture by living places and talks with people who so strongly appreciate this rustic tradition.

Keywords: Humanistic Geography, Caipira Culture, Place, Landscape, Geographicity

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – “Família Guarani aprisionada por escravistas”, de Jean Baptiste Debret.	21
Figura 2 – A “Partida da Monção” de Almeida Junior representando a saída das canoas de Porto Feliz rumo às terras cuiabanas	26
Figura 3 – Nesta pintura de Charles Landseer intitulada de “Pouso Tropeiro” é notória a distinção da hierarquia dos tropeiros pela diferença de suas vestes	32
Figura 4 – Os movimentos da Catira, no seu bater de pés e mãos, é fruto da herança musical indígena.	39
Figura 5 – Batelão repleto de canoairos é preparado para o evento tradicional sob as águas do rio Tietê em Anhembi-SP	40
Figura 6 – Grupo dos Irmãos Lara mantém viva esta tradição caipira se apresentando em inúmeras cidades paulistas.....	42
Figura 7 – Duplas como Tonico e Tinoco fizeram enorme sucesso com a difusão e gravação da música caipira através dos discos e ondas de rádio	45
Figura 8 – A Turma Caipira de Cornélio Pires. 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.....	45
Figura 9 – Mapa dos municípios da Zona Cururueira do Médio Tietê (SP)	57
Figura 10 – Figura indicando a presença de violas em parte do território português	66
Figura 11 – Exemplares de violas portuguesas. Da esquerda para a direita: Viola de Braga, Viola Amarantina, Viola Beiroa, Viola Toeira e Viola Campaniça.....	67
Figura 12 – Exemplares de violas brasileiras. Da esquerda para a direita: Viola caipira, Viola Nordestina (dinâmica), Viola do Fandango, Viola de Cocho, Viola de Queluz e Viola de Buriti	72
Figura 13 – Representação das oito tradições das violas brasileiras	73
Figura 14 – O violeiro sul-mato-grossense ponteando sua viola	78
Figura 15 – O mineiro Renato Andrade ficou conhecido por inovar tecnicamente o modo de se tocar este instrumento.....	78
Figura 16 – Tião Carreiro empunhando sua eterna companheira: a viola caipira.....	79
Figura 17 – Bambico, exibindo grande técnica, marcou história neste instrumento.....	81
Figura 18 – A violeira Helena Meirelles tocava o instrumento de uma maneira muito peculiar	81
Figura 19 - Luizinho Rosa, no centro da foto, devidamente adornado com seu chapéu para a fotografia em sua residência em Cerquilha (SP)	88
Figura 20 - Cido Garoto ao lado de suas camisas; O canturião fez questão do registro.	88
Figura 21 - Cururu ocorrido em barracão em Tietê (SP), lugar de encontro entre cantadores, violeiros e apreciadores do Cururu.....	101
Figura 22 - Cururu ocorrido na praça central de Laranjal Paulista (SP) em festa de São João, um grande público acompanhou a trovação de Dito Carrara de Sorocaba.....	101

SUMÁRIO

...CAMINHAR	11
1.“CHÃO ENCANTADO”: REGIÃO DO MÉDIO TIETÊ.....	16
1.1. Entradas e Bandeiras: Os “Corsários do Sertão”	20
1.2. As Rotas Fluviais Das Monções	24
1.3. Cruzando o Sertão no Lombo de Mulas	30
1.3.1. As Rotas Tropeiras	33
1.3.2. Sorocaba - “A Capital dos Tropeiros”	35
1.4. O Desabrochar da Cultura Caipira.....	37
1.5. O Caipira no Disco: “Registros de uma Tradição”	43
2.CURURU E VIOLAS: TRADIÇÕES CAIPIRAS	46
2.1. As Sementes do Cururu	47
2.2. Zona Cururueira.....	54
2.3. Desafios do Cururu	55
2.4. A Estrutura das Trovas	61
2.5. Violas: “A Magia das Cordas”	63
2.5.1. Tradições Das Violas Brasileiras.....	69
2.5.2. Violeiros, Cobras e Crendices	74
2.5.3. Panorama da Viola Brasileira	77
3.CURURUEIROS PAULISTAS: TROVAS, PROSAS E VIVÊNCIAS	82
3.1. Trovadores Paulistas: Os Canturiões	83
3.2. Narciso: o Canturião Diante do Espelho	86
3.3. Trovas: A Essência do Ser-Cururueiro	90
3.4. Na trilha dos Canturiões: Vivências de Campo	98
3.5. Lugares do Cururu – Lar, Vigília e Permanência.	104
PERMANÊNCIA DO CURURU: RESSIGNIFICAÇÃO E REINVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO	106
REFERÊNCIAS	112

...CAMINHAR

O caminho trilhado nesta dissertação pode ser comparado ao movimento de entrada em uma mata densa e fechada, assim como faziam os antigos indígenas em seus peabirus. Tais caminhos ancestrais cortaram floresta adentro e, ligando diversos pontos da mata, possibilitaram comunicação e trocas, iluminando o desconhecido.

Assim vislumbramos nosso percurso feito até aqui. Adentramos na mata fechada e escura em busca de esclarecimentos e para isso dispendemos muito esforço na caminhada, devidos às condições, por vezes adversas. Raros raios (lunares ou solares, não importa aqui discernir) atravessavam as copas das árvores e iluminaram nosso entorno, possibilitando o reconhecimento da área e um esboço de trajeto. Caminhamos...

Esta movimentação (o exercício da reflexão), provavelmente seja o grande legado de um estudo como este. Encorajar-nos a entrar na floresta densa, abrir picadas e clareiras, repensar caminhos é a força motriz que nos cativa a pesquisar. E como é prazeroso investigar aquilo que amamos, aquilo que nos pertence e nos faz ser o que somos. Assim é a cultura caipira para nós: essência paulista, alma do Médio Tietê, parte de nós e de nossa geografia.

O amor foi que nos convidou a desbravar a mata densa e explorar suas entranhas, que nos parecia familiar, porém, desconhecida. Familiar, porque herdada de meus antepassados (principalmente de meu falecido avô e daqueles a quem não conheci, mas deixaram suas marcas em solo sorocabano) a antiga paixão para o som da viola caipira e a poesia cabocla. Desconhecida, porque nada, ou muito pouco sabia sobre as origens e a importância destas manifestações tradicionais.

Guardo inúmeras lembranças dos tempos de criança quando ouvia aquela música chorosa e suave transmitida pelo rádio no quintal de casa. Ainda era criança e não estava entre os adultos em suas celebrações, mas ouvia tudo da janela do meu quarto, e me punha a imaginar...

A música caipira me transmitia muita emoção e carinho. Sentimentos que reencontrei ao ouvi-la tempos mais tarde, quando me iniciei no ponteio da viola caipira. O som das dez cordas, ao reverberar pela primeira vez em meu colo, me acalantou. Parecia ter reencontrado um seio materno, um abraço ancestral me aqueceu.

Lembremos que esta confissão deve ser lida com a imagem da entrada na floresta. Assim sendo, estamos dentro dela, entorpecidos pelo seu aroma e umidade,

motivados a caminhar, mas ainda desorientados em relação a um rumo preciso. Eis que encontramos o Cururu, um braço da cultura caipira. O encantamento é imediato! Agora era nele que pretendíamos chegar, rumamos ao seu encontro...

Nosso caminho coincidia com as águas do rio Tietê, na verdade com as águas do Médio Tietê. Entendemos que esta região é o berço e morada desta antiga tradição caipira. Não bastava analisar as cidades de modo separado, era preciso trabalhar com uma escala regional.

Percebemos que sua geografia remonta a tempos antigos e que reverberam incessantemente neste solo paulista. Do passado ao presente, do bandeirante ao caipira, compreendemos que tempo e espaço se fundem em um só instante, dando origem (e reoriginando constantemente) ao cururu e ao Médio Tietê.

As paisagens e os lugares do Médio Tietê constituem o Cururu e de seus representantes, os cantadores. Os versos cururueiros exalam e exaltam esta região. A geografia e história do Médio Tietê é quem molda o Cururu, ao mesmo tempo em que esta manifestação cultural é parte significativa do Médio Tietê, elo existencial indissociável.

Aquela floresta escura e herma (descrita no início) ganhara uma rota estruturada, que nos possibilitou desbravá-la com maior intensidade. Tínhamos uma direção e uma proposta definida, agora conseguíamos planejar melhor o trajeto e o tempo que durariam nossas empreitadas. Também sabíamos onde poderíamos parar e descansar, tomar fôlego para prosseguir, eram nossos pousos.

Este avanço não ocorreu de maneira linear. Tentamos direções diferentes, abrimos picadas desnecessárias, mas também obtivemos êxitos em diversas incursões. O que nos é claro no presente momento, nasceu deste incessante trabalho de exploração.

Que alívio foi pousar (no sentido de estada, permanência e descanso) no Médio Tietê, ali conseguimos escavar melhor o solo caipira. Partimos da viola (o amor ao som deste instrumento), chegamos ao Cururu e ancoramos na região paulista do Médio Tietê, eis o resumo de nossa empreitada.

Portanto no primeiro capítulo intitulado de “*CHÃO ENCANTADO*”: *Região do Médio Tietê*, buscamos elucidar o processo de formação da região do Médio do Tietê por meio de uma releitura histórica destes acontecimentos. Aqui, também ressaltamos aspectos essenciais para a compreensão do Cururu e desta região, principalmente através da geograficidade emanada por este solo. Geograficidade que é expressa nas trovas do Cururu, no ponteio da viola caipira, na paisagem do Médio Tietê e na população desta região em sua maneira de ser cotidiana. O conceito de geograficidade elaborado por Eric Dardel (2011)

refere-se à ligação existencial do homem com a Terra, com seu lugar, sua paisagem e sua região, esta ideia clarifica todo nosso entendimento geográfico presente nesta dissertação.

Já no segundo capítulo, que leva o título de “*CURURU E VIOLAS: Tradições Caipiras*”, pretendemos explicar como surgiu, se difundiu e como acontece o Cururu atual (diferenciando do antigo, considerado tradicional). Aqui detalhamos o “universo cururueiro”: seus cantadores, locais de ocorrência, suas rimas, suas crenças e seu principal instrumento de acompanhamento, a viola caipira.

Devido a imensa riqueza (musical e simbólica) deste instrumento, neste capítulo ela ganha uma atenção especial. Tentamos explicar sua origem em Portugal e o modo como se particulariza em cada região brasileira, tomando formas e afinações distintas, absorvendo muito da cultura dos locais onde se enraíza. Os aspectos materiais e imateriais que envolvem o instrumento e seu tocador (o violeiro) também são trabalhados neste momento da pesquisa.

A Geografia Humanista foi quem iluminou esta dissertação. Entendemos que esta possibilidade de conhecimento geográfico é quem melhor nos fundamenta na busca da compreensão e entendimento da relação do homem com seu espaço de vivência. Segundo Holzer (1997, p.77) a pretensão primordial da Geografia Humanista é: “relacionar de uma maneira holística o homem e seu ambiente ou, mais genericamente o sujeito e o objeto, fazendo uma ciência fenomenológica que extraia das essências a sua matéria prima”.

Quando pensamos o espaço, como condição existencial, não podemos considerá-lo de maneira geométrica, somente. É preciso enxergá-lo em sua totalidade, permeado por emoções e atributos humanos (que são impressas na arte; a música em nosso caso). Desta maneira, os espaços:

Não são vazios abandonados aos quais se atribuem, por vezes, qualidades e significados, mas são os contextos necessários e significantes de todas nossas ações e proezas. Então, o espaço não é euclidiano ou alguma outra forma geométrica, na qual nos movimentamos e que percebemos como separadas de nós (RELPH, 1979, p.16).

Nesta perspectiva, o conhecimento cotidiano se faz muito relevante, pois é no dia a dia que experienciamos o mundo em todo seu fulgor. É no cotidiano que apreendemos a Terra em suas potencialidades e particularidades. E não é desta experiência cotidiana que a arte é composta e que os versos de Cururu são feitos?

Sim. É da existência que nasce a arte. Em nosso entendimento ela é a expressão existencial mais sublime da condição humana. Ela é um sólido caminho para a busca das coisas mesmas, como almeja a filosofia fenomenológica, norteadora da Geografia Humanista.

Assim abrimos clareiras iluminadas que nos permitiram enxergar melhor o fenômeno que tanto buscávamos: o Cururu e, por consequência, a região do Médio Tietê. Entendemos que a arte seja um valioso caminho para a compreensão dos lugares e da(s) geografia(s). Frequentando diversos eventos de Cururu, conversando com cantadores, violeiros e o próprio público presente, pudemos compreender a geografia do Médio Tietê sob outra perspectiva: a perspectiva existencial, a perspectiva daqueles que vivem este solo diariamente.

Analisar e buscar compreender um fenômeno com as lentes da escala local e regional se fez muito relevante em nossa caminhada. Adentrar a floresta, sentir seus cheiros, tocar suas folhas e ouvir o som das águas que nela desenham, nos permitiu nos aproximar do fenômeno desejado. Poderíamos sobrevoar a mata por nós imaginada, mas queríamos estar dentro, e assim o fizemos.

Esta aproximação se dá no terceiro capítulo desta dissertação intitulado de “*CURURUEIROS PAULISTAS: Trovas, Prosas e Vivências*”. Aqui está nossa bagagem experiencial vivenciada em diversos lugares onde ocorre o Cururu. Nosso campo realizado principalmente nas cidades de Sorocaba, Tietê, Cerquilho, Laranjal Paulista e Piracicaba nos possibilitou vivenciar o Cururu de maneira íntima. Aspectos fundamentais deste estudo foram revelados por meio da experiência e de inúmeros diálogos travados com as pessoas que vivenciam o Cururu (cantadores, violeiros e o público destes espetáculos).

Trabalhamos com algumas trovas improvisadas pelos cururueiros, entendendo que neste momento uma grande e valiosa carga experiencial é relatada, sendo fundamentais para a compreensão do Cururu e a consequente composição desta dissertação. Após essas etapas elencamos algumas ideias conclusivas sobre o Cururu e a geografia do Médio Tietê que na verdade não se encontram solidificadas e imutáveis visto que a vida se apresenta de maneira fluida e constante, como as águas do Tietê tão importantes para a região e a música aqui estudadas.

Em alguns momentos fomos obrigados a parar a caminhada e refletir, principalmente quando farejamos o cheiro da morte. Não exatamente a morte de indivíduos, mas sim, a possibilidade da morte desta antiga tradição e o consequente fim da região do Médio Tietê, visto que o amálgama desta porção paulista com sua essência cultural é muito

intenso. Tais reflexões (sem conclusões fechadas) sobre a condição do Cururu na atualidade estão no pequeno capítulo intitulado de “*MORTE E VIDA CANTURINA: Reinvenção e Resistência do Cururu*”.

Esperamos que nossa incursão possa de alguma maneira ter contribuído com o pensar e o fazer geográfico. Obviamente que continuaremos a caminhada, pois a pesquisa não pode ser considerada findada e acabada, o movimento é contínuo.

Caminheemos e principiemos a canção...

1. “CHÃO ENCANTADO”: REGIÃO DO MÉDIO TIETÊ

“Chão encantado” é a expressão feliz, simbólica e geográfica, cunhada pelo violeiro sorocabano Ricardo Anastácio, ao dar título ao seu CD. Estas palavras traduzem toda a melodia e riqueza da cultura caipira do Médio Tietê paulista.

A região do Médio Tietê é fruto da confluência de fatores históricos, sociais e culturais. Da fusão de lugares, paisagens e geografias, constitui-se uma existência específica e particular, ou, nas palavras de Eric Dardel, uma geograficidade própria. Para o autor, a geograficidade é quem “liga o homem à Terra, uma geograficidade (*géographicité*) do homem como modo de sua existência e de seu destino” (2011, p.1-2).

A geograficidade nasce da íntima relação do homem com o seu lugar existencial, no caso aqui proposto, a relação orgânica do homem que se dá com a região (do Médio Tietê). Não a região administrativa e estatística, ou as regiões naturais tão frequentes nos trabalhos de Geografia, mas sim a região como espaço vivido e experienciado. Aquela que surge das atitudes e percepções humanas frente ao espaço, que inclui o homem em sua abordagem, pois, como assegura Fremont:

[...] o homem não é um objeto neutro no interior da região, como muitas vezes se poderia julgar pela leitura de certos estudos. Apreende desigualmente o espaço que o rodeia, emite juízos sobre os lugares, é retido ou atraído, consciente ou inconscientemente, engana-se ou enganam-no... Do homem à região e da região ao homem, as transparências da racionalidade são perturbadas pelas inércias dos hábitos, as pulsões da afetividade, os condicionamentos da cultura, os fantasmas do inconsciente (FREMONT, 1980, p. 16-17)

A região vivida é aquela: “vista, apreendida, sentida, anulada ou rejeitada, modelada pelos homens e projetando neles imagens que os modelam” (FREMONT, 1980, p.17). Desnudando-nos de armadilhas estatísticas, nos aproximamos de uma região viva, inerente a uma geografia humanista.

A região é formada por lugares e os lugares são contidos na região. Podemos então afirmar que a região do Médio Tietê é formada pela confluência dos lugares que a compõem, estando inscrita neles, uma aliança indissociável. Por tal razão, a consideramos aqui, uma região-lugar, ou em outras palavras, uma região com atributos de lugar.

Região pela sua dimensão escalar. Lugar pela intensidade com que se dá a experiência do homem neste “pedaço do mundo”, permeada por sensações, emoções, alegrias e angústias. É onde verdadeiramente existimos e construímos nossa vida. É o espaço do dia-a-dia, do cotidiano, nossa verdadeira geografia. É um “chão encantado”.

Viver o lugar é também viver a região, pois são indissociáveis. Com isso, a experiência regional brota, primeiramente, pela experiência do lugar, lugares com elementos essenciais em comum. Esta essência em comum é que torna a região particular, específica, como é o caso do Médio Tietê e suas particularidades (materiais e imateriais) impressas na paisagem.

Na realidade é difícil destrinchar a experiência terrestre em diferentes momentos e escalas, ela acontece de modo uno e sinestésico. As separações são feitas para efeito didático. Edward Relph (1979, p.16) clarifica tal situação afirmando que: “não há limites precisos a serem traçados entre espaço, paisagem e lugar, como fenômenos experienciados. Nem a relação entre eles é constante – lugares têm paisagens, e paisagens e espaços têm lugares”. Aqui também somamos o conceito de região à reflexão de Relph.

Paisagem, em nosso entendimento, extrapola a mera enumeração de elementos visíveis em determinado “recorte espacial”. Ela é parte fundamental da vivência do homem, é quem abre a possibilidade de desbravamento, de aventura e de gozo frente à Terra. Sendo horizonte, é aberta, escancara e convida o homem ao seu devir existencial. Altera o homem no mesmo ímpeto em que é transformada, simbiose visceral.

Como ratifica brilhantemente Dardel (2011, p.30): “Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma impressão, que une todos os elementos”.

E prossegue o autor:

A paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida ainda que refratária a toda redução puramente científica. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra [...] A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso (DARDEL, 2011, p.31).

A paisagem está na dimensão do sentido. Antes de poder ser objetiva e racionalizada ela é sentida de maneira sinestésica. Pode ser comparada a uma força que invade o homem e o desperta para a habitação. Nas palavras de Besse (2006, p.80): “a paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo encontro com o mundo. Na

paisagem, estamos no quadro de uma experiência muda, “selvagem”, numa primitividade que precede toda instituição e toda significação”.

O conceito de paisagem não pode ser encerrado em si mesmo, delimitado e quantificado em elementos físicos somente. Ela abarca toda dimensão geográfica. Quando então consideramos a região do Médio Tietê temos que fazê-lo em sua totalidade, ou seja, considerando a experiência geográfica de modo conjunto e inseparável.

Apesar desta densidade que compõe esta região escolhemos o rio Tietê como fio condutor do desvelamento do Médio Tietê. Extrapolando a questão do recurso hídrico, este rio parece ser o elo entre as diferentes situações, escalas e lugares desta região, como se suas águas constituíssem sua unidade.

Este rio tem uma característica muito específica: corre no sentido contrário ao mar. Percorre todo o interior do estado de Leste para Oeste até desaguar no rio Paraná. Por tal razão, muito de sua significância se deu por sua função desempenhada no período de interiorização do sertão da antiga colônia portuguesa. Estes rios foram fundamentais neste processo. Representaram um papel de guia para os homens que participavam das bandeiras, monções e posteriormente do tropeirismo. Suas águas, ainda, carregam esta valiosa herança e as cidades por elas banhadas reverberaram toda esta carga histórica e geográfica.

A região do Médio Tietê é considerada encantada, pois contém beleza tamanha que provoca em seus moradores grande satisfação e prazer, uma felicidade despertada por vivê-lo e habitá-lo cotidianamente. O encanto a que nos referimos não se limita a uma imagem de natureza estonteante, não nos referimos a sensações corpóreas específicas, mas sim à beleza intrínseca presente nos detalhes poéticos do cotidiano e que, de alguma maneira, preenchem nosso existir.

O Médio Tietê é encantado pela sua grande riqueza cultural. Nos inúmeros costumes, crenças, cantos e sons que emanam de seu solo, do seu povo, constituindo uma das mais preciosas tradições paulistas, quiçá brasileiras.

Esta região é composta por inúmeras cidades nas quais a cultura caipira é muito presente e enraizada em seu solo, sendo própria à sua população. A cultura caipira do Médio Tietê é muito peculiar, sendo algumas manifestações específicas deste lugar-região, como é o caso do Cururu, que só ocorre nessas cidades.

O surgimento do paulista mameluco, fruto da miscigenação étnica do português com o indígena local, é o principal “ingrediente” da formação cultural desta região. A mistura genética e cultural destes povos deu à cultura caipira tons muito especiais, podendo ser percebidos nas mais variadas manifestações e particularidades do caipira do Médio Tietê.

O caipira, figura típica desta região, é sujeito humilde e tem na sua relação íntima com a natureza seu maior bem. Ao contrário da figura jocosa e preguiçosa que lhe foi taxado, ele é um trabalhador incansável e da lida com a roça faz brotar seu próprio sustento. Quando o clima não favorece o plantio não hesita em pedir ajuda aos seus santos de devoção, visto que a fé é uma de suas características mais presentes.

E não seria o caipira, e aqueles que vivem de modo direto a natureza, pessoas que sentem a presença da Terra e sua potência de modo mais perceptível e intenso? Parece-nos que Eric Dardel pensa neste sentido quando afirma que a experiência geográfica:

Se realiza na intimidade com a Terra que pode continuar secreta. Inexprimida, inexprimível, é a “geografia” do camponês, do montanhês ou do marítimo. Recolhido ao silêncio pelo acompanhamento ou pelo pudor, porém muito vivo e muito forte em suas ligações com a terra, a montanha ou o mar sobrepõem frequentemente as afeições humanas. Em sua conduta e em sua vida cotidiana, em sua sabedoria lacônica carregada de experiências, o homem manifesta que crê na Terra, que confia nela; que conta absolutamente com ela. E lá, em seu horizonte concreto, que uma aderência antes de tudo corporal assegura seu equilíbrio, sua rotina, seu repouso. A Terra não se discute, em ela tudo desaba (DARDEL, 2011, p.93).

Com a expansão urbana observada em nosso país e a modernização nas técnicas e no estilo de vida rural este sujeito peculiar se torna mais raro, porém suas raízes estão fincadas em solo paulista e em sua população. Nas cidades do Médio Tietê muitas famílias têm seu passado vinculado ao meio rural e conseqüentemente as pessoas carregam consigo esta identidade. Ela é perceptível na culinária, no sotaque, na música, nas simpatias e crendices, enfim, nas nuances deste povo que através das trilhas de asfalto e poeira, entre a modernidade e a tradição, mantém este modo de ser ainda presente.

A viola caipira, instrumento símbolo das manifestações culturais desta região, entoa a música do Médio Tietê de forma muito particular. Pelo ponteio deste instrumento o chão encantado ganha vida através de sons que expressam suas paisagens, lugares, odores, cores e sentimentos que permeiam a mente e o coração deste povo.

Quando ouvimos um verso improvisado de Cururu acompanhado da viola de dez cordas (como também é conhecida a viola caipira) estamos diante da manifestação cultural autêntica do Médio Tietê. Nele está presente toda bagagem histórica e geográfica que consolidou esta região, tudo aquilo que encantou este chão, toda a geograficidade deste solo.

Nesta música são nítidas as influências das paisagens e lugares desta região, bem como os elementos que inicialmente formaram esta cultura: a saudade do português de

sua amada pátria distante, a dor do indígena arrancado de suas florestas, bem como a celebração ao paulista que retorna a sua terra após brava expedição sertão adentro. Por tal razão Cornélio Pires em sua canção “moda do peão” afirma que a música caipira “é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna” (PIRES, 1982).

Procurar entender o processo de formação desta região paulista é buscar as razões que encantaram este solo. É procurar desvendar as origens da cultura e da música caipira em suas mais variadas manifestações e expressões, dentre as quais, o Cururu, “perfume” em comum que é exalado pelos lugares do Médio Tietê.

1.1. Entradas e Bandeiras: Os “Corsários do Sertão”

Para se compreender o início da atividade das Entradas e Bandeiras é necessário retomar a condição social em que se encontravam os paulistas no planalto de Piratininga no início de sua formação como vila. A população local viveu praticamente de maneira independente da Coroa Portuguesa, visto que a região não apresentava atrativos econômicos que trouxessem investimentos lusitanos como havia ocorrido no Nordeste, com a produção de açúcar cultivada no fértil solo de massapê.

Obrigados a buscar meios de sobreviver neste ostracismo os paulistas viveram na pobreza durante muito tempo, sobrevivendo de maneira rústica, com muitas técnicas herdadas dos indígenas locais. Darcy Ribeiro descreve com clareza a situação da vila paulista e de seu povo nesta época:

São Paulo era uma cidade pobre: casebres de taipa ou adobe, cobertos de palha, poucas ruas, vida familiar ainda semi-indígena, com a utilização de técnicas nativas, como a lavoura de coivara, caça, pesca e coleta de frutos silvestres. Os poucos “luxos” em relação à vida tribal se resumiam ao uso de roupas simples, ao consumo de toucinho de porco, rapadura e pinga de cana, à posse de alguns instrumentos de metal, de armas de fogo e de candeias de óleo. A canjica, cujo preparo dispensava o sal, frequentemente escasso, era uma das bases da alimentação. Dormia-se em redes e eram fiadas e tecidas em casa as roupas de uso diário – amplas ceroulas e camisolão para os homens e, blusas e saias largas e compridas para as mulheres. Todos andavam descalços ou usavam chinelas alpercatas (RIBEIRO, 1995, p.194).

As características físicas da região do planalto de Piratininga também contribuíram para a formação do movimento das Entradas e Bandeiras. Primeiramente, a Serra do Mar representava uma espécie de barreira aos paulistas, impedindo o seu livre trânsito entre o litoral e o planalto. Além disso, o rio Tietê servia como um guia que

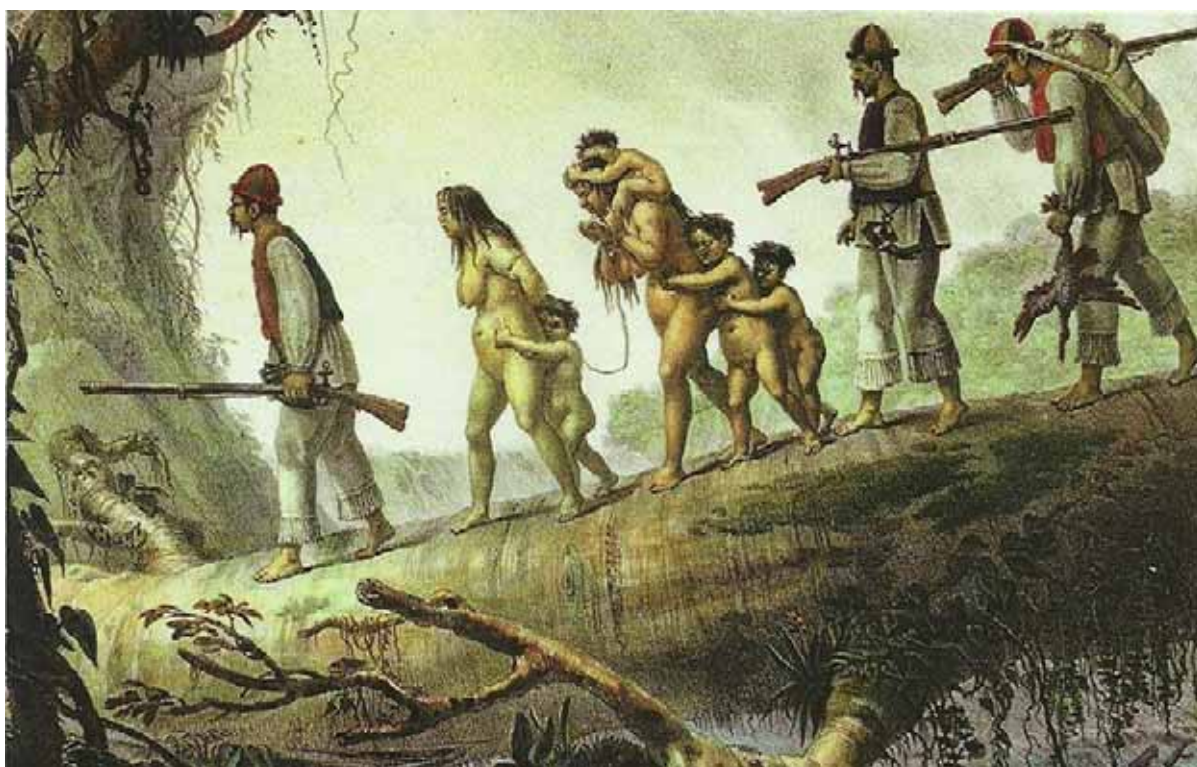
canalizava a atenção destes homens para o sertão, conduzindo suas longas caminhadas nestas terras incógnitas em busca de riquezas que pudessem reverter sua pobre situação. Diante deste contexto social e geográfico os paulistas irão iniciar um dos momentos mais importantes da história brasileira.

Como os paulistas estavam afastados dos grandes centros de importância da colônia não tinham acesso ao consumo de escravos africanos. Encontraram na escravização do indígena uma grande possibilidade de mão-de-obra. Posteriormente, a caça e o aprisionamento de indígenas se tornou a principal atividade econômica bandeirante.

Os índios caçados eram inicialmente escravizados nas vilas e fazendas. Em número bem maior foram comercializados para trabalharem nos engenhos de açúcar do nordeste.

A figura 1 representa o momento de preação indígena feita por mãos bandeirantes.

Figura 1 – “Família Guarani aprisionada por escravistas”, de Jean Baptiste Debret.



Fonte: Acervo Casa da Memória de Curitiba.

Este momento é denominado como a primeira fase do bandeirismo, o período defensivo. Esta atividade restrita ao planalto paulista feita principalmente por “capitães-mores, governadores ou prepostos oficiais desses dirigentes e teve um caráter defensivo” (AB’SABER et al, 2004, 284).

É datado da primeira metade do século XVII o segundo período do bandeirismo (agora denominado de ofensivo). Nesta ocasião a área de caça do gentio indígena se expande. Os bandeirantes se adentram profundamente nos sertões em todas as direções na busca de sua “mercadoria”. Agiam como verdadeiros “corsários do sertão” devastaram tribos e missões jesuítas inteiras com extrema violência para conseguir seus intuitos (RIBEIRO, 1995).

A relação do paulista com o indígena excedia o aspecto econômico, era uma ligação no aspecto cultural, social e genético. Da fusão genética do português com o índio local descende o mameluco, linhagem étnica que povoou os solos paulistas e foi o grande contingente do exército bandeirante. É com o índio que o paulista aprenderá a viver naquele lugar bravio, como elucida Buarque de Hollanda:

É inevitável que, nesse processo de adaptação, o indígena se torne seu principal iniciador e guia. Ao contato dele, os colonos, atraídos para um sertão cheio de promessa, abandonam, ao cabo, todas as comodidades da vida civilizada. O simples recurso às rudes vias de comunicação, aberta pelos naturais do país, já exige uma penosa aprendizagem, que servirá, por si só, para reagir sobre os hábitos do europeu e de seus descendentes mais próximos. A capacidade de resistir longamente à fome, à sede, ao cansaço; o senso topográfico levado a extremos; a familiaridade quase instintiva com a natureza agreste, sobretudo com seus produtos medicinais ou comestíveis, são algumas das imposições feitas aos caminheiros, nessas veredas estreitas e rudimentares (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990, p.16-17).

O indígena, inclusive, fazia parte do exército bandeirante constituído por um chefe supremo (normalmente um branco) que detinha total poder sobre seus subordinados, um capelão para cuidar do aspecto religioso, um exército mameluco e um enorme número de escravos índios. Eram fundamentais para o êxito da Bandeira, pelo seu conhecimento da floresta eram utilizados como exploradores de caminhos, coletores de alimentação, carregadores de carga e combatentes (SANTOS, 2001).

As vestes destes sertanistas eram simples. Costumavam andar descalços pelas matas utilizando-se de um chapelão de abas largas, camisa e ceroulas, sua proteção corpórea era feita pelo gibão (uma espécie de colete resistente que os protegia dos disparos de flechas) e a gualteira (um tipo de chapéu de pele de anta que se assemelhava a um capacete rústico). As armas de fogo, como o mosquetão, era de uso dos brancos e das tropas mameucas. Os índios dispunham de arco e flecha, que tinha a vantagem de ser leve, silencioso e veloz, comparado ao mosquetão (SANTOS, 2001).

Antes da partida das bandeiras, índios escravizados partiam primeiro, plantando lavouras que seriam utilizadas pelo resto do exército no decorrer da empreitada. As expedições menores seguiam a frente capitaneando mais índios que seriam incorporados ao grupo. Quando encontravam a aldeia ou a missão a ser atacada faziam um acampamento nas redondezas. Neste momento os doentes e as bagagens ficavam no local, enquanto as armas eram preparadas para o ataque. Todo esse processo era adotado para que o ataque fosse de surpresa e silencioso e consequentemente tivesse maiores chances de obter êxito. Após o ataque bem sucedido, os cativos eram trazidos a São Paulo, para serem comercializados enquanto parte do grupo continuava em busca de mais índios para escravizar (TORAL, 2000).

Se a primeira metade do século XVII é considerado o período de apogeu do bandeirismo de aprisionamento indígena a segunda metade deste século é considerada o declínio desta atividade. As dificuldades residiam principalmente na dificuldade encontrada em caçar os índios em terras espanholas e também no “sucesso” da busca bandeirante por riquezas minerais.

Apesar do declínio desta atividade, ela foi de suma importância para o decorrer do processo de formação socioterritorial brasileiro. Ab’Saber *et al.* aponta com clareza os reflexos do bandeirismo na história nacional:

Consequências do bandeirismo de aprisionamento foram: a manutenção e a sobrevivência do núcleo social paulista, o fornecimento de braços para as lavouras piratininganas e a para a região da cana-de-açúcar e outras, na falta de escravo negro, o devassamento do interior facilitando o povoamento, o recuo da expansão castelhana representada pelos jesuítas, rumo ao Atlântico e sustentada pelos bandeirantes, a conquista e o alargamento territorial do Brasil a sul e a sudoeste pela posse de extensa área correspondente à margem esquerda do Paraná e ao território atual do Rio Grande Do Sul (AB’SABER *et al* 2004, p. 288).

Encerra-se esta atividade, mas não se encerra o ímpeto expansionista e desbravador do bandeirante iniciando uma nova fase em sua história: a do explorador de riquezas minerais. Partem rumo a novos territórios em busca da terra prometida, onde o ouro e a prata seriam abundantes e poderiam os paulistas enriquecer enormemente. Para isso, os bandeirantes: “devassaram o interior, abriram caminhos, preparam a descoberta do ouro a partir do século XVIII em Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, expandindo cada vez mais para oeste as terras da América Lusitana” (AB’SABER *et al*, 2004, p.295).

A busca por riquezas em outras regiões da colônia portuguesa também ocorreu por meio de embarcações. Os rios da região do Médio Tietê foram utilizados para

desbravar terras a noroeste em um período denominado de monções, mais um importante episódio da formação de nosso país.

1.2. As Rotas Fluviais Das Monções

As monções representam um importante momento histórico no processo de interiorização e constituição da unidade territorial brasileira, um capítulo que tem como característica peculiar a utilização dos rios como aliados na árdua tarefa de desbravar o sertão do Brasil. Elas eram expedições fluviais, de cunho povoador ou comercial, que navegavam pelo leito dos grandes rios, como o Tietê, o Paraná, o Paraguai e o Cuiabá em busca de ouro ou de redutos indígenas que ainda eram capturados por parte dos paulistas (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990).

Elas surgem e ganham força com o declínio da atividade bandeirante no século XVIII e com a expulsão dos paulistas das minas gerais na Guerra dos Emboabas. Se para o bandeirante o rio era um obstáculo, para os homens das monções representava um grande aliado, verdadeiras “estradas móveis”, como afirma Buarque de Hollanda (1990, p.75). As duas atividades (bem como o tropeirismo que desenvolveu os caminhos para o sul do Brasil) não devem ser vistas como partes distintas da história e sim uma continuidade do mesmo processo expansionista feita pelo homem paulista. Assim esclarece Ab’Saber *et al.*:

As monções representam, em realidade uma das expressões nítidas daquela força expansiva que parece ter sido uma constante histórica da gente paulista e que se revelara, mais remotamente, nas bandeiras e impelirá pelos caminhos do sul os tropeiros de gado. Tomados no seu conjunto, o historiador de hoje poderia talvez reconhecer, nessas formas, uma só constelação (AB’SABER *et al*, 2004, p. 307).

A origem do termo monção é árabe e foi incorporado pelos portugueses para denominar o período de ventos favoráveis a navegação à vela. Aqui, foi adaptado às condições e características da navegação feita pelos paulistas, que não se utilizavam dos ventos e sim do curso natural dos rios para se deslocar. O termo monção, em nosso contexto, significa o período pluvial ideal para navegar, quando os rios estariam cheios e facilitariam a atividade.

Os principais meses escolhidos para a partida das monções eram os de março e abril, às vezes este período era estendido até meados de junho, e havia aqueles que optavam em partir entre os meses de julho a setembro. Épocas mais secas, porém, com menos

riscos de adoecer com a alguma febre maligna (constantes nos tempos das enchentes) (AB´SABER et al, 2004).

As monções partiam predominantemente do Porto de Nossa Senhora da Mãe dos Homens de Araritaguaba (posteriormente denominada de Porto Feliz) e tinham como meta atingir as terras do extremo noroeste brasileiro, Cuiabá. A partida das canoas era feita pelo rio Tietê (que não era nenhuma novidade aos paulistas que por ele se orientavam para percorrer os caminhos das bandeiras) até alcançar o rio Paraná e seus afluentes, como o rio Pardo. Estas rotas eram constantemente retraçadas, visando a minimizar os empecilhos desta viagem, porém, a principal rota feita pelos paulistas pelos rios no período das monções:

Era variável o roteiro das primeiras viagens, que se faziam sem ordem e sem época determinada. Desciam então as canoas o Tietê até a foz, seguiam o curso do atual Paraná, entravam por um dos seus afluentes da margem direita, em geral o Pardo e, neste caso, subiam depois a Anhanduí-Guaçu, ganhando as contravertentes do Rio Paraguai para atingir este rio através de um dos seus afluentes orientais. Subindo em seguida o Paraguai, alcançavam o São Lourenço e finalmente o Cuiabá, que os conduzia nova terra da promessa [...] Foi por volta de 1720 e graças à diligência dos irmãos Leme, que se começaram a verificar as vantagens de uma alteração nesse itinerário, de modo a que as canoas subissem a parte encachoeirada do Pardo, que fica acima da barra do Anhanduí-Guaçu, até o ribeirão de Sangue-xuga. Neste ponto justamente atinge o divisor das águas do Paraná e Paraguai sua menor largura – cerca de duas léguas e meia (AB´SABER *et al*, 2004, p. 314).

A partida das canoas, como representado na figura 2, era feita normalmente pela manhã e envolvia grande número de familiares, comerciantes e curiosos todos atentos à saída das embarcações que cruzariam o interior da colônia pelos caminhos fluviais. O momento da saída e da chegada das embarcações era repleto de emoção e de festividades, visto que o risco de infortúnio que rodeava os canoeiros era imenso.

Figura 2 – A “Partida da Monção” de Almeida Junior representando a saída das canoas de Porto Feliz rumo às terras cuiabanas



Fonte: Acervo Museu Paulista – USP

Por tal razão, nesta oportunidade, também acontecia um momento religioso para benzer as canoas e seus remeiros quando: “o padre implorava para os navegantes a mesma proteção divina, outrora dispensada a Noé sobre as águas do dilúvio ou ao apóstolo Pedro sobre as do mar” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990, p.71).

Os perigos que rondavam estes homens eram inúmeros e residiam principalmente no ataque de índios e nas cachoeiras encontradas no percurso dos rios. Cachoeiras como a Canguera, de Jurumirim, de Averemanduava e a de Pirapora eram conhecidas por serem grandes obstáculos aos canoeiros. Em trechos encachoeirados acompanhava a tripulação um guia ou prático, sujeito com grande habilidade em manobrar a canoa nas cachoeiras. Por vezes o caminho fluvial era tão complicado que eram obrigados a terminar o percurso a pé, conduzindo as canoas por cordas pelo lado de fora da água, outras vezes, aliviavam os pesos das canoas para que estas pudessem passar pelas quedas-d'água (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990).

A fama de riqueza das terras a oeste do Rio Paraná era tão exuberante que se dizia que “arrancando-se touceiras de capim nos matos, vinham as raízes vestidas de ouro” (AB’SABER et al, 2004, p.311), por tal razão homens de São Paulo, do litoral e das minas gerais partiram desesperadamente para este rincão tentar a sorte.

Porém, o início da exploração aurífera em terras cuiabanas não foi fácil, inúmeros conflitos com os indígenas locais dificultavam a atividade. A situação foi contornada com a chegada do bandeirante Fernando Dias Falcão e seus homens que além de combaterem e domesticarem os índios revoltos levaram instrumentos básicos de mineração (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990).

A presença significativa de indígenas na região também era fonte de atração para Cuiabá, onde estes eram aprisionados por paulistas, acostumados a se beneficiar com tal atividade. O primeiro paulista a alcançar as beiradas do rio Cuiabá, Antônio Pires de Campos, chegou a tais terras em busca do gentio da tribo Caximpó e não de metal precioso (AB´SABER *et al.*, 2004).

Os monçoneiros (outra denominação destes paulistas) foram desenvolvendo recursos e técnicas que facilitassem o sucesso das viagens. Durante seu percurso plantavam e criavam animais para reforçar sua alimentação. Vale ressaltar que parte da gente envolvida nesta tarefa ia a pé (chamados de pedestres) percorrendo as margens dos rios navegados pelas embarcações e nelas preparavam o arcabouço necessário para o êxito da monção. A alimentação também era conseguida através da caça, pesca e da coleta de frutas silvestres muito numerosas nas florestas que margeavam os rios.

A saída em comboio foi adotada para a segurança dos tripulantes contra a investida de índios, cabia neste momento aos barcos particulares se unirem aos barcos oficiais que eram munidos de armas para enfrentar possíveis batalhas. Para melhor proteger os mantimentos e a tripulação adotaram a utilização de toldos e mosqueteiros nas canoas. Apesar da utilização destas inovações as técnicas de navegação e da confecção das canoas eram todas elas oriundas da tradição indígena, sendo praticamente nula a influência portuguesa.

A canoa indígena tinha a vantagem de resistir aos rios encachoeirados (como era o caso da navegação do Tietê e seus afluentes) além de serem feitas sem grandes gastos podiam ser abandonadas no meio do mato se assim fosse necessário (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990). As canoas eram feitas de troncos de árvores como a peroba e ximbaúva inteiriços e escavados com machados, enxós, fogo e água e variavam de nome conforme suas especificações, como descreve Pardim:

Dependendo do tamanho e do tipo de construção havia as ubás (rasas, de pequenas dimensões e fundo chato, talhadas em casca de árvore), as igaras (escavadas num único tronco de árvore, de forma aproximadamente elíptica, rasas, fundo chato e mais altas na popa), os piperis (tipo de jangada), os batelões (barcaças ou canoas de madeira ou ferro, geralmente rebocadas, usadas para transporte de carga pesada). As mais comuns eram os canoões,

que exigiam que se remasse em pé; os maiores eram, em geral, inteiriços, feitos com um só tronco de árvore, chegando a medir treze metros de comprimento, por um metro e meio de diâmetro (PARDIM, 2005, p. 32).

A parte central dos canoões ficava reservada para as cargas, à frente iam seis remeiros (que remavam de pé como os indígenas faziam), além do piloto e do proeiro. O proeiro era fundamental nas embarcações e deveria ter grande destreza e inúmeras outras habilidades para comandar a navegação:

O proeiro, segundo parece, era a figura mais importante da tripulação, pois levava a chave do caixão das carnes salgadas e também a do frasqueiro, comandava e governava a proa e, batendo com o calcanhar no chão, marcava o compasso das remadas. A prática das navegações apurava nele a tal ponto a capacidade de observação, que do simples movimento das águas podia deduzir muitas vezes onde o rio era mais fundo ou mais raso, e onde existia canal ou escolho. Não raro guardava de memória todas as circunstâncias que, nesse percurso de mais de cem cachoeiras, pudessem afetar a navegação. Não é, pois, de admirar se desfrutava de grande prestígio e se podia ostentar, segundo nota um cronista do tempo, “toda a chibança de um vilão obsequiado e respeitado” (AB’SABER *et al*, 2004, p. 317).

A evolução na maneira de conduzir as canoas e o conjunto estrutural que foi se formando no percurso das monções tornou essa tarefa menos dificultosa ao longo do tempo, porém, ainda perigosa. Para que as embarcações obtivessem sucesso em sua empreitada era necessária a consolidação de paradas fixas ao longo do rio onde os barcos pudessem encontrar apoio.

Entre Tietê e Cuiabá, existia a fazenda Camapoã localizada no fim do rio Pardo na divisa com Mato Grosso do Sul onde os homens podiam descansar, se alimentar e renovar suas mercadorias. Piracicaba também foi um importante local de apoio para a realização das monções, inclusive construindo muitas das canoas utilizadas nestas empreitadas.

A sedentarização dos homens em Cuiabá e em áreas mineradoras próximas foi muito dificultosa, dependiam muito dos produtos trazidos pelas monções. Por vezes chegavam a atingir o número de trezentas a quatrocentas canoas carregadas de produtos fundamentais para a consolidação das vilas próximas as minerações cuiabanas, inclusive animais foram levados até para dar maior suporte a vida destes homens. A fixação humana nestas terras era fundamental para que o processo de mineração não cessasse. Um grande esforço era feito para este intuito, inclusive pelos próprios homens das minas que viviam praticamente como índios caçadores e coletores.

As últimas monções são datadas de 1838, quando um grande surto de febre tifoide dizimou grande parte das populações que viviam pelas margens e águas do rio Tietê. A diminuição do ouro existente em Cuiabá e a construção de caminhos terrestres que margeavam os rios também podem ser apontadas como fatores cruciais para o fim desta atividade.

A aventura paulista feita sobre águas dos rios teve consequências fundamentais para a expansão das terras coloniais conquistando inclusive áreas ao norte com a chamada “monção do norte” que foi realizada da década de 1750 à primeira metade do século XIX. Por tal razão as monções superaram (em distâncias percorridas e conquistadas) qualquer outra atividade desbravadora feita em solo brasileiro:

O aproveitamento dos rios que procuram o oceano, extremo-norte, prende-se assim, ao velho caminho das monções, que avança do sul, do planalto paulista. A função histórica desta autêntica estrada fluvial de perto de dez mil quilômetros, que abraça todo o território da América Portuguesa, supera a de qualquer das outras linhas de circulação natural do Brasil... (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990, p. 65).

A importância das monções não se restringe somente à expansão territorial. Teve uma grande contribuição de cunho povoador e econômico da colônia portuguesa. Foi fundamental no surgimento de inúmeros povoados e vilas nas proximidades dos caminhos fluviais, bem como dinamizou a vida econômica do Brasil colonial, levando e trazendo produtos de diferentes e distantes localidades.

O homem monçoneiro também pode ser visto como uma evolução do sertanista bandeirante, herdando destes homens a bravura e o ímpeto desbravador, porém, tornam-se mais civilizados e menos hostis, mais aptos à vida em sociedade:

É inevitável pensar que o rio, que as longas jornadas fluviais tiveram uma ação disciplinadora e de algum modo amortecedora sobre o ânimo tradicionalmente aventureiro daqueles homens. A própria exiguidade das canoas das monções é um modo de organizar o tumulto, de estimular, senão a harmonia, ao menos a momentânea conformidade das aspirações em contraste. A ausência dos espaços ilimitados, que convidam ao movimento, o espetáculo incessante das densas florestas ciliares, que interceptam à vista o horizonte, a abdicção necessária das vontades particulares, onde a vida de todos está nas mãos de poucos ou de um só, tudo isso terá de influir poderosamente na mentalidade dos aventureiros, que demandam o sertão remoto. Se o quadro dessa gente aglomerada à popa de um barco tem, em sua aparência, qualquer coisa de desordenado, não será a desordem das paixões em alvoroço, mas antes a de ambições submissas e resignadas (BUARQUE DE HOLLANDA, 1990, p. 72).

A evolução social ocorrida na época das monções continua a ser desenvolvida pelo tropeiro, que além da expansão territorial continuará este progresso para a aptidão social, trazendo ao Brasil colonial não só novas terras, mas também novos homens.

1.3. Cruzando o Sertão no Lombo de Mulas

O transporte no Brasil colonial, durante longo tempo foi feito nas costas de escravos indígenas e africanos, graças a relativa proximidade das atividades econômicas aqui existentes. Com o estopim da busca por ouro na região das minas fez-se necessário uma melhor forma de se transportar produtos e pessoas que pudessem abastecer a região aurífera.

Muitos paulistas que se encontravam fora do contexto social e econômico da colônia viram a possibilidade de comercializar e transportar produtos no lombo dos animais. Animais que conseguissem carregar muito peso, se locomover em caminhos rústicos e precários por meio das matas, visto que “no século XVIII poucas estradas foram construídas e a possibilidade de utilização de veículos de rodas tracionadas por cavalo ou boi era limitada” (KLEIN, 1989, p.347).

Diante desta situação nasce o tropeiro, descendente direto do bandeirante já bem acostumado à aventura de desbravador do sertão. É o homem responsável por dar maior integração ao país que se formava. Ligando centros isolados uns aos outros, levava nos lombos de seus animais não só bagagens, mas também a civilização, a novidade e a possibilidade de sobrevivência em um território que paulatinamente ganhava ares de unidade:

O tropeiro é o sucessor direto do sertanista e talvez o precursor, em muitos pontos, do grande fazendeiro. A transição faz-se sem violência. O gosto da aventura que admite, e não raro exige, a agressividade, encaminha-se pouco a pouco para uma ação mais disciplinadora. Ao fascínio dos riscos e da turbulenta ousadia substitui-se, agora, o amor às iniciativas corajosas e que nem sempre dão imediato proveito. A atração da pecúnia, alcançada a longo prazo, vence o interesse pela rapina. Aqui, como nas monções de Cuiabá, uma vontade mais paciente do que a do bandeirante ensina a medir, calcular oportunidades, contar sempre com os danos e as perdas possíveis. (AB´SABER *et al*, 2004, p. 362)

Foi dos castelhanos do Rio da Prata e do Peru que os paulistas herdaram as habilidades e as técnicas de conduzir animais, pois estes homens do sul do continente americano já realizavam esta atividade na “carreira de Buenos Aires – Tucuman, Potosí E

Lima” (ALMEIDA, 1981, p.16). O termo tropa, se referindo a condução de animais, também é oriundo desta cultura, sendo posteriormente incorporada ao vocabulário paulista.

Inicialmente a função primordial do tropeiro foi a de abastecer as zonas exploradoras de riquezas minerais. Com a crise aurífera no final do século XVIII toda esta região entrou em crise e a demanda pelo transporte de muares diminuiu, porém, o tropeirismo encontrou outro mercado consumidor, as regiões cafeeiras paulistas.

Com o advento da produção do café em meados do século XIX no vale do Paraíba é que o tropeirismo atingirá o seu auge e “se fixará como único e mais importante meio de transporte do Brasil, tornando-se indispensável para a circulação de mercadorias, informações e pessoas, articulando o interior numa grande rede de rotas [...]” (STRAFORINI, 2001, p.65).

Se o paulista foi o tipo humano adequado para iniciar tal atividade o muar (mulas, burros e bestas) era o animal mais apropriado para resistir a enormes distâncias a serem percorridas. As mulas foram proibidas de serem criadas pela Coroa Portuguesa em 1761, porém, este veto logo foi anulado por compreenderem que era o animal adequado para resistir as longas jornadas e ao enorme peso a que seriam submetidas (AB´SABER et al, 2004)

Uma mula chegava a suportar até doze arrobas, ao contrário do cavalo que era muito mais caro e bem menos resistente a tamanho esforço. Elas eram adquiridas xucas (selvagens) nos campos sulinos e domesticadas em terras paulistas onde adquiriam um grande valor (STRAFORINI, 2001).

O tropeiro era o dono da tropa, cruzava o interior do sertão transportando seus animais e apanhando cargas que posteriormente poderiam ser vendidas. Não viajava sozinho, com ele iam os camaradas (seu braço direito), o cozinheiro, aprendizes, carrieiros e um bom cão que era imprescindível para manter o comboio de animais na rota.

A função do tropeiro extrapolava o mero posto de comerciante e transportador de bagagens e produtos: “era o emissário oficial, o correio e o transmissor de notícias, intermediador de negócios, portador de bilhetes e de recados e aviador de receitas e de encomendas” (PIGNATARO, 2003). Por tal razão, eram homens muito requisitados e bem recebidos em qualquer lugar que parassem com suas mulas.

Quando o tropeiro enriquecia já não viajava mais para o sul buscar os animais, passava a administrar seus negócios a partir das vilas onde havia se estabelecido. Tornaram-se pessoas mais sociáveis e aptas ao comércio, o perfil do paulista bruto e rústico presente não era mais necessário. Quem ia buscar os muares no sul do país eram os capatazes,

sujeitos de confiança do tropeiro que iam a cavalo até o sul do país e ordenavam as tarefas aos camaradas e aos aprendizes que faziam todo o trabalho penoso da lida com os animais.

A divisão social do trabalho presente no tropeirismo era visível nos trajes usados pelas pessoas envolvidas na tarefa. O dono da tropa utilizava roupas de panos fortes, um chapéu de feltro, longas botas de couro que atingiam as coxas e mantas de baeta sobre os ombro. Os demais componentes da tropa, costumeiramente, andavam descalços e suas roupas eram compostas por tecidos muito rústicos, como afirma Straforini (1999, p.31): “a roupa do dono da tropa refletia muito mais a necessidade de diferenciá-lo do restante do grupo, colocando-o no topo da hierarquia tropeira, do que uma adaptação as condições naturais da viagem”. A figura 3 demonstra detalhes desta distinção social observada pelos trajes.

Figura 3 – Nesta pintura de Charles Landseer intitulada de “Pouso Tropeiro” é notória a distinção da hierarquia dos tropeiros pela diferença de suas vestes



Fonte: Acervo Particular

A hierarquia tropeira era composta (do menor ao maior grau de importância) por: cozinheiro ao mesmo tempo madrinheiro (quem conduzia a mula que ia a frente do comboio), camarada ou peão, arrieiro (peão mais velho e de grande importância para o

sucesso da caminhada, é ele, inclusive, que era responsável pelo atendimento às “mulas aguadas” (doentes)), capataz, patrão ou dono da tropa. (ALMEIDA, 1981).

A tropa era dividida em diversos grupos de animais chamados de lotes. Esta divisão nas tarefas tinha o intuito de facilitar o controle e manter a ordem do comboio, apesar desta divisão era mantida uma unidade no grupo. A frente da tropa ia um animal (besta, cavalo ou égua) chamado de madrinha, era mais velho e conduzia a caminhada muito bem, servindo de guia para os demais animais.

Como as tropas montadas partiam interior adentro, transportando e comercializando produtos, ligando os diversos centros de importância na colônia, utilizando de diversas rotas, permitiam o “diálogo” entre as regiões centrais e sulinas do Brasil colonial e por onde passavam “plantavam cidades”, como escrito por Almeida (1981).

1.3.1. As Rotas Tropeiras

A primeira rota conhecida a ser de suma importância para a busca de muares no sul do país é o “Caminho do Viamão”, uma longa estrada que interligava Sorocaba (onde os muares eram comercializados) à cidade de Viamão no Rio Grande do Sul (onde os animais eram criados e comercializados). No retorno havia uma parada no Paraná para tratar e engordar os animais durante a invernada para que estes chegassem vistosos em seu destino de comercialização, a cidade de Sorocaba.

Sendo assim, Klein (1989), afirma que existia uma nítida divisão territorial do trabalho no tropeirismo: os gaúchos criavam as mulas, os paranaenses alugavam seus solos para a invernada e o paulista cuidava do transporte e da comercialização final do animal.

Posteriormente, outra rota nasce no percurso bandeirante o “Caminho Novo de Vacaria”. Com a ausência do animal no litoral gaúcho partem para oeste a partir de Lages (Santa Catarina) seguindo pelo planalto meridional até atingirem as regiões ocupadas pelas Missões, passando por Vacaria, Passo Fundo, Cruz Alta e Santiago atingindo as fontes fornecedoras de muares.

Com a descoberta dos campos de Guarapuava uma nova rota se desenha, partindo então desta região do Paraná até atingirem os territórios das Missões onde o muar se encontrava abundante. Essa rota demorou a se consolidar devido à resistência indígena na região que acabou sendo dizimada com a intervenção do exército, em 1809 e 1810, nasce assim a “Estrada das Missões” ou “Caminho de Palmas” (STRAFORINI, 2001).

Os tropeiros procuravam fazer os caminhos menos penosos para os animais, obedeciam assim os limites naturais da região, porém, por vezes era preferível subir e descer morros para encontrar algum pouso do que seguir o caminho plano sem nenhuma estrutura presente. Os tropeiros encontravam muitos perigos e dificuldades no percurso:

Embora as estradas atravessassem áreas de campos naturais, os tropeiros encontravam inúmeras dificuldades ao longo da rota, como a mata fechada de Lages. Enfrentavam constantemente ataques de saqueadores e dos índios que lutavam pela sobrevivência para não serem dizimados. Os caminhos eram estreitos, muitas vezes podendo passar apenas um animal de cada vez, além de possuir atoleiros causados pelas chuvas e sofrer ataques de animais. Muitas pontes se encontravam danificadas, obrigando a utilização de balsas improvisadas nas travessias de leitos mais largos. As dificuldades encontradas ao longo das estradas refletiram o modo de vida do tropeiro (STRAFORINI, 2001, p. 30).

As viagens eram longas, duravam meses, costumavam sair do sul do país em setembro e outubro para chegar à feira sorocabana (onde comercializavam os animais) apenas no mês de março. Era necessário fazer algumas paradas para pernoitar, reabastecer as energias e descansar os animais. Estas paradas foram se tornando cada vez mais fixas e definitivas. Os viajantes já partiam destinados a encontrar as estadias estratégicas para o sucesso do comboio, muitas destas estadas se tornaram cidades.

As paradas variavam de qualidade e estrutura, passando por diversas fases com diferentes nomenclaturas. A primeira fase era a do pouso: mero terreno para acampar no qual o proprietário consentia que os tropeiros ali dormissem e alimentassem seus animais. A segunda era a do rancho: consistia em um longo telheiro coberto, por vezes tinham paredes rústicas, por vezes não, era o “bangalô” dos viajantes (diz-se que era necessária pele de tropeiro para dormir em tais locais, pois os vermes costumavam fazer moradas nas peles dos viajantes despreparados).

A terceira é a venda, sinônimo do progresso. Local onde se vendia de tudo um pouco e onde os tropeiros podiam se alimentar melhor e dormir em quartos lá encontrados. A quarta fase é a estalagem ou hospedaria e a quinta o hotel, já bem mais pretensioso (PIGNATARO, 2003).

Nas paradas é onde, principalmente, o tropeiro se alimentava. Sua dieta era bem simples, constituída basicamente de carne-seca, feijão, angu, farinha de mandioca, coité de molho (pimenta em conserva) e café, alimentos de fácil transporte e difíceis de perecer. O

café era adoçado com rapadura, sempre acompanhado do fumo de corda; já a cachaça tinha a função de remediar as doenças e o frio.

O cantar durante a parada das viagens era uma característica marcante destes homens que acompanhados da viola caipira preenchiam o seu tempo e (en)cantavam as paisagens por onde passavam. Muitos dos costumes tropeiros fazem parte da cultura caipira presente em diversas cidades do interior do sertão sendo observada na culinária, na música, nas vestes e no modo de falar de inúmeras pessoas pelo interior de São Paulo. Como Almeida descreve uma parada tropeira:

Descarregaram a tropa, acomodaram a carga, soltaram os animais. Daí a pouco, enquanto fervia o caldeirão suspenso pela corrente à forquilha, e chiava a gordura na caçarola em uma das “tacuruvas”, os tropeiros entendidos pelos ligais, temperavam a viola e soltavam a voz no descantes das modinhas costumadas (ALMEIDA, 1981, p.73).

Muitas cidades se formaram a partir destas paradas. Os viajantes tinham que passar obrigatoriamente por elas durante seus percursos, assim, foram ganhando força e importância. É o caso da cidade de Sorocaba que teve um importante papel no período do tropeirismo.

1.3.2. Sorocaba - “A Capital dos Tropeiros”

A história da cidade de Sorocaba é marcada pela importância do tropeirismo em sua formação, tanto que o pesquisador Aluísio de Almeida a definiu como a “capital dos tropeiros” (ALMEIDA, 1981, p.110). Porém, sua origem remonta a tempos mais pretéritos da colônia brasileira com a chegada de Afonso Sardinha no Morro de Araçoiaba em busca de metais preciosos, como o ouro não foi encontrado da maneira desejada pelos colonizadores o lugar acabou ficando no ostracismo dos interesses portugueses e permanecem sem grande importância no panorama colonial.

Durante muito tempo a futura cidade sobreviveu com a mão-de-obra indígena capturada pelos bandeirantes paulistas e esta foi a atividade que manteve a cidade viva e respirando em tempos difíceis para os paulistas. Será com Baltazar Fernandes que a vila nascerá oficialmente em 1661 levando o nome inicial de Nossa Senhora da Ponte. Para Straforini (2001) sua criação teve uma função estratégica para a ocupação da região sul e consolidação da influência lusitana na região.

Apesar de toda esta participação nas primeiras atividades paulistas será com o tropeirismo que Sorocaba ganhará importância ao se inserir de modo contundente na dinâmica econômica colonial. Desde o início do sucesso da mineração, Sorocaba já despontava como uma das principais rotas pelas quais os animais eram conduzidos do sul à região das minas gerais, tanto que as primeiras tropas a cruzar a cidade são datadas de 1773.

Sorocaba se encontrava em um ponto estratégico na rota tropeira, recebendo uma grande quantidade de viajantes que movimentavam a economia e a vida social da cidade. Esta ficou responsável pela cobrança dos registros, o imposto cobrado pelos animais que por ali passavam, e que se tornara uma rentável fonte de divisas para a Coroa. Este imposto começou a ser cobrado em 1838, e o tropeiro era obrigado a pagá-lo logo após a passagem da ponte sobre o rio Sorocaba.

Será com a feira de muares que a cidade terá um enorme desenvolvimento econômico, estrutural e de importância. Não há exatidão sobre a data em que ocorreu a primeira feira em Sorocaba, Straforini (2001) aponta que provavelmente tenha surgido entre 1750 e 1790.

Ela não tinha uma data fixa para “estourar” (como se chamava o início da feira). Ocorria principalmente nos meses de abril, maio e junho, pelo fato de o clima e a umidade serem favoráveis, quanto mais pessoas presentes na feira maior era o sucesso desta.

Este extraordinário comércio fazia convergir para Sorocaba comerciantes de diversas partes do território transformando a paisagem e o dinamismo sorocabano nos períodos em que ocorria. Não só comércio e trocas aconteciam nas grandes feiras sorocabanas, mas todo um enorme espetáculo por lá se armava, confluindo toda a importância da Colônia para Sorocaba:

A arraia miúda que sem sair da cidade fazia seu comércio de prata, ouro e quinquilharia, armarinhos, os taverneiros, os jogadores, os bolantins e palhaços, os caixeiros viajantes da corte, os simples espectadores, havia-os e de longe a atulhar os cômodos dos parentes e amigos – iam-se divertindo á larga e não tinham pressa (ALMEIDA, 1981, p.57).

O ápice do tropeirismo, em meados do século XIX, trouxe um maior fluxo de animais na feira de muares de Sorocaba, bem como aumentou significativamente o capital circulante na cidade com o aumento do preço do luar nas feiras e dos impostos pagos nos registros. O intenso fluxo refletirá também no surgimento de inúmeras cidades e vilas nas rotas das tropas que cortavam o interior do estado de São Paulo e da região sul.

O declínio das feiras sorocabanas se dará no fim do século XIX com um grande surto de febre amarela que assolou a cidade. Este período também será o derradeiro declínio tropeiro agravado com a construção de ferrovias pelo Brasil afora. O transporte de muares gradativamente foi sendo substituído pelos vagões de trens, além dos bondes elétricos presentes nas maiores cidades e linhas férreas que ligavam a produção cafeeira do Vale do Paraíba aos portos do Rio de Janeiro e Santos.

A função de tropeiro perdurou por mais algum tempo em áreas aonde as locomotivas não chegavam. Seu verdadeiro fim veio na década de 1950 com a chegada de carros e caminhões que percorriam grande parte do país pelas estradas de rodagem, findando esta atividade que durante muito tempo transportou a civilização pelo território colonial nos lombos das mulas.

Encerrava-se assim mais uma significativa parte da história paulista e brasileira deixando enormes contribuições para a formação territorial e cultural de nosso país. O empreendedorismo tropeiro foi o responsável pela ocupação da porção meridional brasileira além de estabelecer rotas e estradas que ligando pontos diversos do país conferiu-lhe um esboço de unidade.

1.4. O Desabrochar da Cultura Caipira

Os homens que desbravaram o sertão brasileiro: monçoneiros, bandeirantes e tropeiros têm uma extraordinária importância para a consolidação do território brasileiro e para a formação e difusão de uma cultura. Consigo levavam não somente produtos, armas e alimentos, mas também uma bagagem imaterial, um modo de ser, que implicará na constituição da cultura que posteriormente será chamada de caipira, tão fundamental para este trabalho. Como afirma Antonio Cândido:

Da expansão geográfica dos paulistas, nos séculos XVI, XVII e XVIII, resultou não apenas incorporação de território às terras da Coroa portuguesa na América, mas a definição de certos tipos de cultura e vida social, condicionados em grande parte por aquele grande fenômeno da mobilidade [...] Basta assinalar que em certas porções do grande território devassado pelas bandeiras e entradas – já denominado significativamente Paulistânia – as características iniciais do vicentino se desdobraram numa variedade subcultural do tronco português, que se pode chamar de “cultura caipira” (CÂNDIDO, 2001, p. 45).

Muitos dos costumes e tradições que atualmente persistem no interior paulista são oriundos das práticas realizadas por estes conquistadores paulistas. Encontramos um pouco de cada um deles no modo de se alimentar, cantar, rezar e se vestir da população do Médio Tietê. A fusão dos grupos étnicos (o colonizador ibérico, o indígena e o negro africano) envolvidos na consolidação do paulista formou uma cultura muito ampla e rica.

Se a cultura caipira foi difundida pelos sertanistas ela se assenta derradeiramente em solo paulista e em suas áreas de abrangência com o trabalho dos agricultores, nas fazendas de café, algodão milho e outros cultivos. Na roça não eram adubados somente o “fruto da terra”, mas também o fruto desta cultura, tanto que a viola e a festança são partes integrantes desse povo. Como aponta Nepomuceno (1998, p.98): “Qualquer que fosse o tipo e a qualidade do caipira, ele era doido por festa e cantoria. Não economizava botina para ir atrás de um. Nem que fosse nos cafundós, morada de saci-pererê ou mula sem cabeça”.

A religiosidade do caipira normalmente é acompanhada pela música e pela festa, aliás, “reza e farra sempre andaram juntas por aqui” (NEPOMUCENO, 1999, p.63). Inúmeras tradições caipiras surgem deste amálgama, desta fusão entre o sagrado e o profano, entre a contribuição das mais variadas vertentes étnicas que formaram o nosso povo, cada uma com sua particularidade, porém com elos em comum.

A difusão desta cultura pelos sertanistas paulistas tem na viola caipira seu instrumento essencial, como no cateretê ou catira que é uma das primeiras formas a surgir da música caipira e tem na influência indígena sua característica primordial. Ela foi muito utilizada na catequização indígena e posteriormente difundida pelos sertanistas paulistas, pois, desde sua chegada ao Brasil o colonizador encontrou na música uma forma de cativar os índios no processo de catequização, influenciando assim, de modo contundente a formação cultural brasileira, bem como as identidades regionais, como no caso da região paulista em questão (HOLLER, 2005).

Ela consiste em uma adaptação a uma dança indígena (chamada de caateretê) (NEPOMUCENO, 1999, p.58) é acompanhada pelo som da viola caipira, onde o bater das palmas e as solas dos pés dos “palmeiros” dita o ritmo da música. É inevitável associar a catira ou cateretê com as danças indígenas, nas quais os nativos se manifestam batendo seus pés (às vezes munidos de uma espécie de guizo que intensifica o som dos passos) e palmas, celebrando suas festas.

Na catira paulista os passos normalmente são dados em um tablado de madeira, emitindo um som bem específico desta tradição caipira, como na fotografia da figura

4. Quando não há o tablado, por vezes é colocado um couro de boi seco no chão para aumentar o som das batidas dos pés. A viola caipira acompanha a dança fazendo uma batida chamada de “recortado”, um ritmo típico deste instrumento que é utilizado em outras músicas caipiras, como na “moda de viola” e no “pagode de viola”. A catira é bem difundida e presente em muitas festas caipiras como a de Santa Cruz, Divino Espírito Santo, Nossa Senhora e São Gonçalo (NEPOMUCENO, 1999).

Figura 4 – Os movimentos da Catira, no seu bater de pés e mãos, é fruto da herança musical indígena.



Fonte: Disponível: <<http://cdn.violashow.com.br/img/noticias/600x300/2274.jpg>>. Acessado em: 02 jul. 2014.

Algumas das cidades banhadas pelo rio Tietê e seus afluentes possuem uma bonita tradição caipira chamada de “encontro das canoas” ou “encontro de batelões”, ela é muito presente em cidades como Anhembi, Conchas, Piracicaba, Tietê e Laras (distrito de Laranjal Paulista) e ocorre no encerramento da Festa do Divino, no último sábado do ano. A figura 5 registra tal tradição.

Este evento é uma clara menção à época das monções. O termo batelão se refere a uma embarcação utilizada no período e as festividades faziam parte da saída e chegada dos monçoneiros. Ela surgiu em um período que a febre amarela assolava a população ribeirinha do Tietê, por tal razão é dotada de grande religiosidade e devoção por parte dos participantes. Menções a este período estão registradas em alguns versos cantados e presentes no CD “O folião e os dois meninos – Coleção Turma Caipira” (2013) e que aqui pinçamos um trecho:

Esta viagem tão santa, foi por um grande pedido
Foi por um grande milagre, foi feita no tempo antigo êêê...
Foi feita no tempo antigo, foi lá na grande capela
Pra acabar com a epidemia, a triste febre amarela
Essa doença malvada, o Divino consumiu
Tirando da nossa terra, levou pra água do rio êêê... (O FOLIÃO E OS DOIS MENINOS, 2013).

O evento é acompanhado pela população local que observa a Irmandade do Divino (grupo responsável pelo evento) conduzir as canoas em sentidos opostos (algumas subindo e outras descendo o rio) tentando se encontrar ao som dos rojões e dos tiros ensurdecedores dos bacamartes soltados das margens do rio.

Figura 5 – Batelão repleto de canoeiros é preparado para o evento tradicional sob as águas do rio Tietê em Anhembi-SP



Fonte: Disponível em:

<http://1.bp.blogspot.com/_OelNpV7w3a4/TGU3njIjFiI/AAAAAAAAAo4/ArX3Qjvk46k/s1600/negativo001.jpg>. Acessado em: 02 jul. 14

A Festa do Divino também é acompanhada de inúmeras manifestações musicais nas quais a viola caipira é um instrumento imprescindível, tais musicalidades como o Cururu e os batuques, bem como o movimento das canoas podem ser percebidas no poema intitulado de “A Festa do Divino em Tietê” de Cornélio Pires publicado em 1910:

Do Tietê magestoso, as margens silenciosas,
que pareciam ser inhospitas, desertas,
parecem-nos agora alegres, populosas,
e um sussurro de festa há nas casas abertas.
Onde poisa o Divino há folganças ruidosas
entre o povo que traz, respeitoso, as ofertas...
Requebram no batuque as pretas mais dengosas
e saltitam no samba as morenas espertas.

Freme, o cururú não falta no folguedo...
Resôa pela mata o estrondo da roqueira,
assustado na grotta a caça e ao passaredo.
E ao romper da manhã, á dúbia claridade,
nas canoas, de novo, a comitiva inteira,
parte alegre a cantar em rumo da cidade (PIRES, 1910).

A Festa do Divino não tem origem brasileira, foi trazida para cá pelos lusitanos e para Andrade (1992) os três fatores primordiais para a fixação da Festa do Divino no Brasil são: a chegada de Franciscanos no Brasil, o estabelecimento ao longo do Médio Tietê de portugueses e a necessidade de apego à religião frente aos obstáculos surgidos no sertão.

Existem inúmeras semelhanças entre a Festa do Divino brasileira e aquela observada em Portugal e nos Açores, tais como: a religiosidade (com realização e pagamentos de promessas ao Divino Espírito Santo), elementos comuns ligados à realeza, preocupação com pobres e doentes e a utilização dos mesmos símbolos como o cetro, a coroa e a pomba. Outra semelhança entre as festas é a presença de cantadores e improvisadores. Em Portugal eles cantam loas pelas ruas e em solo paulista o Cururu é fator primordial nas Festas e Pousos do Divino.

O cantador possui grande importância não só na diversão daqueles presentes, mas também na função religiosa, sendo o cururueiro uma espécie de intercessor entre as pessoas e o plano divino, podendo ele ajudar nesta ligação.

Outra manifestação cultural típica do caipira do Médio Tietê e que tem uma clara alusão ao período de interiorização brasileiro é o fandango de chilena. O fandango é

observado em inúmeras localidades do Brasil, mas da forma como este acontece é específico desta região paulista.

O fandango de chilena tem origem ibérica e era muito praticado pelos tropeiros nos momentos de diversão (tanto que em alguns lugares é conhecido como dança tropeira), os lenços e as botas utilizadas pelos participantes desta tradição são referências ao tropeirismo. As chilenas são esporas grandes e não dentadas (ao contrário das esporas “cortadeiras” utilizadas para domar os animais) que tem a função de marcar os passos com seu tilintar metálico. Os participantes fazem inúmeras danças com temáticas que lembram o cotidiano tropeiro ao som da viola caipira que faz uma batida semelhante a do catira e do cateretê, ou seja, faz um “recortado”. O maior representante atual do fandango de chilena em solo paulista é o grupo dos Irmãos Lara em Capela do Alto, fotografados na figura 6, que firmemente mantém esta tradição viva.

Figura 6 – Grupo dos Irmãos Lara mantém viva esta tradição caipira se apresentando em inúmeras cidades paulistas



Fonte: Disponível em: < http://img.cruzeirosul.inf.br/img/2014/06/15/media/153285_1.jpg >. Acessado em: 02 jul. 14.

As tradições aqui descritas são manifestações típicas da região do Médio Tietê e podem ser consideradas as sementes que formaram o gênero chamado de música caipira. Com a gravação a música caipira muda significativamente seu rumo e sua forma, difundida pelas ondas do rádio a locais distantes. Ela se expande, conquista territórios, funde-se a outros ritmos e por vezes é obrigada a se alterar para poder se enquadrar às necessidades de audiência exigidas pelo mercado. Se por um lado a música se distancia de suas matrizes

originais, por outro atinge outras regiões, difundindo fortemente a cultura caipira por outras “praças”.

1.5. O Caipira no Disco: “Registros de uma Tradição”

A tradição oral era o principal modo de difusão e perpetuação da cultura caipira, não havendo registro desta tradição. A passagem dessa cultura se dava (e ainda se dá em algumas situações geográficas) de maneira hereditária, de avô para neto, de pai para filho. Com o passar do tempo e a não concretização deste ciclo, muitos toques de viola, canções e folclores perderam-se, ou encontram-se encobertos em algum rincão deste Brasil.

Muitas músicas que eram cantadas faziam parte do repertório do folclore popular, não havendo um dono específico. Eram cantadas nos mais variados lugares, com algumas variações. Não se sabia ao certo de quem era sua autoria, certamente quem a ouvia reproduzia de uma maneira particular, somando, retirando e transformando alguns trechos.

Este fato começa a ser mudado com as gravações das músicas caipiras em discos no ano de 1929 com a canção “Jorginho do Sertão” interpretada pela dupla Caçula e Mariano. Desde as primeiras gravações se estabelece a fórmula da música caipira de estúdio: duplas cantando “em terças” (o casamento dos tons vocais dos cantores) e o acompanhamento da viola e do violão (posteriormente outros instrumentos foram sendo somados às gravações).

Diversas duplas surgiram neste ímpeto musical, tais como: Raul Torres e Serrinha (posteriormente Florêncio), Zé Carreiro e Carreirinho, Sulino e Marrueiro, Vieira e Vieirinha (RIBEIRO, 2006). Tônico e Tinoco (fotografados na figura 7) atingiram enorme sucesso com a divulgação das canções caipiras feitas pelo rádio, sendo denominados de dupla “Coração do Brasil”.

O mentor deste projeto e grande difusor da cultura caipira pelos meios urbanos foi Cornélio Pires. Este tietense foi músico, jornalista, pesquisador, poeta e compositor e o responsável pela consolidação da música caipira e de sua expansão pelo interior do estado de São Paulo e posteriormente para outras áreas do país.

Cornélio pode ser considerado o maior incentivador e difusor da cultura cabocla a partir da década de 1930, levando-a para os diversos cantos do país. Foi ele quem bancou as primeiras gravações caipiras e saiu em turnê com diversos artistas pelo interior do país, vendendo discos e apresentando espetáculos, elevou a cultura caipira para outro patamar, aproveitando-se do clima ufanista que pairava sobre o país durante a “antropofagia modernista” A figura 8 registra imagens destes artistas.

Nas festas e tradições caipiras as músicas eram cantadas durante um longo tempo, podendo durar noites inteiras (como os Cururus trovados nas Festas do Divino). Esse fato teve que ser alterado para que a canção coubesse em um disco no momento de sua gravação. Esta limitação transformou a composição destes homens, passaram a reduzir as toadas e conseqüentemente a extensão de seus “causos”, ou seja, houve uma transformação nas “composições” originais, alterando o cerne desta tradição: as longas toadas que narravam a história paulista e de seu povo gradativamente foram sendo substituídas por trechos resumidos destas obras atendendo assim a uma necessidade fonográfica.

Muitos ritmos, ritos e tradições da matriz cultural caipira foram mantidos pelos artistas em suas gravações. Alguns cantores, inclusive acabaram registrando cantigas caipiras de domínio público no próprio nome, não por intencionalidade mercadológica, mas por uma falta de referência. Logo, quem primeiro gravava podia afirmar que a autoria da música era sua, visto que não havia documentos que comprovassem o oposto.

No decorrer do tempo, outros ritmos e instrumentos musicais foram incorporados a este estilo por mais que o nome caipira fosse mantido. Atualmente, a música denominada de sertaneja nada tem de sertão, utilizando-se de instrumentos musicais tais como a guitarra, o baixo elétrico e a bateria estão muito mais próximas do country norte americano, do pop e do rock internacional do que de qualquer tradição musical brasileira.

Atualmente, o termo música caipira é utilizado para diferenciar o estilo musical raiz, ou seja, aquele que guarda suas origens, da música sertaneja que nos remete a um estilo mais moderno e que quase nada (ou nada) mantém de sua origem. Como canta Zé Mulato (da dupla Zé Mulato e Cassiano) na música “Navegantes das Gerais”:

Se me chamam de caipira, fico até agradecido
Mas falando sertanejo, eu posso ser confundido (MULATO, 1999).

Como almejamos compreender a relação do homem com a música de seu lugar (no caso aqui específico a região do Médio Tietê) manteremos o foco nos rastros deixados pelos sertanistas em solo paulista e seguindo a rota do rio Tietê interior adentro, procuramos chegar às tradições musicais verdadeiras.

Figura 7 – Duplas como Tonico e Tinoco fizeram enorme sucesso com a difusão e gravação da música caipira através dos discos e ondas de rádio



Fonte: Disponível em: <<http://fotos.noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2012/05/04/tinoco-morre-aos-91-anos-veja-fotos-do-cantor.htm>>. Acessado em: 10 jun. 2013

Figura 8 – A Turma Caipira de Cornélio Pires. 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



Fonte: Disponível em: <<http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro4/causocp.htm>>. Acessado em: 1 ago. 2013.

2. CURURU E VIOLAS: TRADIÇÕES CAIPIRAS

O Cururu e a viola de dez cordas são considerados símbolos da cultura caipira, muito significantes para a população da região do Médio Tietê. Suas origens são remotas e longínquas tendo suas raízes fincadas em solo ibérico trazidas para cá pelas mãos dos colonizadores. Em nosso país estes elementos europeus se fundem com a cultura indígena e negra, originando novas formas e readaptações da cultura originária.

A viola que chega pelas mãos do português em nossa terra logo é incorporada pela população paulista se tornando parte da identidade cultural desta região. Ela se expande por outras partes do Brasil pelas mãos dos bandeirantes, monçoneiros e tropeiros que adentraram o interior e contribuíram enormemente para a formação territorial brasileiro. Em solo nacional a viola assume diferentes formas e afinações nas regiões em que se achega. É um instrumento que se transforma com facilidade às especificidades da cultura de cada local.

O Cururu atual se difere um pouco daquele surgido nos tempos da colonização. Atualmente ele é um evento no qual cantadores se desafiam através de versos improvisados em uma mesma rima ao som da viola caipira e alguns instrumentos percussivos como o pandeiro e o reco-reco. Sua difusão pela região paulista do Médio Tietê também se deu graças ao trabalho dos desbravadores paulistas, homens que nas suas andanças também formavam e levavam a cultura hoje chamada de caipira.

Este amálgama étnico que formou a cultura brasileira e especificamente a cultura paulista do Médio Tietê dificulta apontar com exatidão quais fatores foram decisivos na formação do Cururu, consequentemente, não há consenso entre os diversos pesquisadores sobre sua origem. Neste capítulo pretendemos apontar as diversas vertentes sobre o tema, procurando elucidar melhor a formação desta tradição caipira.

2.1. As Sementes do Cururu

O Cururu é uma tradicional manifestação cultural paulista da região do Médio Tietê. Um evento com o mesmo nome é encontrado nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Porém, nestes lugares ele é dançado, não havendo o desafio cantado do Cururu paulista, e o instrumento de acompanhamento é a viola de cocho e não a viola caipira.

Fruto da fusão de inúmeros elementos étnicos e culturais distintos, além de ter sido formado em um passado distante, o Cururu tem como característica explanatória uma enorme interrogação. Diversas teorias divergem sobre a formação desta tradição caipira.

Uma versão muito frequente sobre sua origem é aquela que afirma que ele surgiu como uma adaptação a uma dança indígena, transformando-se em um canto religioso utilizado pelos portugueses no processo de colonização. Cascudo (1979) afirma que os principais defensores desta teoria são os pesquisadores Alceu Maynard Araújo, Renato de Almeida e Mário de Andrade que garante:

[...] os processos coreográficos desta dança têm tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos das danças brasílicas com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas, fora (e talvez dentro) do templo. E esse costume e dança permanecem vivos até agora (ANDRADE apud CASCUDO, 1979, p. 275)

Baseando-se nesta vertente, podemos então afirmar que o Cururu original é uma espécie de dança cantada do caipira paulista, onde vários cantadores em roda versam sobre temas religiosos acompanhados de viola, reco-reco e pandeiro (CANDIDO, 1964; VILELA PINTO, 1999; AMARAL PINTO, 2008). No qual a mistura da cultura ibérica com as tradições indígenas moldou completamente o Cururu.

A tradição musical dos índios, nos seus ritos e festas, é marcada pelas danças com forte ênfase rítmica no bater das mãos e pés. Essa característica foi importante na formação do Cururu, juntamente com a viola de dez cordas, instrumento trazido para cá com os portugueses. Foi utilizada para facilitar a catequização dos índios (visto que a música era do agrado dos silvícolas e foi amplamente utilizado neste processo) e também para preencher o tempo livre destes colonizadores.

Como afirma Nepomuceno (p.56, 1999): “os primeiros cantos, na viola, foram os da catequese. Misturando-se melodias portuguesas às dos índios, crenças cristãs às danças pagãs, surgiram ritmos e gêneros, como o cururu e o cateretê”.

Nesta vertente explicativa existem duas versões principais para determinar a origem do termo Cururu. Alceu Maynard Araujo alega que ele surgiu da dificuldade que os índios tinham em pronunciar a palavra cruz no processo de catequização, assim ela foi se transformando até chegar ao termo Cururu. A outra versão afirma que o termo se origina da palavra Kuru'ru (que significa sapo na linguagem tupi), pois os índios dançavam pulando como sapos (CASCUDO, 1979).

A movimentação não existe mais no Cururu paulista. Ela era encontrada no evento mais antigo e tradicional que era realizado em roda (e não dança) e desapareceu no processo de urbanização do Cururu. Para Chiarini (1947) esta forma e movimento presentes no Cururu podem ter atrapalhado a concentração dos cantantes para elaborar seus versos, sendo uma aparente razão para seu sumiço.

No Cururu arrodado (aquele feito para pagar promessas), os cururueiros, os violeiros, o folião-mestre (que carrega a bandeira do Divino) e o dono da casa, andam em círculos (em torno de um altar) em movimento anti-horário enquanto versam temas religiosos agradecendo a intervenção divina para alguma promessa feita. Mas não há consenso entre os pesquisadores sobre a origem e a “correta” definição deste movimento presente no Cururu antigo (ANDRADE, 1992).

Outros pesquisadores, como Julieta Jesuína Alves de Andrade (1992) e João Chiarini (1947), apresentam uma diferente visão sobre a origem do Cururu, afirmando que esta tradição popular tem pouca relação com os indígenas.

João Chiarini remete a origem do Cururu a tempos pretéritos, quando árabes teriam levado a arte de versar até a Europa (principalmente na península Ibérica). É na Idade Média que ela teria se fixado no país luso e de lá teria vindo até a América pelos portugueses católicos que teriam ensinado tal arte aos homens do Brasil Colônia.

Afirma ele: “cururu é importação. É folgança chegadinha de Portugal” (CHIARINI, 1947, p.85). O autor traz a elucidação da origem do cururu feita pelas palavras do cururueiro Sebastião Roque nascido em Laranjal Paulista onde ele também cita a cultura árabe na formação desta tradição e a pouca relação da cultura indígena neste processo. A seguir transcrevemos esta passagem:

Uns dis que o cururu era dança-canto índio. E eu quero dizer no meu pensamento o cururu é uma dança e canto sírio. Que foi cantado uma ocasião, quando Josué paçou o Rio do Jordão, que êle mandô tirar doze pedra do meio do Rio. E mandô fazer um altar do outro lado do Rio. E o homem dançava e cantava louvando a deu com instrumento de deis cordas e com adufe, que é o pandeirinho. E o noço cururu também é cantado a diante do altar, com viola de deis corda e pandeiro. E os verço são todos relijozo. Hoje o cururu está modificado, por que transformo em desafio. Um canta contra outro. Até mesmo em diverço teatro, nois ja tem cantado. O cururu quem trosse em São Paulo foi os Bandeirante nas suas longas viagem pelo Rio de Tiette [...] E não acredito que o cururu seja canturia do zindio porque os índio não tinha essa relição. Os índio adorava o sol, a lua e o trovão. E me conto 1 sírio que até hoje o cururu é cantado na síria. Pode ser que tenha outro nome por cauza da language deferente. E esta a minha opinião sobre o cururu (CHIARINI, 1947, p. 100).

Andrade (1992) assegura que a origem do Cururu foi influenciada pelos trovadores¹ medievais do sul da França (também chamada de Occitânia) e da Península Ibérica no século XI a XIII. Para ela o modo de cantar e improvisar dos cururueiros paulistas muito se assemelha aos trovadores franceses, pois ambos são cantadores, poetas, cantam o amor e se utilizam das mesmas artimanhas para realizarem suas funções. Afirma ela:

Os trovadores eram poetas? Os cururueiros o são. Eram poetas-músicos? Os cururueiros o são. Faziam setissilábicos, octossilábicos, nona rima? Os cururueiros também. Muitos eram dualistas? Os cururueiros também. Cultuavam o amor? Os cururueiros também (ANDRADE, 1992, p. 181).

Os termos “trovador” e “troveiro” (utilizados pelos cururueiros para designar o cantante de Cururu), e sua variação “trovação” (utilizada para denominar o evento onde se canta o Cururu) teria vindo desta tradição medieval, bem como, outras denominações tais como “reinado”, “carreira do imperador” e “Senhora Dona”, comuns nos versos dos cururueiros mais antigos.

A movimentação em círculo presente no Cururu arrodado também teria sua origem na Europa. Seria oriunda da carola, antiga e mística ronda de ordem religiosa presente em inúmeros países europeus, inclusive na França, e não teria relação com nenhuma dança indígena. Até mesmo, uma explicação do surgimento do termo Cururu poderia ser em decorrência da carola que em língua ocitana se pronuncia kurúlo, tão próxima da palavra Cururu.

¹ “Um trovador era, do século XI ao XIII, no sul da França, o poeta-cantor que compunha versos líricos em língua local” (ANDRADE, 1992, p.98).

Tal influência surgiu na Idade Média quando trovadores do sul da França emigraram para a Península Ibérica em razão de hostilidade por parte da Igreja Católica que realizou uma verdadeira cruzada contra os Albigenses (uma variação do Cristianismo, vistos como hereges aos olhos da Igreja). Neste processo levaram a sua cultura para a Península Ibérica, influenciando muito Portugal e Espanha contribuindo para a constituição assim da escola trovadoresca denominada de provençal (ANDRADE, 1992).

Toda esta bagagem cultural apreendida pelos ibéricos através do contato com a população do sul da França foi trazida para o Brasil no período de colonização iniciada no século XVI influenciando de modo contundente nossa cultura.

Para a autora, o modo de cantar Cururu tem suas raízes europeias e veio se fixar em solo paulista graças a vinda de colonizadores e religiosos, tais como os Franciscanos e Beneditinos, que se distribuíram ao longo das margens do rio Tietê e que através de suas tradições tornaram esta manifestação muito presente nesta região.

Com estes religiosos, outra tradição muito importante na região do Médio Tietê foi trazida, os Pousos e as Festas do Divino, nas quais o Cururu é componente indispensável. Tanto que para os cantadores mais antigos o verdadeiro Cururu é aquele que ocorre nestas festanças.

Estas manifestações eram muito importantes para os paulistas que residiam nas margens do rio Tietê no período colonial. A fé era necessária para que encontrassem coragem e pudessem partir sertão adentro, enfrentando inúmeros obstáculos e perigos inerentes a estas atividades.

Foi durante os pousos que surgiram as improvisações sobre as orações. Ao rezarem e louvarem durante muito tempo, isto se tornava monótono, sendo necessários os improvisos para animar este momento. Carlos Cavalheiro em entrevista com Zico Moreira recolheu informações que convergem com nossas interpretações sobre a origem do Cururu:

Benedito Moreira dos Santos, o Zico Moreira, um dos mais famosos cururueiros, residente em Conchas, quase centenário, nos revelou, no dia 25 de agosto de 2001, em entrevista, que credita aos bandeirantes a difusão do cururu, os quais o utilizavam para louvar e pedir aos santos orientação para o sucesso de sua bandeira. Posteriormente, quando um cantador louvasse o santo de forma equivocada, outro cantador, também repentista, o advertia do seu erro, cantando um verso para chamar-lhe atenção. O repreendido, por sua vez, respondia, também em versos cantados, a sua defesa. Dessa polêmica surgiu, depois, o desafio cantado do cururu (CAVALHEIRO, 2003, p. 5).

Cantando e rezando em cada saída de canoa de monção e bandeira sertão adentro, descansando em pousos de beira do rio e retornando com festividades ao núcleos de importância paulista é que reside a semente do Cururu e a razão pela qual ele existe somente nesta região. Ele existe nos locais de onde inicialmente partiam bandeiras e barcos monçoneiros, a região do Médio Tietê. Com isso afirmamos que a formação do Cururu está intimamente ligada às margens do rio Tietê. Inúmeras trovas de cantadores apontam nesta direção! Originalmente se aprendia cantar Cururu beirando o rio Tietê.

A relação com o rio Tietê está vinculada com o seu passado histórico, da sua grande importância para os paulistas que percorreram longas distâncias em busca de índios e ouro. O rio era para estes homens um guia, uma estrada, a possibilidade de sobrevivência, seu elo em comum.

Era pelo rio que tudo se iniciava. De lá partiam e lá esperavam retornar. Foram nas barrancas destas águas que inúmeros colonizadores e missionários se instalaram e semearam tradições que posteriormente seriam desenvolvidas, assimiladas, transformadas e difundidas pelo resto de São Paulo.

Supomos então, que a origem do Cururu deva estar associada mais aos bandeirantes e monçoneiros, e menos aos tropeiros (que posteriormente difundiram outras tradições caipiras do Médio Tietê). É importante salientar que os sertanistas paulistas eram muito musicais, cantavam durante seus trajetos. A viola era instrumento presente na caminhada destes homens e que antes da partida e no retorno das bandeiras e monções festavam e cantavam inúmeras modas, formando, constituindo e disseminando assim a cultura caipira. Esta era uma das características marcantes dos paulistas daquela época que percorreram o sertão brasileiro deixando sua marca por onde passavam (ANDRADE, 1992; NEPOMUCENO, 1999).

Interessante, para nós, foi ouvir algumas trovas do canturião Pedro Chiquito de Piracicaba. O saudoso canturião possuía enorme conhecimento sobre as origens de algumas tradições caipiras, dentre elas o próprio surgimento do Cururu e da devoção à Bandeira do Divino espírito Santo. Tais explanações são grandes incógnitas nas mentes dos teóricos sobre o assunto, tanto que nesta dissertação expusemos algumas vertentes explanatórias recolhidas nas obras destes pensadores.

Para o cantador não há dúvidas, ele afirma categoricamente quais foram as sementes do Cururu e de outras tradições do Médio Tietê. Tal conhecimento o cantador adquiriu da forma mais viva possível, ouvindo a história oral de antigos cantadores e até vivenciando o Cururu em tempos antigos.

Em duas trovas por nós escolhidas, Pedro Chiquito indica a significativa ligação de certas tradições caipiras com o período de interiorização paulista seguindo o rio Tietê. Se não há consenso entre os pesquisadores, sobre a origem do Cururu e da devoção à Bandeira do Divino Espírito Santo, o cantador parece não ter dúvidas. Canta ele:

Eu também quero cantar na carreira do Navio
Recordando do passado, onde o cururu existiu
Aprendi a cantar trovado isso foi beirando o rio
Reunia “os cantador” e o valente era meu tio

“Nóis” cantava a noite inteira na base do desafio
So que nem sordado veio que na marinha serviu
Dá a baixa e não esquece do balanço do navio

Falei pru meu companheiro, certeza que ele ouviu
No caminho de minha casa acho que árvore não caiu
Adonde árvore caí, eu não passo pro desvio
Pego num machado e corto porque não sou negro vadio

Na batida da viola da toeira e o canotio
Cadas coisa em cada seu lugar, pra quem quem escutou e ouviu
Cururu precisa viola, futebol precisa pio
E uma luz sem querosene não acende sem pavio

Cantador donde eu chego, no corpo da arrepio
Não é qualquer cantador, que guenta o balanço do tio
Por aqui fico parado demonstrando o desafio
Este é o cururu autentico nascido beirando o rio
Obrigado meu violeiro, eu cantei vocês ouviu
Por aqui fico parado, terminando o desafio (CHIQUITO, 1974).



Fui criado nas márgim do rio Tietê
Adonde o Cururu foi inventado;
Aqui desce o riozinho Sorocaba
Eeei, do presente e do passado!
Im Laranjar, num é qui eu queira ingrandecê,
Ele entra no rio Tietê
I vai desceno sussegado
Quando chega lá no rio Bonito,
Eu quero ixplicá pra êsti apovuado,
Ali Eli mistura co Atibaia
I vai desceno no nosso Paraná afamado [...] (ANDRADE, 1992, p.889)

Em outro improviso de Pedro Chiquito ele narra a aventura Bandeirante atentando para a ligação desta movimentação paulista com a formação da tradição e devoção com Bandeira do Divino Espírito Santo, presentes nas Festas e Pousos do Divino Espírito Santo. Canta ele:

Porque quando saía os Bandeirante
De São Paulo, entrando por nossa nação,
O Tietê, remando pra cá, pra lá,
Eli'iam im Cuiabá
Mai' já cum segunda intenção:
Ali, negro e branco i cabelo louro
Ia á procura de ouro
Porque eles tinham percisão.

Eu sei qui um morria, outro vortava,
Eeei, meus ilustre cidadão;
Ei, eu quero completá o paper,
Deus abençoe as muier
Di dentro da nossa Nação!
Eei, minha boa Senhoria,
Trezento e cinquenta dia
Eu trabalho em minha Nação!

Mai'a muier, ela trabalha setecento
E é poços hõmi qui presta atenção;
Eu, pra cantá, não tenho pressa:
Uma Senhora fei' uma promessa,
Ajoelho i rufou a mão.
Ela disse: - "Meu Divino Espírito Santo
Quiu quebra qualquer encanto
Proteja todo os meu irmão!

Qui vão i Elis qui volte com vida;
Faço uma festa, vamo fazê tanta oração! ”
Brasileiros, di orá ele não tem medo,
Nóis ´temo orano pra Tancredo,
Quanto mais pro Pai da Salvação!
Eu acho, vô cantá bem decrarado,
Que o brasileiro matriculado
Tem que aprendê fazê oração.

I com esse, intão desceu os Banderante,
Quase dois anos para voltarem na região;
Certo dia, quando o sol aponto uma luz,
Viam um baque de arcabuz
Lá pr'aque aqueles sertão.
Eei, intão reuniu a gente boa
Indo a pé, otros de canoa,
Foro incontrá com seus irmão!

I esse então foi o primeiro Encontro
Qui existiu dentro da nossa Nação;

Saiba, minha gente verdadeira,
O primeiro Encontro da Bandeira,
Vô conta por que razão.
Intão, falo na sua própria vista,
Um era a Bandeira paulista
Que eles traziam na mão.

I as mulheres, cõa imagem do espírito Santo,
Fórum encontrá com seus filho e seus irmão.
È daí qui, pra prová, eu num ´tô mintino,
Veio os Posos do Divino
No meio dos riberão.
Muito obrigado, eu num quero sê cheio de glória,
Mai´ pra mexê dentro da História
Por enquanto eu sô o Gavião! (ANDRADE, 1992, p. 131-132)

Esse conhecimento contido nas trovas dá respaldo às teorias pesquisadas e contidas nesta dissertação. A palavra de um canturião, como Pedro Chiquito, alicerça nossas percepções sobre o tema, reforçando a compreensão por nós desejada.

Elencamos aqui fatores que foram as “sementes originárias” para a formação do Cururu, mas obviamente que o intercâmbio cultural entre as diversas etnias que formaram o povo brasileiro contribuíram de uma forma ou outra para a consolidação desta tradição paulista. Da mescla de cânticos, sons e saudades dos povos aglutinados em nosso solo forma-se grande parte de nossa cultura.

Em estudos como este, onde a mistura cultural e étnica é intensa fica complicado apontar com exatidão onde se inicia uma expressão popular e termina a outra, como nos aponta brilhantemente Andrade (1992, p.140):

A mescla dos traços herdados, com aqueles que resultam de reinterpretações e com os que nascem da criatividade, tal mistura forma, para cada expressão humana, uma teia infinita de entrelaçamentos. Por isto é tão difícil perseguir origens disto ou daquilo, principalmente das manifestações que independem de média estatística!

2.2. Zona Cururueira

Devido ao processo histórico e geográfico em que o Cururu se formou ele tem uma abrangência territorial particular, pertence à região paulista do Médio Tietê. Inúmeras cidades desta região possuem o Cururu como parte da identidade de sua população.

Não somente o Cururu, mas a música caipira tradicional (produzida entre as décadas de vinte e cinquenta do século XX) que influenciou todo o desenrolar desta cultura

faz parte de “um território específico: uma área de difusão a partir de um triângulo tendo por vértices as cidades paulistas de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu” (RIBEIRO, 2006, p.40). O Cururu é presente em uma região muito específica:

O cururu é restrito, como desafio cantado, à região do Médio Tietê. Prova disso é a história corrente no universo cururueiro de que um famoso cantador chegou a ser vaiado numa cidade do Vale do Ribeira por não conhecerem, os habitantes de lá, o cururu. E não há cururueiro que não sinta receio em cantar o cururu fora da sua área de abrangência (CAVALHEIRO, 2003, p. 5).

O cururueiro Cido Garoto de Sorocaba cita as seguintes cidades como participantes desta Zona Cururueira: Sorocaba, Votorantim, Piedade, Pilar do Sul, Araçoiaba da Serra, Alambari, Sarapuí, Itapetininga, Capão Bonito, Angatuba, Porto Feliz, Tietê, Laranjal Paulista, Jumirim, Conchas, Botucatu, Capivari, Saltinho, Piracicaba, Rio das Pedras, Monbuca, Elias Fausto, Quadra, Santa Barbara do Oeste, Americana, São Pedro, Águas de São Pedro, Anhembi, Rio Claro, Charqueada, Cesário Lange, Pereiras, Guareí, Torre de Pedra, Porangaba, Salto de Pirapora, Itu, Salto, Indaiatuba, Alumínio, Iperó, Boituva, Cerquilha, Capela do Alto, Tatuí, Monte Mor, Limeira e Rafard. Para ele as cidades matrizes do Cururu são: Piracicaba, Sorocaba, Tietê e Tatuí. (GARUTI, 2003, p.10-11). Todos estes municípios estão mapeados na figura 9.

2.3. Desafios do Cururu

Como já afirmamos o Cururu atual pode ser definido como uma disputa (também chamada de porfia, função, trovação, canturia, dentre outras denominações) entre cantadores que improvisam versos em cima de uma mesma rima, uma espécie de repente paulista, diferenciando-se do repente nordestino pelo tempo em que os versos são trovados (modo como se chama o cantar no Cururu). Enquanto no repente nordestino os ataques e as respostas são rápidos, no Cururu eles demoram mais tempo, cada verso tem aproximadamente dez minutos. Antigamente as disputas poderiam durar muitas horas inclusive até amanhecer o dia seguinte, quando se iniciava a rima do dia. Atualmente as disputas são mais enxutas para que o público possa acompanhar a disputa na íntegra sem se exaurir no evento.

O Cururu também pode ser cantado em versos rápidos, denominado assim de “cana-verde”, onde os canturiões cantam uma estrofe em comum, tais como: “ai moreninha, moreninha meu amor, nas ondas de seus cabelos corre água e nasce flor”, “pra

cantar caninha verde primeiro canta o violeiro, depois que o violeiro canta, canta outros companheiro, chora morena, primeiro canta o violeiro, depois que o violeiro canta, canta outros companheiro”, “uai uai, outra vez, uai uai, se eu fica morena fica, se eu parti morena vai” ou ainda “sereno cai, deixa cair, a turma de cantadores tá chegando por aqui”

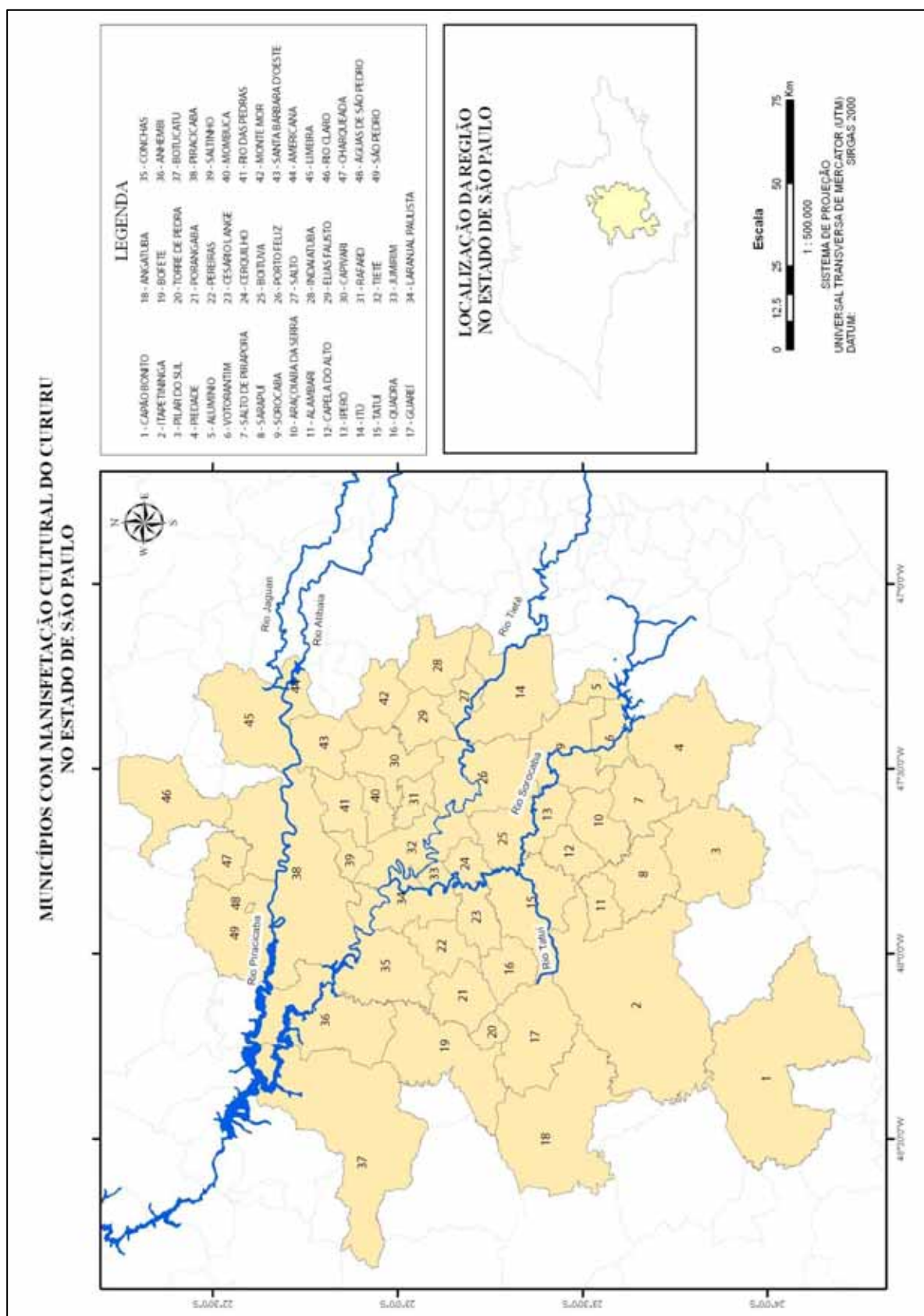
Em seguida um cantador elabora um breve verso improvisado, eles cantam a estrofe em comum novamente, vem outro cantador e improvisa rapidamente, por aí em diante. Este modo de cantar exige muita habilidade do cantador, visto que os versos são rápidos e o tempo para se pensar a rima é muito curto.

Todo canto improvisado feito pelos cantadores segue uma mesma rima chamada de carreira ou linhação (termo menos usual) e ela é determinante na disputa do Cururu, pois um bom cururueiro tem que desenvolver os versos com habilidade para ser considerado um grande trovador e agradar o público.

Julieta Andrade ressalta a importância da rima na função do Cururu afirmando que: “A rima é no cururu, um dos elementos mais importantes do poema. Um erro de rima pode levar a perda da função, pelo cantador [...] um trovador que não falha na rima é considerado invencível” (ANDRADE, 1992, p.45).

A autora afirma que as rimas mais comuns são: a do Divino, Sagrado, São João, do A, Abecê, Santa Catarina, Deus Verdadeiro, Imperador (ou Bom Senhor), Dia (ou Claro do Dia), Cruz Pesada, Ano, São Bento, Santa Rosa, Santa Rita, São José, Santa Teresa, Virgem Pura, Senhor Deus, Bandeira, Santa Teresinha, Navio, São Benedito, dentre outras.

Figura 9 – Mapa dos municípios da Zona Cururueira do Médio Tietê (SP)



Organização: Eder Roberto Silvestre e Henrique Albiero Pazetti

As rimas difíceis são chamadas de duras e o cantador acaba cantando menos, pois a dificuldade de elaborar versos é maior. As rimas femininas são consideradas carreiras duras. As disputas que os cantadores só improvisam em cima de carreiras fáceis tem menor valor perante o público.

Os versos são cantados com a caracterização caipira das palavras não seguindo a língua portuguesa de norma culta, por exemplo, na carreira do divino se fala “sorrino” ao invés de sorrindo, como afirma Noel Matias (cantador de Tatuí) no documentário sobre o tema (Des)encontros no tradicionalismo caipira de Rauschemberg (2007): “se cantar com o português correto se passa por cafona e metido”.

Geralmente as disputas são feitas entre quatro cantadores (também pode ser feita com seis cantadores), duas duplas se desafiando, cada uma representando uma cidade. A reação do público é quem define o “vencedor” que nunca é oficializado, está vitória não é declarada, mas fica evidente na vibração da plateia.

Antes de se iniciar a porfia, ocorre um sorteio para se determinar quem começa a cantoria, fato que influenciará na estrutura da disputa, posto que o primeiro a cantar escolhe a carreira (rima) que deve ser seguida, esse cantador primeiro é chamado de “pedestre”, Garuti nos narra como ocorre este processo:

Esse sorteio é feito como as rifas de antigamente: em quatro pedaços de papel são escritos os números de uma a quatro. Os papéis são dobrados de forma igual e colocados dentro de um chapéu. Cada um dos cantadores tira um número. Aquele que pegar o número um, será o primeiro. O dois será o segundo e assim por diante. O primeiro é o pedestre e é quem deverá iniciar as rimas. O número um é parceiro do número três. Os outros números pares são parceiros entre si (GARUTI, 2003, p.7).

Para alguns canturiões iniciar cantando é vantajoso, pois pode escolher uma carreira complicada para os demais seguirem, podendo atrapalhar cantadores novatos. Outros acham que ser o pedestre (o primeiro a cantar e escolher a rima) é complicado, pois além de testar a aparelhagem técnica do evento (normalmente bem precária) testa também o humor e o gosto temático dos espectadores (GARUTI, 2003).

No Cururu mais antigo o pedestre era aquele contratado para escolher as rimas (carreiras) que os cantadores iriam seguir na porfia, ele não participava da disputa. Cabia a ele também mudar as carreiras quando estas se encontravam esgotadas, ou seja, quando os cantadores já estivessem com poucas ideias para rimar, quando isto ocorria se dizia que a rima estava cansada. A figura do pedestre contratado é raro nos dias atuais.

Interessante notar que o termo pedestre era comum na época das monções, sendo ele aquele que abria caminho pelas matas e dava alicerce para os proeiros dos batelões, fato que pode comprovar a ligação do Cururu com os bandeirantes e monçoneiros (ANDRADE, 1992).

Outra figura presente no Cururu mais antigo e tradicional era o “segunda”, pessoas contratada para auxiliar o cantor na sua trovação, seguindo melodicamente a rima do trovador fazia uma espécie de segunda voz, deixando a vocalização mais “encorpada”, assim como clarifica Santa Rosa:

Os cantadores eram acompanhados pelo violeiro e por um ajudante, normalmente chamado de “segunda”. Na maioria das vezes, em razão do caráter improvisado do verso, o “segunda” apenas resmungava a toada ou cantava algumas palavras que percebesse que o cantador iria cantar (SANTA ROSA, 2007, p. 20).

Quando o Cururu ocorre em dia de Festa e Pouso do Divino, a primeira carreira é obrigatoriamente a do Divino, em geral a segunda é de São João, a terceira a do Sagrado e as demais são lançadas pela figura do pedestre ou primeiro cantador (ANDRADE, 1992). Nestas ocasiões cantar temas bíblicos e religiosos é praticamente uma obrigação, o ato de se cantar estes temas é chamado de “cantar na letra”, “na palavra” ou “no livro” (a bíblia). Antigamente, o tema das trovas era somente o religioso e as Festas e Pousos do Divino o principal local onde ocorria o Cururu, hoje ele está difundido e as apresentações podem ocorrer em vários locais onde a função seja desejada. Aliás, um altar com um santo sempre estava presente nos sítios onde ocorria o Cururu. Chiarini descreve tais locais:

Nos sítios onde se fazem realizar tais folguedos é um hábito muito comum colocar-se um altar, tendo sobre sua base um santo ou santa, contornados com flores e fitas. O “pedestre” postado no terreiro ou no tablado tira a licença do dono da casa ou festeiro e louva o santo e assim fazem por sua os cantadores, pela ordem do sorteio (CHIARINI, 1947, p. 102).

Atualmente a temática varia muito, os cururueiros trovam sobre os mais variados assuntos e o humor se tornou ferramenta imprescindível para o cantador que pretende “vencer” seu adversário sendo uma característica marcante no Cururu, onde um cantador satiriza o outro em seus improvisos, se valendo de diversos artifícios para atingir êxito. Os cantadores que se utilizam muito de humor em suas trovas são conhecidos como “caçoístas”.

Não se sabe exatamente quando o Cururu deixou de ser sagrado e se tornou profano, mas se sabe que essa característica jocosa foi acentuada com a difusão deste estilo musical pelas ondas do rádio, atingindo muito sucesso entre a população do interior do estado de São Paulo (OLIVEIRA, 2004).

Para Santa Rosa (2007) a mudança temática, bem como diversas alterações sofridas no Cururu tradicional (tais como o fim da movimentação e o surgimento do cachê para pagar os músicos) são fruto de sua mudança do campo para a cidade, para ele:

A inserção nas cidades e nos meios de comunicação provoca mudanças no cururu. O rádio e o contato com o público urbano estimulam as cantorias de caráter jocoso em detrimento das louvações. Os temas cotidianos passam a substituir o discurso religioso. O aspecto de desafio se acirra e o cururu passar a ser apresentado também sob a forma de torneios, com troféus e vencedores (SANTA ROSA, 2007, p.18).

O fato é que o público se diverte muito mais quando o Cururu é satírico, contribuindo enormemente para que este estilo prevaleça na preferência dos admiradores deste evento. Apesar de o humor ser uma arma importante dos canturiões existe uma ética entre eles e algumas regras devem ser seguidas na composição das trovas, tais como: não se pode satirizar os problemas pessoais reais do “adversário”, é proibido mexer com família, é preciso respeitar quando o cantador erra uma rima e não abordar temas racistas (muito comuns antigamente onde havia disputas de Cururu de negros contra brancos e que está em desuso na atualidade) (GARUTI, 2003).

Julieta Andrade elenca outras regras, como a necessidade de respeitar opiniões alheias e dos cantadores manter no palco suas disputas, não levando para a vida cotidiana estes entraves. Continua ela:

[...] só pode ser ridicularizado, caçoado, desmentido e atacado quem está sobre o tablado naquela função. Companheiros ausentes devem ser elogiados; companheiros falecidos devem ser venerados; família de cada um não é assunto para Cururu, a não ser para receber elogios ou para integrar leves chistes (ANDRADE, 1992, p.64).

A tradição do cantar o Cururu é muito antiga e estes trovadores paulistas procuram honrar esta função e regras devem ser respeitadas, uma conduta ética acompanha estes troveiros, apesar disto contendas permeiam este ambiente, visto que nenhum cantador gosta de ser “derrotado” nestes desafios.

2.4. A Estrutura das Trovas

O canto do Cururu pode ser considerado um longo poema de versos improvisados no qual inúmeros e distintos arpejos se intercalam para dar forma a essa composição. Os cantadores resgatam palavras consideradas “falhas” dos seus adversários para utilizarem em seus próprios versos a fim de torná-los mais fortes e contundentes na batalha.

A métrica dos versos não é fixa, variam de acordo com a melodia, ritmo e o ponteio do violeiro, a tônica das palavras também pode ser alterada pelo cururueiro a fim de que se estabeleça uma harmonia nos cantos. No Cururu, música e poesia têm papéis equivalentes, por isso, a necessidade de grande interação com o violeiro na função.

O canto do Cururu se inicia com o “baixão” (antigamente chamado de alevante), uma harmonização vocal (quase sempre sem letra, Moacir Siqueira é um canturião conhecido por cantar baixões letrados de própria autoria), que serve, além da beleza, para o cantador se preparar na altura que vai cantar e já iniciar a interação com o violeiro, que deve ajudar cantando neste momento.

O canturião entoia o baixão numa vocalização tipo: “olai-lailailailai...”, semelhante sonorização é notada no modo de cantar português chamado de guaiado, um jeito lamentoso de canto lusitano repleto de uais que influenciou a maneira de cantar “de vaqueiros e trabalhadores rurais no estado de Goiás” (TINHORÃO, 1998, p.26). Suspeitamos que esse cantar guaiado possa ter relação com a origem dos baixões cantados pelos trovadores paulistas.

Uma prova de amizade entre os cantadores é quando uma dupla ajuda a outra durante o baixão, em sinal de apoio aos companheiros. Alguns cantadores são conhecidos pelos seus baixões, ao ouvi-los já se sabe quem está cantando. Já neste momento o canturião pode conquistar a plateia que admira muito belos baixões. Andrade explica o que significa cantar o baixão assim:

Baixão é canto de chegada. Tem a função de um arauto cuja mensagem é: - Vou cantar. Sou o trovador X e minha voz tem tais possibilidades, conforme estou demonstrando; minhas melodias são bonitas assim [...] No cururu há uma comunicação silenciosa, subjacente (ANDRADE, 1992, p. 36).

Posteriormente vem a saudação ao público, na qual o cantador pede licença para iniciar a cantoria, esse procedimento é uma obrigação que o canturião deve seguir no início de sua trovação. A seguir transcrevemos trechos das trovas improvisadas por Silvio Paes e Zico Moreira retirados de gravações de Cururu que ocorreram no interior de São Paulo (extraídas de documento sonoro de acervo particular fornecido por Cido Garoto para a realização desta pesquisa) onde eles gentilmente pedem permissão para cantar, demonstrando a importância deste momento na cantoria do Cururu.

Saudação de Silvio Paes

“Dizer um boa tarde pra todos que aqui estão,
Que é o dever de um cantador quando entra na função
Primeiro saudar o povo pra mostrar a educação
Então eu quero perguntar pra todos que aqui estão
Para o filho e para o pai, eu pergunto como vai e se de saúde vão bão?”

Saudação de Zico Moreira

“E eu bem sei que encarecia nem falar em permissão
Mas meu pai sempre dizia quando eu era rapaizão
Quando entrar na cantoria tem que pedir autorização
Que para um pensador que pensa
Cantar sem pedir licença é falta de educação
E eu não entro sem pedir licença nem na casa de meu irmão”

Após essa saudação vem a louvação quando ele explica a razão de estar ali, é o momento em que algum santo pode ser louvado e exaltado, visto que o Cururu tem uma ligação muito forte com a religião, neste instante pessoas da plateia também podem ser mencionadas. Após estas fases se inicia o ataque aos adversários através dos versos improvisados. Cada “golpe” bem realizado é acompanhado de uma vibração da plateia, é uma espécie de “rinha de galo de briga”, uma “luta de boxe”. Os cantadores se alternam, respondendo e atacando, a empolgação do público afirma quem teve sucesso na disputa.

A viola é o principal instrumento de acompanhamento da cantoria do Cururu que pode ter também violão e alguns instrumentos percussivos como o pandeiro e o reco-reco. O violeiro de Cururu deve ser habilidoso e atento a ponto de acelerar ou retardar o ritmo musical de acordo com a velocidade que o canturião está cantando, às vezes o cantador enrosca em uma palavra ou usa uma mais longa e o violeiro, atento, deve acompanhar tal variação. Não é qualquer violeiro que está apto para tal função, a interação entre canturião e violeiro deve ser plena para o sucesso do evento.

Existem grandes violeiros que dominam a técnica de acompanhar com maestria os cantadores de Cururu, citaremos aqui os sorocabanos Abílio Rosa e Carlos Caetano, e os piracicabanos Milo da Viola e Toninho da Viola.

2.5. Violas: “A Magia das Cordas”

Instrumento de sonoridade bela e peculiar a viola é muito presente na cultura brasileira sendo importante em inúmeras manifestações culturais de nosso país, sinônimo de sinceridade das expressões musicais aqui encontradas. Como afirma Nepomuceno:

A viola é o coração da música brasileira. Nem padeiro, nem cúca, nem sanfona, nem violão. Esculpida num toco de pau, com dez cordas de tripa e toscos cravelhais, deu formas às melodias e cadência às poesias que aos poucos definiram o perfil musical do povo da terra (NEPOMUCENO, 1999, p. 55).

Apesar de sua identificação com o Brasil, sua origem é portuguesa, onde no século XVI foi um instrumento muito popular na urbe lusitana, estando presente tanto nos palácios reais quanto nas ruas, sendo tocada pelas camadas sociais mais simples de Portugal, “onde qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de golpe ou de rasgado, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita” (TINHORÃO, 1998, p.27).

Sua procedência está no alaúde, instrumento árabe levado à Península Ibérica pelos mouros na Idade Média e que por lá permaneceram e exerceram influência durante longo período. Esse processo acabou possibilitando um grande intercâmbio cultural entre esses povos, influenciando mutuamente árabes e europeus.

Os únicos instrumentos de cordas encontrados na Península Ibérica antes da chegada árabe eram as harpas celtas e as cítaras greco-romanas, a presença do alaúde possibilitou a origem de outros instrumentos como a guitarra latina, a viola e o violão, efervescendo o espírito musical da região. Como afirma Vilela Pinto (2008-2009, p.3): “a presença de árabes e seus instrumentos na Península Ibérica fez com que este lugar se tornasse um dos grandes berços dos instrumentos de cordas dedilhadas do planeta”.

O termo viola pode se referir a inúmeros instrumentos de corda, principalmente uma espécie de violino, porém, a “nossa” viola tem o corpo semelhante ao do violão com o corpo menor e com a curvatura da cintura (também chamada de enfraque) muito

mais acentuada (CORRÊA, 1989). Difere-se no número de cordas (normalmente sua disposição é em pares, ou seja, são tocadas duas cordas ao mesmo tempo) e afinações. Por mais que comparemos a viola ao violão, ela antecede a origem deste, tanto que o termo violão (só existente na língua portuguesa) é um aumentativo de viola, ou seja, uma viola grande.

A viola sofreu várias adaptações e transformações ao longo do tempo até chegar ao modelo que conhecemos hoje, o modo de se tocá-la também variou bastante:

Sua origem é remota. No baixo latim encontramos: vidula, vitula, viella ou fiola, mas nenhum destes vocábulos serviu para designar a nossa viola. Tratava-se de um violino pequeno, um tetracórdio. Era a viola de arco, uma espécie de rabeca. Mas a nossa viola é também bastante idosa, veio de Portugal e ao aclimatar-se em terras brasileiras sofreu algumas modificações, não só em sua anatomia como também no número de cordas (ARAUJO, 1958-1959).

Atualmente a viola não é um instrumento popular em Portugal como era em seu período áureo, quando foi o instrumento predileto de cantadores e jograis. A viola é encontrada de maneira diferente pelo território português, Corrêa (1989) afirma que as principais distinções das violas lusitanas estão entre instrumentos de terras ocidentais (com enfraque pequeno) e as violas do leste (com enfraque muito acentuado), o tamanho do braço do instrumento também pode variar. Porém, não é só no formato destes instrumentos que existe diferenciação, o número de cordas também varia:

O Encordoamento normal destas violas é de cinco ordens de cordas metálicas. As violas amarantinas, braguesas, campaniças e beiroas, possuindo cinco pares de cordas e a viola toeira, da região de Coimbra, apresentando as três primeiras ordens, com cordas duplas, e as duas últimas ordens, com cordas triplas (CORRÊA, 1989, p.11).

Vilela Pinto (1999) distribui com maior precisão estes instrumentos pelo território português, afirmando que no norte há a viola Braguesa, no nordeste de Portugal a viola Amarantina (ou de dois corações), no centro do país a viola Beiroa, próximo à Lisboa a viola Toeira e ao sul (no Alentejo) a viola Campaniça, Açores, Madeira e Cabo Verde também têm suas próprias violas.

Não há consenso entre os pesquisadores em afirmar qual a viola portuguesa que deu origem às nossas violas caipiras. Para o pesquisador Alceu Maynard Araújo, o

principal modelo de viola que chegou ao nosso país foi a de Braga, também conhecida como “viola braguesa” ou “viola de arame”. Outras também fincaram raízes por aqui, como as violas Beiroas transformadas nas violas fandangueiras do litoral paulista e paranaense. Estas violas e sua disposição em Portugal estão presentes no mapa da figura 10 e nas fotos da figura 11.

A viola chegou ao Brasil, no século XVI, pelas mãos dos descobridores portugueses quando estes povos cruzaram os mares colonizando terras e ligando pontos distintos do mundo, verdadeiramente desenhando o mapa-múndi.

Os portugueses ao chegarem às nossas terras se depararam com os habitantes primeiros de nosso país, os indígenas. O choque entre culturas fora evidente e no processo de colonização a catequização indígena foi uma ferramenta importante para a ocidentalização daquele gentio.

A música foi fundamental na tentativa de aproximar dois mundos muito distantes, uma espécie de “isca para atrair os silvícolas ao cristianismo” (RIBEIRO, 2006, p.16). Assim alguns instrumentos, como flautas, pifes, tambores, gaitas (sanfonas) e violas, foram trazidos para cá e utilizados não só na catequização, mas também para entreter aqueles homens tão distantes de sua terra natal.

Figura 10 – Figura indicando a presença de violas em parte do território português



Fonte: NANNI *et al.*, 2012, p.11.

Figura 11 – Exemplos de violas portuguesas. Da esquerda para a direita: Viola de Braga, Viola Amarantina, Viola Beiroa, Viola Toeira e Viola Campaniça



Fonte: Arquivo Pessoal.

Organização: Henrique Albiero Pazetti e Thiago Rodrigues Gonçalves.

Nos primeiros séculos de colonização a viola foi um instrumento muito presente no acompanhamento do canto em nosso país, somente posteriormente, na metade do século XVIII perdeu prestígio para o violão na cena urbana. O violão era um instrumento mais fácil de afinar e tocar, pois não apresenta cordas duplas, mostrando-se mais funcional para o ofício em questão. (VILELA PINTO, 1999). Inicialmente a cultura da viola se consolida nos centros urbanos. É com o passar do tempo e sua “exclusão” da cena musical que ela vai se afastando das cidades e chega ao campo, se fixando e tornando-se símbolo do povo rural.

Levadas pelas mãos dos desbravadores paulistas Brasil adentro, a viola foi inserida nos mais variados locais de nosso país, servindo para diversas ocasiões e ritmos, garantindo a diversão em qualquer canto que arranchasse, em qualquer cidade em que fosse abrigada. Estes homens, abrindo picadas no sertão, não levavam uma vida fácil, sendo constantemente ameaçados por animais selvagens e pela aversão indígena às suas empreitadas, sendo assim: “cantar era a única diversão e o combustível moral da caminhada” (NEPOMUCENO, 1999, p.80) e obviamente que a “violinha” fazia parte de suas bagagens.

A viola foi introduzida em diversas regiões brasileiras tomando uma característica própria em cada lugar em que se fixou. Ela foi totalmente influenciada pelas culturas locais com que entrou em contato, transformando suas afinações, seus toques, sua estrutura, os materiais de confecção e inserida nas mais variadas manifestações culturais. Este instrumento parece se transformar com facilidade por meio do contato com as particularidades dos lugares e das paisagens em que se insere, se metamorfoseando a cada nova relação.

A afinação e o modo de se tocar a viola são as características mais particulares deste instrumento. No Brasil existem muitas formas de afiná-la, algumas nem possuem uma nomenclatura específica. Muitas surgem de uma situação geográfica muito específica e são passadas de maneira hereditária, atravessando gerações e correm o risco de extinção quando não são mais utilizadas. Segundo o violeiro e pesquisador Roberto Corrêa as afinações mais utilizadas no Brasil são: cebolão, boiadeira, rio-abaixo, natural e a guitarra. (CORRÊA, 1989).

As afinações da viola têm uma característica peculiar, são afinações “abertas”, ou seja, basta tocar as cordas soltas do instrumento que já se obtém um acorde e um belo som, sem a necessidade de posicionar os dedos no braço do instrumento. O modo de se afinar foi elaborado pelo homem do campo, que pela lida da roça, tem as mãos grossas e não teria condição de fazer acordes rebuscados no braço do instrumento. Com esta afinação pode

com as cordas soltas ou um único dedo (fazendo pestanas) extrair um belo som da viola caipira (VILELA PINTO, 1999).

Existem diversas maneiras de se tocar a viola no Brasil. Inúmeros toques, “batidas” e variações rítmicas dão as formas mais distintas nas músicas e tradições que se utilizam deste instrumento. Podemos citar aqui alguns exemplos de “batidas” realizadas na viola caipira, tais como: toada, cateretê, cururu (que é aquela utilizada para se acompanhar os versos trovados), pagode viola, valsa, xote, rasqueado, dentre outras.

Apesar destas distinções e nomenclaturas cada violeiro toca a viola da sua maneira, inclusive podendo denominar as afinações e “batidas” com outros nomes. Esta é uma das principais características deste instrumento, a viola permite adaptações e transformações no modo de ser executada. Cada violeiro, de certa maneira, a toca de uma maneira particular.

Esta particularidade nasce de uma condição geográfica, social, cultural e material, específica. Talvez por essa razão seja tão difícil encontrar métodos de aprendizado de viola caipira eficientes, assim como existem para outros instrumentos. Para aprender a viola caipira é necessário o contato direto com violeiros e lugares de ocorrência da viola, para assim se desenvolver uma maneira de tocá-la.

2.5.1. Tradições Das Violas Brasileiras

Seguindo os trabalhos de Araújo (1958-1959), Vilela Pinto (1999) e Oliveira (2004) e as nossas próprias reflexões, apontamos seis tradições de viola no país:

a) A viola do litoral de São Paulo e Paraná utilizada no fandango. O fandango é uma manifestação encontrada no litoral de São Paulo e Paraná, e se constitui em uma dança acompanhada de viola de fandango, tamancos e alguns instrumentos de percussão. Esta viola é oriunda das violas Beiroas de Portugal, também é conhecida como viola fandanguera, viola branca, viola caiçara, viola Iguapena e viola de Angra dos Reis, esta apesar de ser do Rio de Janeiro, mantém muitas semelhanças com as encontradas em São Paulo e Paraná (ARAÚJO, 1958). Ela tem sete cordas (quando uma delas é par, a quarta de baixo para cima) e existe uma corda que não chega ao braço da viola, fica acima de todas as demais, é curta e obrigatoriamente é tocada para se tocar as demais, é chamada de cantadeira ou periquita. O fandango ainda é observado principalmente em Cananéia, Ilha do Cardoso (litoral de São Paulo) e Ilha do Superagui (no litoral paranaense).

b) A viola presente no repente nordestino (uma disputa de versos improvisados entre dois cantadores). Utilizam-se das violas chamadas de “dinâmicas” (um modelo criado no Brasil pela fábrica Del Vechio), com bocais metálicos saindo do corpo do instrumento. Normalmente são afinadas em “paraguaçu” ou “natural” e possuem 12 cordas. Esta viola tem um som particular que “timbra bem com a sonoridade aberta do português aberto falado no nordeste” (VILELA PINTO, 1998-1999, p.8).

c) A viola utilizada na música caipira (consequentemente a mais importante para este trabalho, pois é a encontrada na região do Médio Tietê), também conhecida como viola cabocla, viola paulista, viola caipira, viola de dez cordas e viola sertaneja. Possui dez cordas (cinco pares ou ordens), afinada normalmente em cebolão para o estilo da música caipira. Existe uma tradição em se afirmar que o termo cebolão para denominar este modo de afinar é decorrente do fato de emocionar as mulheres, fazendo-as chorar, semelhante quando lacrimejam ao cortar cebolas.

As cordas possuem denominações portuguesas, de baixo para cima são: prima e contra-prima ou primas (1º par), requinta e contra-requinta ou segundas (2º par), turina e contra-turina (3º par), toeira e contra-toeira (4º par) e canotilho e contra-canotilho também conhecidas como verdegal ou sobreturina (5º par). As duas primeiras cordas têm o mesmo diâmetro e são afinadas de modo uníssono, ou seja, possuem o mesmo som, as demais têm espessuras diferentes e afinadas de modo oitavado (a mesma nota porém tensionadas de modo diferente). Acompanha as músicas do interior de São Paulo, Goiás, Paraná e Minas Gerais.

d) A viola de cocho, encontrada na região pantaneira do Mato Grosso, possui cinco cordas, suas afinações mais comuns são as chamadas de “canotia solta” e “canotia presa”. Esta viola leva esse nome, pois originalmente o fundo e as laterais do instrumento eram escavados em uma peça única, como um cocho. Originalmente suas cordas eram confeccionadas com tripas de animais, atualmente utilizam-se das cordas de náilon para este fim, como as linhas de pesca. Os três trastes presentes no pequeno braço do instrumento (pequenas hastes que separam os tons e o os semitons no braço do instrumento) geralmente são feitos com fios de barbante e fixados com cera de abelha. Este instrumento, bem rústico, tem uma função mais rítmica do que melódica, o bater das cordas auxilia na determinação e manutenção da cadência musical. É utilizada no “siriri” e “cururu” (manifestações folclóricas da região pantaneira).

e) A viola utilizada nas manifestações culturais do norte de Minas de Gerais, idêntica à viola caipira (em relação ao formato e número de cordas), mudando a afinação,

utilizam-se principalmente da afinação chamada de “rio abaixo”. Alguns ritmos e ritos observados em Minas Gerais também se diferem das demais regiões brasileiras, pois são: “resultado da grande mistura da cultura negra dos negros que vieram para trabalhar nas minas de ouro com a dos portugueses, dos tropeiros do sul e caboclos da terra” (NEPOMUCENO, 1999, p.29). Em Minas Gerais encontramos principalmente: a Folia de Reis, o Lundu, a Congada, os Batuques, a dança de São Gonçalo, o Calango, dentre outras manifestações culturais. Sua afinação típica (rio abaixo), segundo a lenda, é dita como feita pelo diabo que descendo pelas águas dos rios enfeitiçava moças que entravam na água e se afogavam entorpecidas pelo belo som da viola, apesar disso é utilizada em muitas manifestações religiosas (como a folia dos reis).

f) A viola fronteira, do limite do Matogrosso e Mato Grosso do Sul com o Paraguai. Idêntica a viola caipira em sua estrutura e número de cordas, diferindo-se nos toques, por vezes na afinação e na maneira de tocá-la herdada das tradições paraguaias. Os principais ritmos executados na viola são: guarânia, rasqueado, chamamé, querumânia e a polca paraguaia. Estes ritmos se difundiram muito no universo da viola sendo observados em diversas regiões brasileiras e em inúmeras gravações de discos.

Existem ainda inúmeras outras violas no Brasil, feitas de diversas maneiras e materiais variados. Há, por exemplo, a viola de Buriti (espécie de palmeira) feita no estado de Tocantins. A tradicional viola de Queluz (feita em Conselheiro Lafaiete, norte de Minas Gerais), possuindo 12 cordas (duas de cordas triplas e as demais com cordas duplas). Neste local, duas famílias ficaram muito conhecidas pela destreza na confecção de violas: os Meireles e os Salgados (RIBEIRO, 2006). As violas de Queluz são conhecidas pela sua extrema beleza fruto do exímio trabalho de marchetaria feita pelos artesões no tampo do instrumento. Ainda encontramos violas utilizadas em outras tradições, como a presente no Samba do Recôncavo Baiano e no Reisado de Arcoverde em Pernambuco (SANDRONI, 2005). Na verdade: “não existe pretexto para que se falte a música nos ritos de celebração da vida, quer sejam eles profanos ou sagrados” (VILELA PINTO, p.5, 2008-2009). A figura 12 reproduz as seis violas encontradas entre nós. Enquanto a figura 13 mapeia a distribuição geográfica delas em nosso país. Apesar de fazer esta distinção é muito difícil saber onde começa uma tradição e termina a outra. Os ritmos e os instrumentos estão presentes em diversas regiões brasileiras de modo variado, fruto do entrelaçamento cultural de nosso país, e as fronteiras entre elas não são fixas e precisas, sendo impossível precisar e limitar sua ocorrência em solo brasileiro.

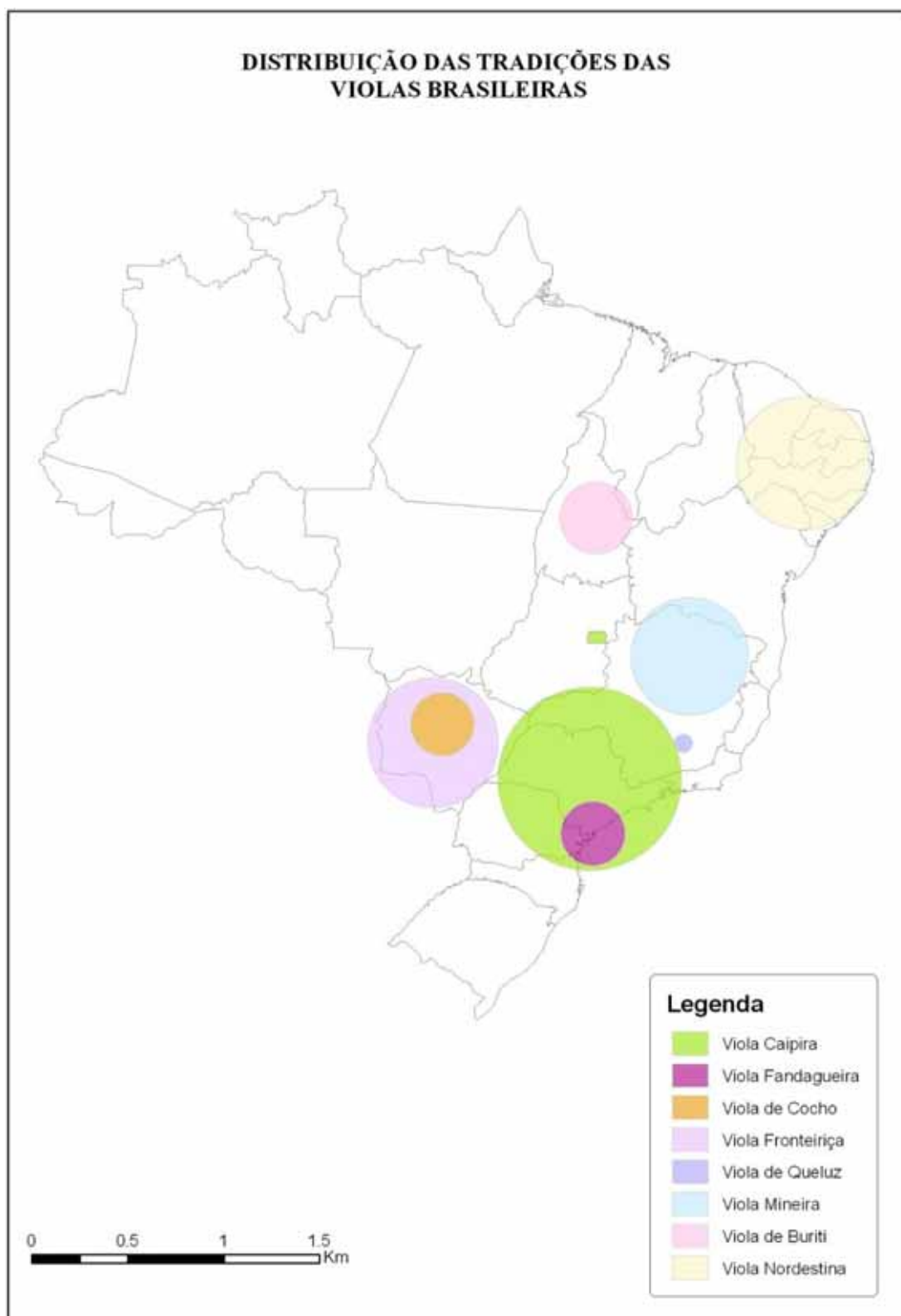
Figura 12 – Exemplos de violas brasileiras. Da esquerda para a direita: Viola caipira, Viola Nordestina (dinâmica), Viola do Fandango, Viola de Cocho, Viola de Queluz e Viola de Buriti



Fonte: Arquivo Pessoal.

Organização: Henrique Albiero Pazetti e Thiago Rodrigues Gonçalves.

Figura 13 – Representação das oito tradições das violas brasileiras



Organização: Eder Roberto Silvestre e Henrique Albiero Pazetti

2.5.2. Violeiros, Cobras e Crendices

Falar da viola caipira sem mencionar seu tocador seria um enorme sacrilégio, pois, o violeiro é umas das figuras mais enigmáticas da cultura caipira e da cultura nacional. O universo mítico que acompanha este instrumentista é grandiosamente rico. Sua relação com o instrumento extrapola a questão funcional, chega a ser algo mágico, orgânico e divino, a ponto de existirem igrejas em Portugal com algumas imagens de anjos tocando um instrumento semelhante a uma viola (CORRÊA, 1989).

Apesar desta relação íntima com Deus, o violeiro caminha com destreza entre o céu e o inferno, pois, ao mesmo tempo em que adorna seu instrumento com fitas coloridas benzidas na Festa do Divino Espírito Santo, alguns não hesitam em pactuar com o diabo para aprimorar suas técnicas de pontear a viola.

A história do pacto do violeiro com o “tinhoso” é muito presente na áurea deste instrumentista. Muitos violeiros contam “causos” envolvendo tal situação, porém, ninguém afirma que tenha feito o acerto com o “tár”. Roberto Corrêa descreve com grande riqueza de detalhes o modo como esse tal pacto aconteceu com um violeiro que queria muito aprender tocar viola:

Era uma noite de lua cheia, chegando lá, começou a chamar pelo Diabo, dizendo que tinha vindo ali para aprender a tocar viola. Como nada acontecia, ele sentou-se no chão e ficou aguardando. “lá prás tanta”, começou a aparecer animais com filhotes trocados, veio a vaca com sete leitões, uma porca com sete cabritinhos, uma galinha com sete gatinhos, e, de repente, começou a surgir cobras de todo tamanho. Ele não resistiu e com medo gritou: - São Bento! Na mesma hora o Diabo com raiva lhe respondeu: - Vai viver molambento! e tudo desapareceu. Conta-se que ele nunca aprendeu a tocar viola, e que, quando colocava um bonito terno pra sair, em pouco tempo, este terno se transformava em molambo, passou o resto da vida vestido com trapos (CORRÊA, 1989, p. 19).

O cururueiro Manezinho, em relato a Julieta de Andrade, descreve semelhante ritual que viveu em tempos de criança. E, segundo o próprio, ainda hoje sente algumas angústias decorrentes deste pacto:

O velho Pedro Antônio (meu tio) era um dos violeiros mais conhecido da região. Falava em Pedro Antônio, de Piracicaba, falava por sinal do maior violeiro que existe. Por sinal, esse meu tio, o falecido Pedro Antônio, tinha um problema. Sei lá...na religião dele...quando eu tava assim cum...13 ano, ele mi fez eu acompanhá ele num certo lugar, um lugar muito longe da cidade, um lugar bem desertado e levo a viola. I nesse lugar tinha um cupim, ocê conhece cupim? Esse pelote de barro? Intão ele me fez subi im cima do cupim i tocá viola, era uma sexta feira à noite. Eu fui, cumpri, mais na inocência eu num sabia disso, o que ele tava fazendo: tocá viola im cima de um cupim na sexta-feira á noite. I lá ele chamava...sei lá, eu vi com meus próprios olho aquela visão, ele chamava, veio...parecia um bode preto i ele dava pipoca pro bode cume; credita isso? Esse meu tio fazia isso, i eu junto co'ele ! I eu vi o bode cumeno pipoca, toque viola im cima do cupim... depois ele disse pra mim: - “Agora, faça volta no mundo, que ninguê, ti quebra mais! “I eu, lá, num acreditei...talvez... i nem hoje acho que... num venha a sê por esse motivo, mais... às veiz a gente canta por fora i chora por dentro e eu ás veiz eu tenho esse pobreminha assim, da gente tocá magoado (ANDRADE, 1992, p. 1296).

Interessante notar que relatos semelhantes de músicos que procuram acordo com o diabo pra tocar um instrumento também são encontrados em outras culturas, como os tocadores de “blues” do sul dos Estados Unidos.

A história do famoso “blueseiro” Robert Johnson é acompanhada por esse mistério. Acusado de fazer o pacto numa encruzilhada tornou-se um grande nome do Blues. Posteriormente morreu envenenado. Para os crédulos, esse foi o preço cobrado pelo demônio pelo sucesso do músico.

Além deste pacto existem outras maneiras do violeiro buscar tocar com destreza sua viola. O tocador que conseguir passar um filhote de coral entre os dedos começa a ter maior agilidade para empenhar sua função de violeiro. Outros acreditam que ir a um cemitério onde esteja enterrado um grande violeiro, ajoelhar em seu túmulo e implorar que esse possa “passar” as técnicas do ponteio pode funcionar, é a chamada “simpatia do cemitério” (CORRÊA, 1989, p.19).

A viola é para o violeiro quase humana. É uma espécie de esposa e de companheira, tanto que suas “partes” têm denominações iguais a do corpo humano: tem boca, tem braço, tem mão e tem cintura, além do mais, segundo os violeiros, não tem viola que não se enciúme com o tocador quando este arruma uma mulher. Dizem que ela não afina nem por decreto, de tanta raiva que sente do sujeito. Alguns afirmam que a viola chega a adoecer. É só deixar com a boca virada para a parede que fica constipada, também não se consegue mais afinar a “danada”. Ricardo Anastácio reafirma estas ideias dizendo:

Às vezes, se ouve o violeiro falar da sua viola, e se tem a impressão que ele parece falar de uma pessoa. A viola tem braço, tem boca, tem costas, pestana, voz, fica rouca, fica constipada se dorme de boca pra parede. Tem a bem cinturada, é ciumenta, tem alma e pega quebranto. Se deixar ela sozinha sente frio, ela gosta mesmo é dos braços do violeiro. E ele tem que tocá-la em cima do coração, onde dá pra deitar o queixo nela. Esta empunhadura chamada de sagrada, é típica do violeiro Paulista. Se tomar sol destripa, de destempera, e aí precisa tomar sereno pra ficar encantada de novo (ANASTÁCIO, 2010, p. 43).

Ponteando sua viola ele é capaz de seduzir qualquer mulher, tanto que não é bem quisto pelos maridos que conhecem a fama de um bom tocador. Relatos sobre este assunto são encontrados em registros de Portugal, como afirma Corrêa (1989, p.11):

É extremamente curioso, uma reclamação dos procuradores da cidade de Ponte de Lima, as cortes de Lisboa de 1459, enumerando os males que, por causa da viola, se faziam sentir em todo o reino. Eles alegavam que certas pessoas se serviam da viola para, tocando e cantando, mais facilmente roubarem as casas e dormirem com suas mulheres, filhas ou criadas, que, “como ouvem tanger a viola, vamlhes desfechar as portas” (CORRÊA, 1989, p. 11).

Devido a sua enorme popularidade e a possível inveja causada nos demais homens que não possuem a desenvoltura do violeiro, este, muitas vezes recorre a um guizo de cascavel no bojo do instrumento para lhe trazer proteção, além de servir para que o som da viola fique “prumado” de uma vez.

Essas histórias, causos e crendices que acompanham a figura do violeiro tornam-no muito especial e importante no universo da música caipira e da cultura brasileira. Por tal razão, não pode ser visto como um simples instrumentista.

Toda esta carga simbólica que ele carrega é de suma importância para que possamos compreender sua real significância no lugar em que está inserido. Em alguns locais o violeiro é uma espécie de liderança política e religiosa, sendo muito respeitado pelos demais, justamente pelo seu “dom” de tocar o instrumento. Existem relatos de violeiros que benziavam as pessoas com suas violas. A religiosidade é parte integrante do universo caipira e obviamente que seu principal tocador não estaria excluído deste “poder”.

2.5.3. Panorama da Viola Brasileira

Apesar de toda esta pujança o violeiro viveu um grande período de desprestígio, sendo associado a uma figura rústica e ultrapassada, tal como a cultura caipira de um modo geral. Este processo se acentuou com a crescente urbanização e modernização dos meios de comunicação de massa que cada vez mais passaram a difundir estilos de vida padronizados, homogeneizando arquétipos de cultura.

Com a exclusão do campo, em detrimento da expansão urbana e da adesão de modernas tecnologias no modo de vida rural, também houve o afastamento das tradições caipiras, tais como a viola caipira.

Os violeiros, pouco a pouco, passaram a se achar defasados frente à modernidade contemporânea, deixando sua violinha de lado. Assim como esclarece Corrêa:

Os violeiros que ainda existem, se sentem defasados do atual contexto sócio-cultural e, como consequência, deixam de dar valor aos seus “toques”, que eles denominam de “toques antigos”, para tocarem peças atuais, inclusive, achando que estas peças atuais agradam mais ao ouvinte [...] Além de todos estes fatores negativos para a arte da viola, atualmente o violeiro além de não encontrar ambiente para a sua música, ainda enfrenta uma depreciação gratuita à sua arte. É comum encontrarmos pessoas usando o termo viola caipira e violeiro, no sentido depreciativo ou, até mesmo, no sentido pejorativo, como se a figura do violeiro fosse algo antiquado, ou no dizer dos próprios violeiros, um traste velho sem mais serventia. Essa mentalidade distorcida é gratuita, pois, não existe razão de ser, a viola, além de ser o instrumento mais representativo de nosso folclore, não é um instrumento limitado, pelo contrário, é de um grande potencial, e de uma riqueza tímbrica impressionante, as suas variadas afinações propiciam campos harmônicos extremamente originais (CORRÊA, 1989, p. 18).

Apesar desta depreciação vivida pelo violeiro e pela cultura caipira de um modo geral, encontramos um novo cenário na atualidade. O surgimento de grandes músicos que adotam a viola como seu instrumento de trabalho, além da crescente formação de orquestras de violas em inúmeras cidades do Brasil, reacende a paixão pelo instrumento.

Esta mudança de postura frente à viola caipira, em grande parte, pode ser creditada ao violeiro pantaneiro Almir Sater, presente na figura 14, que participando de algumas novelas na TV divulgou a beleza deste instrumento para o público que não tinha acesso a esta cultura. Almir Sater também é responsável por agregar outros ritmos e instrumentos às suas composições na viola caipira, fundindo o tradicional ao popular, elevou este instrumento a um alto patamar.

Outro violeiro que expandiu o uso da viola caipira foi Renato Andrade, registrado em fotografia da figura 15. Este mineiro de Abaeté ficou conhecido por levar o instrumento às salas de concerto do Brasil. Grande estudioso de instrumentos eruditos trouxe estas técnicas para o ponteio da viola, incorporando novos sons e novas formas de tocá-la. Revolucionou a arte de pontear o instrumento.

Renato Andrade era conhecido por “imitar” sons de outros instrumentos na viola caipira, fazia com grande maestria harpas paraguaias, harpas de concerto, instrumentos japoneses e sons andinos, encantando o público com seu espetáculo.

Outra característica deste revolucionário mineiro era a facilidade com que contava os causos do universo caipira, tanto que na sua célebre música “relógio da fazenda” descreve como venceu o diabo em uma disputa com o instrumento.

Figura 14 – O violeiro sul-mato-grossense ponteando sua viola



Fonte: Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/almir-sater-nao-sou-sertanejo-eu-sou-roqueiro>>. Acessado em: 1 ago. 2013.

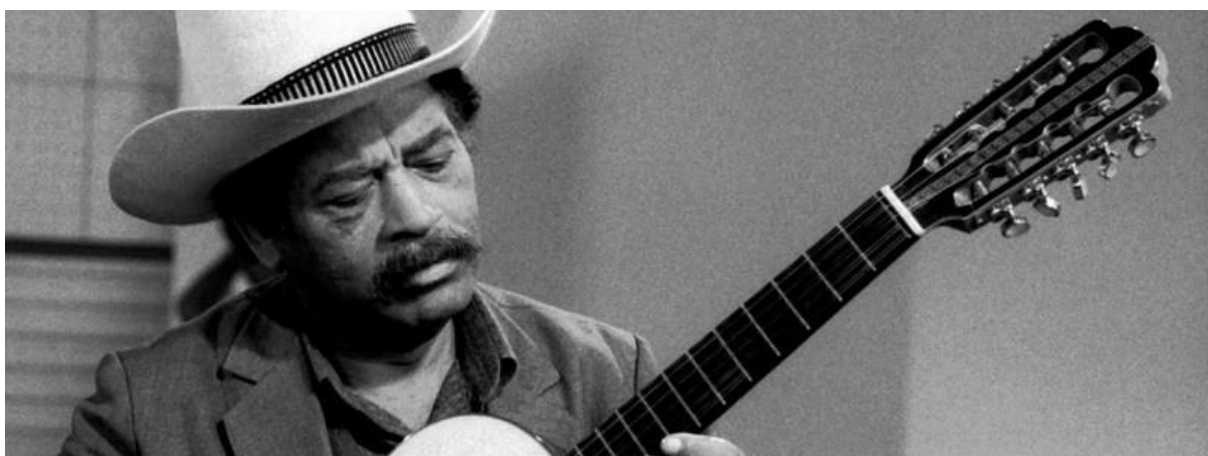
Figura 15 – O mineiro Renato Andrade ficou conhecido por inovar tecnicamente o modo de se tocar este instrumento



Fonte: Arquivo Pessoal

Tião Carreiro, fotografado na figura 16, é outro violeiro que merece destaque no processo de divulgação do instrumento. Nascido em Montes Claros (norte de Minas Gerais) e criado no interior de São Paulo (principalmente na cidade de Valparaíso), se considerava o rei e o criador do estilo pagode de viola. Na verdade, outros violeiros também faziam esta batida, cada um da sua maneira, mas Tião Carreiro ficou com a alcunha de ser o criador deste estilo. Ponteava a viola com tamanha destreza que influenciou inúmeras gerações de violeiros. As introduções de suas músicas são verdadeiras aulas de como tocar o instrumento. Durante muitos anos fez dupla com Pardinho, emplacando inúmeros sucessos que tocaram e tocam incessantemente nas rádios do Brasil.

Figura 16 – Tião Carreiro empunhando sua eterna companheira: a viola caipira



Fonte: Disponível em: <<http://www.culturabrasil.com.br/generos/regional/tiao-carreiro>>. Acessado em: 1 ago. 2013.

Nos discos de Tião Carreiro e Pardinho, muitas vezes, outro violeiro era contratado para acompanhar a dupla no estúdio, dentre eles existe um que também fez escola no seu modo de pontear a viola, chamava-se Bambico.

Bambico (alcunha artística de Domingos Miguel dos Santos), nascido no Paraná na cidade Umuarama, fez inúmeros ponteios nos discos de Tião Carreiro e Pardinho, sem ficar com a fama do feito. Músico extremamente habilidoso também influenciou inúmeras gerações de violeiros.

O violeiro também gravou discos com outras duplas e também fez um disco instrumental que é considerado referência no assunto, porém, infelizmente morreu na pobreza sem a devida credibilidade que merecia. Seus registros são raros, como o presente na fotografia da figura 17.

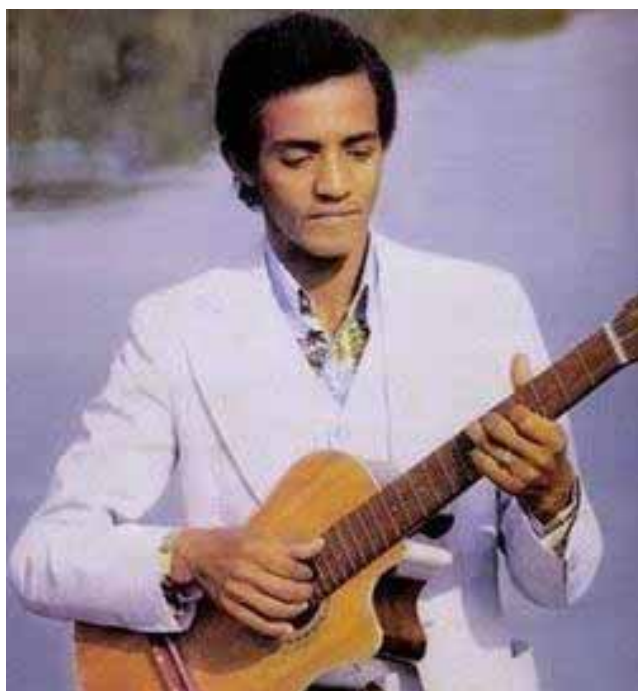
A violeira pantaneira Helena Meirelles, presente na figura 18, tem uma das histórias mais fascinantes no meio artístico da viola. Realizava toques muito raros com uma afinação peculiar aprendida com boiadeiros paraguaios que cruzavam à região de Porto Quinze às margens do Rio Paraná e que muitas vezes pousavam em seu rancho.

Dada como morta pela família foi reencontrada por um sobrinho que a gravou e enviou sua fita para uma revista de guitarra norte-americana. Surpreendentemente, foi eleita uma das maiores instrumentistas do mundo, quando já tinha a idade bem avançada. Com o seu falecimento em 2005 raras são as pessoas capazes de pontear aquela música, mas seus registros possibilitam a perpetuação desta maneira de se tocar viola.

Violeiros novos não param de surgir e de levar a viola caipira a um nível jamais dantes visto. Inclusive cursos acadêmicos de viola tem formado grandes promessas de instrumentistas nas “dez cordas”. Da “nova safra” podemos citar os nomes de Roberto Corrêa, Paulo Freire, Ivan Vilela, Pereira da Viola, Levi Ramiro, Julio Santin, Rogério Gulim, dentre tantos outros que vêm explorando todas as possibilidades deste instrumento, popularizando e divulgando a viola nas mais variadas vertentes musicais.

Todos estes grupos de violeiros, bem como muitos que aqui deixaram de ser citados pela limitação da proposta deste trabalho, foram e têm sido fundamentais na divulgação e revalorização da viola caipira. Desta maneira a cultura caipira vem sendo levada aos ouvidos do público em geral que começa a ter a oportunidade de conhecer verdadeiramente esta valiosa vertente da cultura nacional, mudando drasticamente a visão pejorativa com que o instrumento estava sendo classificado.

Figura 17 – Bambico, exibindo grande técnica, marcou história neste instrumento.



Fonte: Disponível em: <<http://dedica.la/artist/Bambico/biography>>. Acessado em: 1 ago. 2013.

Figura 18 – A violeira Helena Meirelles tocava o instrumento de uma maneira muito peculiar



Fonte: Disponível em: <<http://www.sinopsedofilme.com/imagens-filme.php?id=13901&titulo=helena-meirelles-a-dama-da-viola>>. Acessado em: 1 ago. 2013.

3. CURURUEIROS PAULISTAS: TROVAS, PROSAS E VIVÊNCIAS

Neste momento da pesquisa buscamos maior aproximação com o fenômeno estudado, tentamos analisar o Cururu pelo ângulo de quem vive e faz esta manifestação. Sendo assim, chegamos aos cururueiros, violeiros e a população que participa desta cultura. Tais encontros se deram nos locais de ocorrência do Cururu, os mais variados possíveis: barracões, festas populares, pousos do Divino e até tivemos a honra de sermos recebidos nos próprios lares de alguns cantadores.

Também nos utilizamos de algumas letras improvisadas pelos cantadores para fortalecer esta aproximação e possível compreensão do Cururu. Nas trovas por eles confeccionadas uma grande carga existencial é relatada e não poderíamos nos esquivar do encontro tão valioso que é ouvi-las e estudá-las.

Fizemos nosso campo em duas frentes ocorridas de maneiras concomitantes. Uma realizada a partir da análise das rimas e trovas e outra por meio da vivência dos eventos de Cururu e de diálogos ocorridos nestas apresentações ou em situações particulares, com a conversa exclusiva com alguns cantadores e outros representantes desta cultura.

Por mais que busquemos dividir esta dissertação de maneira que facilite a compreensão de nosso leitor é muito difícil destrinchar toda nossa vivência em tópicos que engavetem cada experiência de maneira separada. A vida se dá como um todo! A divisão é uma mera tentativa de facilitarmos que o outro entenda o que se passou. Por tal razão, as trovas, as prosas e as vivências estarão presentes neste capítulo todo, misturadas às nossas escritas. Vimo-nos com a necessidade de relatá-los em vários momentos deste capítulo, substanciando teorias, aquecendo com nossa vivência palavras que soariam frias sem esse sopro experiencial.

3.1. Trovadores Paulistas: Os Canturiões

Existem diversas maneiras de se referir a estes verdadeiros trovadores paulistas. Costuma-se usar o termo canturião para definir aquele cantador experiente que demonstra grande habilidade e desenvoltura na função do Cururu e canturino aquele cantador menos experimentado que ainda não apresenta todas as qualidades de um grande trovador.

Para Garuti (2003) (o Cido Garoto, renomado cururueiro sorocabano) esta distinção não é um consenso, podendo a palavra ter o mesmo significado sendo alterada somente para entrar na rima (carreira) de modo harmonioso. Por exemplo: o termo canturino pode ser utilizado na rima do “divino”, pelo fato de ter a terminação “ino”, e canturião ser utilizado na carreira de São João, pelo fato de ter a terminação “ão”, ou seja, as palavras tem o mesmo sentido sendo mudadas de acordo com a carreira em questão na porfia. Outros termos também são utilizados para se referir ao cantador de Cururu como: cantante, cantador, cururueiro, cururuzeiro, trovador e troveiro.

A habilidade com as palavras é uma característica fundamental e indispensável nestes cantadores, visto que o improviso é a marca desta tradição. A agilidade em pensar rimas e alterar palavras para que se encaixem nos versos é essencial para um bom canturião.

Os homens que cantam o Cururu são descendentes dos pioneiros paulistas que povoaram o Médio Tietê. O conjunto de sua obra representa a saga da conquista desta região. Constantemente estes fatos épicos são mencionados em seus versos improvisados.

Como afirma Andrade (1992, p.24): “o homem do Médio Tietê descende dos bandeirantes e dos tropeiros, se não no sangue, na história da região. Ele orgulha-se desse fato: vem de gente corajosa que enfrentou as distâncias e o desconhecido”.

Os canturiões são pessoas humildes, de indumentária simples, mas extremamente respeitados e conhecidos no ambiente de Cururu. Homens comuns, mas troveiros, fazedores de rimas, encantadores de plateias que admiram esta função. Quando estão no palco, se transformam. Ali são artistas, possuem o público nas mãos. Que delírio a cada baixão bem realizado, a cada rima bem desenhada!

Cotidianamente trabalham nas mais variadas profissões: são pedreiros, motoristas, frentistas de posto, lavradores, dentre outras. Mas, são trovadores, homens do Médio Tietê, essencialmente ligados ao seu lugar, à sua paisagem, à sua região! E como amam ser o que são!

Brilantemente Julieta Jesuína de Andrade, resume o que é ser-cururueiro, seu amor pelo Cururu, pela viola e pelo seu lugar:

Homens como todos os outros, em quase nada diferentes: vestem roupas possíveis, comem o alimento possível – as pessoas não aristocráticas desde cedo aprendem a conviver com as limitações – realizam trabalhos iguais aos dos conterrâneos. Em quase nada diversos: num lampejo do olhar perscrutador, aquele que extrai do ambiente a matéria-prima da obra de arte. Só. Só esta a dessemelhança, com todas as consequências que ela acarreta. Os homens vêm; o trovador aprende instantaneamente. Homens como os outros, mas trovadores. Gente ribeirinha, conhecedora dos ciclos da água e da terra, os trovadores são parte do ambiente onde nasceram, do qual se orgulham, no qual estão imersos, essencialmente imersos. Gente do mato, do sertão, da roça, da cidade, gente de muitos lugares da mesma região, mas trovadores. O começo da carreira consiste em não poder viver sem a viola, desde tenra idade. Desde menino, ir a Cururus; gostar deles porque fazem parte da infância, quando tudo é bom; e porque são engraçados, acontecem em dia de festança onde os pequeninos correm pra lá e pra cá, têm a maior a liberdade, ouvem o espocar de rojões misturados às cantorias com gosto de terra natal, comem quanto queiram, quando queiram, como queiram. Quem pode não gostar de tudo isto junto? Quem poderá, mais tarde, trocar tal ambiente pelas dificuldades da vida operária sujeira a cartão-de-ponto, a conduções coletivas, a todo um processo de despersonalização? Jovem sonha VIVER. A continuidade do sonho consiste em arrumar uma turma de pequenos adolescentes, tocar viola e cantar, pensar em luzes, sucesso e palmas. Pode até pensar que mais tarde virá para a Capital do Estado, talvez faça sucesso na televisão e no rádio. Chegando à vida adulta, vê que não pode viver fora de sua terra; de segunda até sexta-feira ao meio dia quiçá (quando não houver Cururu no meio da semana, que os há), mas impreterivelmente sexta-feira à tarde precisará estar entre os amigos, pois se não tiver onde tocar viola, haverá sempre uma sessão no sábado à noite. E quem é que pode perdê-la? (ANDRADE, 1992, p.65)

Tamanho amor dos cantadores pelo Cururu e pela viola é também compartilhado com os admiradores dessa cultura que também amam as trovas e trovadores paulistas. É notória a admiração da plateia de Cururu por esses cantadores. Muitas vezes andam na rua sem serem reconhecidos, principalmente em grandes cidades do Médio Tietê como Sorocaba e Piracicaba (onde grande parte da população perdeu o contato e conhecimento de sua cultura local). Neste momento são mais um, dentre tantas pessoas que perambulam pelas cidades.

No círculo do Cururu (uma mera apresentação, uma festa ou um torneio) os cantadores são o foco das atenções, concentram a responsabilidade pelo evento, pela diversão e até pela religiosidade do evento. Ali não são mais meros transeuntes, ali são trovadores, são cururueiros. Elevam-se!

Esta admiração do público é um dos grandes atrativos de se cantar o Cururu. Esse sucesso regional parece fascinar os canturiões, sendo um grande estimulante a esta prática cultural. Em conversa com Cido Garoto em janeiro de 2014 em sua residência em Sorocaba ele nos revelou tal apreço por esse carinho da plateia. Quando questionamos o que realmente o motiva a cantar apesar de existirem tantos percalços e descasos dos agentes culturais, a resposta foi nesta direção:

“Porque é gostoso, tá no sangue o cê gosta... Se sente bem cantando, é... A farta, o público faz farta quando você fica tempo sem cantá... Se chega numa festa, todo mundo vem rodia a gente, coisa gostosa, que tirar foto com a gente, você se sente um rei ali... Então tudo isso aí é a recompensa de canta. O Carrara é tão querido em Tietê, uma vez a gente ia canta num pouso lá, o pouso ia começa oito, nove hora, a gente chegou mais cedo, umas 4. Paramo num bar perto da ponte ali. Rapaiz, encheu o bar de gente pra ver o Dito Carrara, eu era menos conhecido, faz uns 30 ano atrás... No comecinho que eu tava cantando, eu num era muito conhecido. O Carrara começou antes de mim né e ele é conhecido, mas rodearam e nego tirava foto, e era aqueles Kodak ainda... (risos). Então tudo isso aí é uma alegria, alegria pra gente. Se vê um artista famoso aí, ele sai na rua e não tem sossego, agora nós não, nós somo pessoa normal, mas quando você vai canta que você chega na cidadinha de fora aí, cidade pequena: (aqui em Sorocaba ninguém nem liga!) Mas nessa cidade pequena, Tietê, Cerquillo: óia lá Cido Garoto com Carrara!”

Quando buscamos sua residência, este sucesso local se mostrou verdadeiro. Não me recordava exatamente onde ele residia. Parei o carro no fim da rua e saí perguntando sobre a residência do cantador. Todas as pessoas questionadas sabiam me informar, com maior ou menor precisão, onde Cido residia. Certamente, ao andar pelas ruas sorocabanas, aquela alta figura não seja reconhecida, mas no seu bairro, é um sujeito bem notório.

Quando o Cururu gozava de grande prestígio no interior paulista (ou em alguns municípios onde o Cururu ainda é muito popular) esses homens possuíam muita fama, atraindo multidões para os locais onde o Cururu acontecia. A cidade parava para ouvir o canturião que encantava o povo com suas rimas improvisadas. Fato que ainda ocorre em proporção menor principalmente nas cidades menores onde a cultura interiorana ainda prevalece com maior vigor.

Nosso campo realizado na festa de São João em Laranjal Paulista em junho de 2014 nos mostrou o grande apreço da população pelo desafio de Cururu. Neste evento o Cururu foi assistido por uma grande plateia que acompanhou o desafio com muita alegria e atenção. A mesa onde os cantadores permaneceram no momento que antecedeu o início do desafio ficou cercada de pessoas que passavam para conversar com os canturiões e violeiros.

Alguns se aproximavam apenas para cumprimentá-los e revelar o quanto admiram sua arte, outros para comprar produtos vendidos por eles (Cds e Dvds), e ainda tinham aqueles que já conheciam os cantadores de outras porfias e passavam para relembrar desafios passados e marcantes.

Chamou-nos a atenção uma mulher que se aproximou da mesa e disse: “*perdemos Manézino*”, deu um longo abraço em Cido Garoto e partiu. Esse Cururu aconteceu alguns dias após a morte do cantador que vivia na cidade de Laranjal Paulista, e o clima de tristeza ainda pairava no lugar, ela então passou para se lamentar, dividir sua dor com aqueles que tão próximo viveram de Manezinho Moreira.

Portanto entendemos que os canturiões vivem em uma relação de repouso e ato, de sombra e luz, sujeitos comuns, mas que na ocasião e nos lugares do Cururu são despertados de seu estado cotidiano e assumem a importância que lhes é dada nestes momentos. Indivíduos de inteligência e sensibilidade extrema que ficam resguardados em seus cantos, mas que não hesitam em atender ao apelo dos amantes do Cururu e dos devotos do Divino Espírito Santo. São eles os grandes guardiões da cultura do Médio Tietê

3.2. Narciso: o Canturião Diante do Espelho

Graças a enorme importância dos canturiões no ambiente do Cururu todo cantador carrega um pouco do mito de Narciso dentro de si. Se na mitologia grega Narciso era apaixonado pela própria beleza e imagem, os canturiões são deslumbrados pela própria arte, pelos seus versos, por sua inteligência e importância dentro do Cururu.

Estes homens são muito orgulhosos do que fazem e não aceitam serem minimizados por outros cantadores, cada um se julga o maioral. Reverências são feitas apenas aos cantadores falecidos, os ainda vivos podem destronar sua fama. Todo cantador tem muita confiança em sua habilidade com as palavras, em seu conhecimento, fato que comumente ocasiona atritos entre eles. Os conflitos ficam no âmbito do Cururu e na verdade se trata de um cantador minimizar o outro como canturião, não enxergá-lo como potencialmente perigoso no desafio.

Quando Luizinho Rosa nos descreveu sua história em sua residência em Cerquilho no ano de 2014, lembrou desafios épicos e em nenhum momento o canturião disse ter perdido alguma disputa, na verdade descrevia-nos com entusiasmo todas suas vitórias. O canturião pedia para que olhássemos os troféus na estante, as congratulações penduradas na parede. Dizia ele com orgulho apontando para um pequeno troféuzinho antigo

no canto de sua sala: *“Este é o mais importante, ganhei de João Davi. Ele já era um grande cantador e eu um menino novo, ainda começando, ninguém imaginava que eu podia vencê-lo, mas eu venci!”*.

Em outro momento de nossa conversa disse que até quando lhe tramavam ciladas para perder (como uma vez que Nhô Serra pagou o público para aplaudir o adversário) ele conseguia contornar a situação e se sagrava campeão da noite. Este sentimento de invencibilidade que nos transmitiu Luizinho Rosa é compactuado por outros canturiões, principalmente os mais velhos. A imagem mais bela é a dele, não existe alguém que possa superá-lo.

Os canturiões também cuidam de sua aparência, de sua imagem perante o público, de sua fama. Possuem suas roupas e camisas especiais, separadas para suas apresentações em público.

Fato que ressalta tal vaidade foi quando visitamos Luizinho Rosa em sua residência em Cerquilho e no momento que pedimos para registrar uma foto do cantor ele fez a ressalva: *“Me deixa colocar meu chapéu de fotografia então”*, ele trocou seu chapéu, “quebrou” na testa e então pudemos registrar o canturião. Em outra visita, agora à casa de Cido Garoto, o cantador insistiu para que batêssemos foto de suas camisas penduradas na “arara”: *“é com elas que faço shows e me apresento nos programas”*, retificou o artista (tais momentos estão registrados nas figuras 19 e 20).

Alguns canturiões que notavelmente são admirados e até venerados pelo público não possuem o mesmo apreço entre os próprios cantadores. Em conversa com Luizinho Rosa e Cido Garoto, ambos apontaram para a fraqueza dos versos de Parafuso (idolatrado no meio do Cururu), era um cantador de enorme simpatia e carisma, atraía multidões onde cantava, porém era considerado brincalhão ao extremo e com falta de conteúdo em suas rimas.

Para Luizinho Rosa *“ele só queria brincar”* e Cido afirmou que: *“Parafuso era mais farra, tava nem aí, cômico né? Mas num era um cantador de qualidade não, você via as rima dele eram fraca... É que você olhava pra cara dele e dava risada, já era engraçado por natureza, mas como cantador...”*. Tais opiniões não são compactuadas por todos os cantadores e desconsiderar Parafuso como grande canturião provavelmente possa gerar desacordos entre eles.

Figura 19- Luizinho Rosa, no centro da foto, devidamente adornado com seu chapéu para a fotografia em sua residência em Cerquilha (SP)



Foto: Henrique Albiero Pazetti/ Data:(08/03/2014)

Figura 20- Cido Garoto ao lado de suas camisas; o canturião fez questão do registro.



Foto: Henrique Albiero Pazetti/ Data: (25/01/2014)

Tamanha vaidade por vezes gera alguns atritos e conflitos entre eles. É como uma disputa territorial: aqui é meu lugar e quem canta sou eu! Aqui é o meu pedaço! Ouvindo os cantadores notamos alguns desgostos entre eles. Cido Garoto possui assumidamente mágoa com o falecido cantador piracicabano Nhô Serra. Para ele o cantador não ajudava e não deixava que nenhum cantador novo participasse dos eventos por ele produzidos e dos programas de rádio que este possuía. Nhô Serra só deixava que os antigos cantadores participassem, impedindo a ascensão de novos talentos, como Cido Garoto na época. Revelou-nos Cido em conversa:

“Nhô Serra tinha um programa aqui (Sorocaba), outro em Piracicaba e outro em Itu. Ele começou a divulgar, ia em festa e pegava show pra lá e pra cá...com outros cururueiros...Só que ele não admitia cantador novato cantar no meio, nessa época aí, 60 e pouco. Eu era novato, eu e o Daniel Araújo e nós cantava que era barbaridade! O Silvio Paes falava: pega o Cido e o Daniel, e ele: oão,não,,,vai estragar o grupo. Era o grupinho, O grupo era ele, o Jonata, Luizinho, Horácio...e ele pegava o Carrara e o Silvio Paes daqui...Nóis ele num pegava, uma vez eu tava lá assistindo na Cacique (rádio de Sorocaba), no auditório tava eu e meu pai...O Silvio que era daqui num pode ir, ficou ele e o Carrara esperando o Jonata chegá, o Jonata não chegou, o Carrara falo: põe o Cido, vamo canta em dois? Ele disse: não,não....Nóis canta em dois só...Ele não dava chance. Então o Cururu ficou parado, um monte de cantador aí sem oportunidade de aparecer...”

Outro conflito muito presente nas falas dos cantadores é sobre o cachê e a divisão igualitária entre os canturiões. Muitas vezes o canturião que fechou o “contrato” do evento não revela os valores para os demais ficando com a maior quantia. Cido disse que isso era comum no passado e agora eles dividem entre todos os envolvidos o cachê por igual, além de receber do festeiro a quantia na presença dos demais membros do grupo. Disse-nos exaltado:

“E outro sistema que ele tinha também que eu nunca gostei. O Luizinho ia lá, pegou um Cururu em Capivari, ligou pra mim e pro Carrara: Por quanto seis vão? Dá cenlão pra cada um e daí ta bom...E ele disse ainda: passa em Cerquilho e trás o Horácio ainda...óia....Chegou lá quatro cantador a cem reais é quatrocentos, mais dois violero, são 600...Chegou lá ficamo sabendo que ele tinha pego o Cururu por 2 pau e meio. Aí falei pro Dito, mas nós que demo o preço, nós num pode reclamar...Aí, e o Horacio fazia a mesma coisa...Fomo canta em capela do Alto, trouxe o Machado, já morreu tambémÓi, fez o Machado vir com carro, num sei se era cem ou cento e cinquenta que deu pro Machado, chegou lá, aí o home pagou (pro Horacio) ta aí o mir real que nós combinemos...Mas o Machado deu uma briga com ele rapaiz...Eu fiquei de lado com o Carrara...Falei Carrara, vamo muda esse sistema? Ele também gostava de fazer isso. Falei vamo

muda, racha meio a meio o que nós pegar? .Daí eu pego por mir (mil), tiro a condução (de quem for com condução) e o resto divide, com os cantador, violeiro... Aí cabo isso... Mas os antigo ainda faz isso, Moacir Siqueira ainda faz isso aí. O manezinho já aprendeu, eu falei: Mané eu gosto de canta, então vamo fazê as coisa com honestidade. Cido peguei Cururu por tanto...VERDADE MANÉ? Verdade...Mudou a cabeça da turma, eu que comecei com isso aí, num pode...Agora só porque você pegou? E nossa amizade? Sem eu se num faiz nada lá...Então acabou, mas lá em Piracicaba ainda reina isso, pega por quinhentos e da cem pro outro só... Ói , é uma merda dinheiro, num dá nada, se fosse vive disso aí ia morrer de fome...Mas é desaforo né? É desaforo, não, vamo se sincero. Antigamente tinha muito isso aí, eu mudei a cabeça da turma...Pra que isso aí? Já é uma miséria, se fosse o show do Roberto Carlos, por exemplo, dez milhão aí pera aí, aí vo contrata luz, isso e isso, mas nós vai tudo junto...”

Não queremos aqui ressaltar os atritos, mas sim registrar que estas incongruências existem e talvez, sejam fruto desta vaidade e narcisismo poético presente nos cantadores. Porém, tais mágoas não acabam com as amizades que possuem entre si. No fundo sabem que fazem parte de um mesmo grupo e que necessitam de união para a permanência do Cururu, sem o “adversário” não há o desafio e isso mataria o Cururu. Ao contrário de Narciso não se iludem com o próprio reflexo, sabem da importância de estarem unidos.

Prova desta amizade é o respeito que um cantador demonstra pelo outro no momento em que este compõe suas trovas. Atentam-se às palavras do colega e o cumprimentam quando uma trova é bem realizada, quando as palavras são bem encaixadas e a poesia ressoa com beleza. A rima é parte significativa do cantador, é sua alma, aproxima-se de sua essência, do ser-cururueiro. Na trovação (arte de rimar as palavras no Cururu) as palavras não são arremessadas ao ar como pedras duras e mortas, na rima de Cururu cada palavra tem um peso especial, um significado, consequentemente a rima final é parte do cantador que se doa ao público.

3.3. Trovas: A Essência do Ser-Cururueiro

Entendemos a música como um atributo geográfico, ela nasce e molda-se de uma situação espacial específica. Não há como procurar entender o Cururu sem vasculhar as antigas rotas do Médio Tietê, sem ouvir o som que emana da viola caipira e a poesia trovadoresca que ecoa das mentes de caboclos canturiões.

Tamanha densidade existencial se faz presente nos improvisos dos versos destes cantadores. O verso é improvisado, esculpido no instante. A ideia corta o ar como uma flecha ligeira, atinge nossos ouvidos e nos inunda com a poética caipira do Médio Tietê.

É inevitável não perceber a relação íntima destes homens com esta região, sua paisagem e lugares de afeição. Mesmo quando o improvisado é satírico, há imensa carga de vivência imbricada em tais palavras, escolhida com grande zelo para se encaixar e formar a trova desejada.

Os versos são repletos de cenas cotidianas contendo os mais variados assuntos: amizade, religiosidade, devoção aos santos, fatos históricos, cidades e lugares por onde passaram. As palavras se encadeiam formando verdadeiros colares de miçangas, que não cessam de serem pensados e ressoados. Os canturiões são homens de enorme sapiência e de pensamento poético.

A trova é parte fundamental do ser-cururueiro. Vida e rima se fundem, e o verso nasce da alma do cantador. Muitas vezes os versos de Cururu soam como sinceros relatos de vida do cantador, quando este, confiando em sua plateia lhe revela um segredo, uma alegria ou uma dor. É um momento de intimidade do canturião com seu público, um momento de aproximação, quando o cururueiro também se mostra um mortal, quando ele é mais um.

A rima é um relato do cantador, é parte de sua vida que ele doa pra plateia e esta, atenta às palavras responde com comoção, com um sorriso. Parece-nos muito significativo para os viventes do Cururu esta solidariedade e zelo, de um para com o outro.

Um verso registrado por Julieta Andrade (1992, p.331) do canturião Manezinho Moreira em Piracicaba no ano de 1985 nos intriga bastante. O importante canturião relata uma triste história de sua vida a fim de confortar a família do festeiro que organizava o Pouso do Divino e cujo filho estava enfermo.

Uma confissão dolorida que buscava acalantar a alma daqueles pais aflitos, Manezinho dividindo a dor de perder sua filha demonstra muita fé no Divino Espírito Santo, fato que recomenda ao seu amigo que passa por situação semelhante a do canturião. Cantou ele:

Eu já vortei cantá di novo
Agora, é nunca carreira trocado
I, vortando cantá di novo,
Eu peço a licença pro povo,
Pro sortero e pro casado
E si voceis me dé licença,
Eu farei vosso mandado!

Eei, si voceis mi dé licença,
Eu farei vosso mandado;
Mais agora ´tá na imaginação,

Eu enxergo o amigo Adão
Com sua esposa acompanhado.
Eu sei que o vosso coração
´tá um pouquinho magoado.

Eu sei que o vosso coração
Eei, istá um pouquinho magoado;
Eu sei qui ´tá longe o seu menino,
Mais tenha fé no Divino
Que Ele é o nosso Majestado.
Ai, a doença levo imbora
I o Divino traiz curado!

Eei, a doença levo imbora,
Mais o Divino traiz curado;
Eu vejo duas lágrima caíno
Di pensá no teu minino
I a razão ´tá do seu lado;
Dói o coração seu,
Eu ´tô veno, meu amado!

Eei, mais não precisa choráa
Qui este mundo, ele é muito complicado;
Eei, tenha fé qui é preciso:
El´ ´tá duente mais ´tá vivo,
Inda êli vai vortá curado.
Vosso filho não ´tá morto,
Pódi fica sussegado

Eei, há pouquinhos dias atrais,
Eei, eu sofri do mesmo istado:
Em Concha´, no lugar qui eu ´tô morano,
Em querqué canto chorano,
Co´esse meu peito magoado,
Perdi a minha filha,
Coração dos meu agrado!

Eei, eu perdi a minha filha,
Meu amigo, qui é coração do meus agrado;
I o meu peito hôji im dia está chorano,
Uma minina cum doze ano,
Oh! Meu Deus! Meu adorado!
Ai, cóum pouquinho mais di isforço,
Eu inxergava ela criado!

Eei, cóum poquinho mais de tempo
Eei, o prazo ´tá completado;
Mais uns treis ano´qui ela durava
Essa minina se formava
A ideia ´tava afastado,
Mais meu Deus do céu quis minha filha,
Oh! Meu Deus, muito obrigado!

Eei o meu Deus quis a minha filha,
Eei, Ele a tinha levado!

Oh! Meu Deus, eu vi na minha porta
Minha filha estando morta,
No braço de dois soldados,
Porque lá nas águas do rio
A pobre morreu afogado!

Eei, porque nas águas dum rio
Aonde qui ela foi afogado;
Intão a polícia participo,
Foi a polícia quem pego
I trouxe ela no meu reinado...
Minha filha, tendo saúde,
Oh! Meu Deus, qui plano errado!

Eei, tudo isso aocnteceu,
Eei, qui eu fiquei arrasado
Eei, co'isso que mi aconteceu,
Aminha casa intristeceu
I o meu lar ficou magoado
Mas não perdi a fé em Deus,
Qui é o nosso Mestre adorado!

Eeu não perdi a fé im Deus,
Qui é o nosso Pai adorado
Porque da minha ideia não sai,
Que Deus sabe sabe bem o que faiz
I meu Deus não faiz nada errado;
O qui eu tinha di melhor,
Deus escolheu pra Vosso lado!
Eei, o que eu tinha de melhor,
Deus escolheu pra Vosso lado;
É verdade qui dói o coração da gente,
Mas acho que eu fiz um presente
Que deixo Deus conformado
Porque levo minha filhinha,
Que 'tá num lugar reservado

I eu espero qui inda chegue o dia
Qui eu também seja sepurtado;
Daí, agora qui a coisa brilha,
Porque vô encontra minha filha
Qui eu sempre tinha esperado;
I com isso, amigo Adão,
Você deve ficar conformado [...]

Há uma espécie de sacrifício do cantador ao trovar um verso desta maneira, ao relembrar e ao reviver momento tão dilacerante de sua vida. Parece-nos que o Canturião oferece parte de sua vida à plateia, ele se doa, sua dor é parte da trova, e é exatamente a vida que fortalece seus versos, que faz de suas palavras substância e não mera vocalização vazia. Este verso ilustra significativamente a carga experiencial presente nas trovas cururueiras.

Manezinho Moreira faleceu no ano de 2014. Em um Cururu realizado em sua homenagem na festa de São João em Laranjal Paulista em junho deste ano, a emoção também tomou conta dos cantadores. Cido Garoto (um dos cantadores presentes no evento) faz um verso muito emocionado e no momento divide com o público a razão de sua ausência no velório do amigo e as dúvidas que lhe ocorreram neste dia, procurando com tal confissão se redimir um pouco da culpa que aparentou sentir pelo não comparecimento. O público se emocionou igualmente com o relato do cantador sorocabano e de sua doação. Infelizmente não registramos o improviso, apenas o momento vivenciado (em nossas mentes).

Queremos ressaltar que o verso de Cururu é parte essencial do cururueiro, ele se entrega, se emociona, desabafa, por isso que é tão valiosa e importante para entender os canturiões e sua cultura.

Como mencionamos, os assuntos variam, não há limites para a criatividade dos cantadores. Porém, talvez a temática que mais se direcione aos estudos geográficos sejam aqueles ligados ao lugar. Versos que revelam o amor dos cantadores por algumas cidades e lugares, o carinho do canturião por algum “cantinho” paulista, denominamos estes versos de topofilicos.

O termo Topofilia foi cunhado por Gaston Bachelard (1988) e desenvolvido por Yi-Fu Tuan (2012; 2013). Refere-se à ligação do homem ao lugar, amálgama fundado no sentimento de felicidade e pertencimento, um espaço amado e louvado. Topofilia é possuir um pedaço do mundo cálido e terno que nos proporciona segurança existencial.

Na realidade não temos um lugar, mas somos um lugar! Nossa existência esta intimamente ligada a esta condição espacial, somos de uma determinada maneira em um determinado lugar. Não se trata de determinismo ambiental, mas de como a vida acontece e a existência se manifesta. Entendemos que os cururueiros são o Médio Tietê, são as cidades onde cantam e vinculam-se, são suas casas e famílias, são os pousos do Divino, são seus lugares e paisagens, são suas filiações, suas topofilias!

Corriqueiramente suas topofilias estão atreladas ao passado, ao campo e suas casas de criação. A maioria dos canturiões teve sua infância ligada ao ambiente rural e sentiram com veemência as transformações acontecidas no campo, fato que relembram saudosos. Esta nostalgia é parte essencial da ligação do homem com o lugar, pois como afirma Tuan (2012, p.144): “a consciência do passado é um elemento importante no amor pelo lugar”.

A primeira trova é de João Mazeiro (extraída de documento sonoro de acervo particular fornecido por Cido Garoto para a realização desta pesquisa), cantor

piracicabano que relembra com ternura sua casinha de criação, esmiuçando com detalhes a paisagem do lugar.

Viola linda viola, que veio lá do sertão
No peito de dois violeiro, afinada em cebolão
E o Roque no reco-reco, ai meu povo, certinho na marcação

Hoje eu moro na cidade, mas tenho recordação
Do meu tempinho do sítio, meu Deus que tempinho bom
Papai fazia lavoura, ai meu povo, cuidava da plantação

Nóis tinha uma casa grande, na frente um terreirão
Onde secava o café, também maiava o feijão
E ao lado uma laranjeira, ai meu povo, e vários pé de limão

No canto uma taiuveira, sempre pousava um gavião
Lá do alto da cachoeira, nas costa de um espigão
Vinha o sabiá coleira, ai meu povo, canta no pé de mamão

Na serra uma vertente, que descia num grotão
Quando chegava na frente, formava um ribeirão
No domingo de calor, minha gente, nadava com meus irmão

O verso que se segue é do cantador sorocabano Zico Moreira, o canário da terra (como era conhecido pela beleza de sua voz), e nele estão contidos os sentimentos deste cantador com o sertão paulista. Descrevendo carinhosamente sua vida na infância ele relata as mudanças que observou e alteraram definitivamente seu lugar e paisagens de criação:

Vô falá a pura verdade
Pra todo´ que aqui estão
Into não é nuvidade
Mas tenho recordação
Hôji eu moro na cidade
Mai´nasci lá no sertão
I no bairro donde eu nasci
Ainda não esqueci
De tudo quanto era bão!

Fui nascido entre a beleza
Do nosso rico sertão;
Sou filho de camponesa,
Conheci aquela região
Era linda a natureza
Pra quem prestava atenção
No sertão, de madrugada,
Cantava a passarinhada,
Cada qual sua canção.

Era lindo a gente ouvi

O cantar dos azulão
Pintassirgo e bem-te-vi,
No galho do capuerão;
Saracura no banhado,
Que cantava sussegado
I a perdiz lá no espigão

É certo o que eu to falando,
Eu não to mentindo não.
Canário tinha de bando
Que até fazia verão.
Permanecia cantando,
No meio da prantação
Tinha tanto passarinho,
Canário fazia ninho
No caibro do barracão.

E hoje não tem mais nada
Acabou-se o que era bão;
Acabou a passarinhada
Qui tinha lá no sertão.
Não se escuta mais zoadá
Nem o grito do gavião
Nem o berro do bugiu
Nem o pulo do tisiu
Quand' pulava no mourão

E hoje não tem mai'rolinha,
Pomba-rola também não;
Nem a curruíra daninha
No buraco do portão.
Até a próprias andorinha
Já sumiu desta rigião.
Hoje só se tem pardo
No fundo do seu quintar
Lhe estragando os armerão.

O meu pai sempre falava,
Quando eu era rapagão,
Que o tempo modificava
Por causa da evolução
I eu não acreditava
I o velho tinha razão:
Até o rio' ta que é um horror,
As água trocô de cor
Por causa da poluição!

As água trocô de cor
Por causa da poluição;
Hoje não tem mais boiada
Tocado pelos estradão
Tocado pelas estrada
Pur meia dúzia de peão;
Na estrada não tem mais puera
E o menino da portera

E nem o boi sem coração

Nem o menino da porteira
E nem o boi sem coração;
Aquele tempo que se foi
Só deixou recordação
Não se come mais arroiz
Que era socado no pilão
Nem frango assado na brasa
Nem café torrado em casa,
Ai, meu Deus! Que tempo bão! (ANDRADE, 1992, p.316).

O terceiro exemplo de “trovação tofílica” é do cantador piracicabano Horácio Neto. Em seus versos ele convida seu “adversário” para visitar sua residência que é humilde, mas é repleta de aconchego e amor. O lugar não necessita de ampla extensão espacial, o elo existencial brota na casa, nos cantos, no ninho, da concha, para nos utilizarmos de algumas das imagens poéticas trabalhados por Bachelard (1988).

Tais “miudezas” aquecem o ser humano em sua permanência no habitar, e tais sentimentos o cantador aparenta encontrar em seu lar que, segundo ele, é humilde, mas com paz e harmonia, suficientes para ele:

Quando fô em Piracicaba,
Chêgui na minha moradia,
É um ranchinho de pobre,
Logo o caboclo dizia
Mais gente, graças a Deus
Não farta o pão de cada dia;

Mais é um ranchinho de pobre
Mais tem paiz i harmonia
Eei, i eu digo pros Senhor´
É arrodido di flor
I vive cheio de alegria! (ANDRADE, 1992, p.107)

No quarto exemplo extraído do CD adquirido com o próprio cantor em um evento em Piracicaba, o cururueiro piracicabano homenageia o falecido canturião Parafuso relatando uma série de cidades onde ele cantou, inclusive descrevendo as localidades da cidade de Sorocaba por onde Parafuso esteve. Para nós, sua rima não remete apenas a uma listagem de cidades, na verdade ele está delimitando os lugares onde o Cururu é presente e fazem desta cultura viva. Para o cantador estas cidades não são meros números e quantidades, mas sim lugares importantes em suas memórias, palco de suas vivências e andanças cururueiras, são suas filiações.

Canta Moacir Siqueira:

To aqui em Sorocaba, pediram pra min cantá, adandi, adandá
Pra mim ir recordando , é pra mim recordá
Do grande Parafuso, da nossa terra natá
Aqui na Vila Angélica, canto em todo lugar

Canto no Barcelona até o dia clareá
Canto na Santa Rita, cantou por todo lugar
Até no campo do São Bento, Teatro Municipá
E também foi no ginásio, que fez a cobra fumá

Esse era o parafuso da nossa terra natá
Quando tempo que eu canto, que eu pude acompanha

Desde o ano de sententa, vocês pode acredita
Laranjal, Concha e Pereira, Concha e Laranjá

Capela, São Sebastião, Maristela e o Arraiá
Anhembi o meu povão, cansou de amanhecer lá
Muito pouso do Divino, vocês pode acredita
Era o grande Parafuso, rodava que nem fuso, sem tirá o pé do lugá

Os versos do Cururu são muito importantes para que possamos nos aproximar sobre o ser-cururueiro, ideia tão cara a esta dissertação. Porém, ouvir suas trovas não basta, é necessário estar nos locais de ocorrência do Cururu, viver o momento, prosear com as pessoas ali presentes, experienciar esta tradição de perto. Foi nesta direção que nosso campo também trilhou e nos possibilitou atingir algumas percepções significativas sobre o Cururu.

3.4. Na trilha dos Canturiões: Vivências de Campo

Durante o período da composição deste trabalho vivenciamos inúmeros Cururus ocorridos em diversas localidades das cidades de Sorocaba, Votorantim, Laranjal Paulista e Tietê. Em sua grande maioria eram Cururus particulares, promovidos por pessoas que visavam divertir a população local e também manter viva esta antiga tradição. Exceção nestas nossas participações foi um pouso do Divino vivenciado em Tietê, nos primórdios dos estudos, em dezembro de 2012.

Nestas ocasiões vivemos o Cururu de modo intrínseco, estivemos juntos da plateia, observando, registrando, ouvindo as trovas e sentindo o momento. Nestes momentos de experiência direta nos aproximamos da essência do Cururu, possibilitando maior intensidade na análise aqui proposta.

Em tais situações conversamos com diversas pessoas presentes, violeiros e cururueiros (em suas residências ou no próprio evento) em um diálogo quase que despretensioso. Despretensioso no sentido de que permitimos que a conversa ocorresse sem muitas intervenções, ajustes e formatações, obviamente que tínhamos em mente uma rota a ser traçada, mas que isso não impediria mudanças nos rumos.

Gratificante foram às vezes em que o caminho foi desviado e tomou outra direção, em que o conversante se sentiu à vontade para dividir outras facetas de sua experiência que não diretamente nos dizia sobre o Cururu. Algumas vezes nos sentimos bem próximos às pessoas, trocando conhecimentos, conversando sobre a vida e a morte, sobre o tempo, futebol, amor, uma verdadeira prosa de caboclo. E quão valiosa foi esta prosa: quanta vida ali presente, quanta poesia, quanta geografia!

Frequentamos Cururus proporcionados por pessoas amantes desta cultura e que se deleitam ao receberem o público em seus barracões, galpões ou sítios utilizados para os eventos. Tais pessoas são chamadas de festeiros, termo usual para o Cururu que acontece no meio rural nos Pousos do Divino, e que também utilizaremos tal nomenclatura para nos referir aos organizadores destes eventos nos demais lugares.

Também frequentamos Cururus promovidos por instituições governamentais, de fomento à cultura, como o SESC e o SESI, ou até alguns bares. Esporadicamente estas instâncias promovem Cururus nas cidades para mostrar à outra parcela da população (que desconhece o Cururu) esta cultura. Os eventos ocorridos nestes lugares são muito importantes para a manutenção do Cururu, são nestes locais que o Cururu se reinventa e se mantém forte na atualidade.

Cantar no SESC ou em eventos promovidos pelas prefeituras ou outras instâncias governamentais, tais como a virada cultural e o revelando São Paulo são muito mais rentáveis aos cantadores. Cido Garoto nos revelou essa distinção de valores em conversa acontecida em sua residência:

“No SESC é tabelado, um show é quatro mil e trezentos reais, dá lucro, cantando uma hora... Agora por aí, se ganha seiscentos e canta três horas... Lá você canta uma hora e sai com o dinheiro. Nós peguemo um show aí, é dois dias nas bibliotecas de São Paulo, até saiu em dvd...No primeiro dia duas bibliotecas, no segundo mais duas, diferente lugar...é três mil cada uma, doze mil, aí rende rapaiz, aí rende, mais showzinho aqui, num rende...”

Normalmente, as localidades onde ocorre o Cururu são bem simples: barracões, galpões ou até sedes do centro de moradores do bairro são os locais mais comuns nos eventos que acontecem nas cidades (como os Cururus registrados nas figuras 21 e 22). Os bairros onde o Cururu acontece também são aqueles afastados dos centros urbanos, parecendo que ele foi sendo empurrado para estas localidades, onde possui um público fiel. Normalmente o público presente no Cururu é aquele do próprio bairro ou das redondezas, eventuais são as pessoas que deslocam grandes distâncias para apreciar a apresentação.

O Cururu ocorrido nas zonas rurais (como aquele que frequentamos em Tietê em dezembro de 2012) tem um caráter muito mais religioso. O festeiro que promove o Pouso do Divino (onde o Cururu tem a presença marcante) normalmente o faz em detrimento de pedir ou pagar uma promessa ao Divino Espírito Santo. Nestes eventos a formalidade é muito maior. Os cantantes devem manter o foco religioso e ter muita cautela para realizar versos satíricos, afinal de contas é um evento sagrado. Antes de começar a cantoria propriamente dita, acontece uma missa e um jantar. Primeiro comem os membros da Irmandade do Divino e os festeiros, depois a ceia é aberta para os demais participantes.

No pouso do Divino em que participamos o festeiro estava muito doente e por tal razão havia promovido aquele encontro. A emoção era evidente em seu semblante e de seus familiares. Ao chegar a imagem do Divino Espírito Santo e ser posta sob a mesa (altar), ele se aproximou, enrolou em suas mãos as fitinhas coloridas que a acompanham, rezou e as beijou. A fé, nestas situações, é uma característica marcante.

O Cururu urbano já é mais despojado, livre de tais obrigаторiedades religiosas. Nestas ocasiões a diversão é que atrai as pessoas e estimula os cantadores a se satirizarem de maneira incisiva, contundente. Nestes Cururus a provocação entre os cantantes é intensa e é isto que a plateia quer ouvir, quem não agride o adversário não recebe o aval do público. Cido Garoto nos revelou sua artimanha para como proceder segundo a postura do adversário, quando há ausência de provocações ou ataques desapropriados:

Figura 21- Cururu ocorrido em barracão em Tietê (SP), lugar de encontro entre cantadores, violeiros e apreciadores do Cururu.



Foto: Henrique Albiero Pazetti/ Data:(20/11/2013)

Figura 22- Cururu ocorrido na praça central de Laranjal Paulista (SP) em festa de São João, um grande público acompanhou a trovação de Dito Carrara de Sorocaba.



Foto: Cido Garoto/ Data: (22/06/2014)

“Por exemplo, você vai cantar com um cara, ele de medo docê num provoca, ele canta na frente, e num fala nada. Em vez de provoca ele elogia, você vem canta e num tem o que responder pra ele, você vai chutar um cara que te elogio? Aí o povo vira contra você, o cara num te xingo e você xinga ele...Agora eu tenho bagagem, eu conto uma história, mas num vou mexer com ele também, porque se não o povo vira contra o cê, entendeu? Eu canto meus versinho, a saudação, brinco com um, com outro, nem bato no cara...Aí ele que fica apurado depois, você não mexeu comigo eu vou mexer com você entendeu? Isso é bagagem. Aí cantador novo vem xingando, aí você vira vítima, o povo adora aplaudir a vítima. Você num vê no furtibor, você num torce nem pro Flamengo nem pro São Paulo, os dois tá jogando, você torce pra aquele que tá perdendo... Então quando vê que o cara é maroto, você se torna uma vitima do cara, aceita tudo o que ele fala numa, mas você tá de bem com o povo, aí o povo ferra com ele, num é aplaudido...Isso é bagagem que chama”

Um Cururu vivenciado na Vila Angélica em Sorocaba em maio de 2014 nos auxiliou a caracterizar o Cururu urbano e a reação do público perante a postura dos cantadores, alguns duelando francamente e excitando a plateia e outros dois ausentando-se da luta e não recebendo apoio popular.

O burburinho era grande no “galpão”, aliás, este Cururu chamou a atenção pelo tom de festa que pairava no local. Uma turma barulhenta, que gritava a cada verso, berrava o nome do cantador que subia para cantar. Muita gente já estava bêbada, inclusive atrapalhando os cantadores. Em uma mesa próxima a mim (talvez todas fossem pelo limitado espaço do lugar), duas mulheres se divertiam muito, bebiam, riam, cantavam, vibravam, chamavam os nomes dos cantadores e pareciam ser conhecidas do público ali presente. Um grande público feminino estava presente, alimentavam a alegria do lugar.

Pareceu-nos uma opção de lazer também para a terceira idade, eles estavam em grande número e se divertiam bastante. Este Cururu tinha o tom único de divertimento, não fizeram versos sagrados, nem menções aos santos que costumeiramente são louvados. Foi diversão pela diversão, o público mostrava isso, os cantadores também só se satirizavam. Esta é uma característica do Cururu urbano atual. Que não é contratado por festeiro então não há certas obrigatoriedades em se cantar, e nem o público de se portar de maneira mais sóbria.

Apesar do grande divertimento oferecido por tais eventos, estes Cururus não são respeitados por todo o público e por todos os cantadores, os mais tradicionais enxergam estes eventos como uma distorção do Cururu tradicional, ou em suas palavras, do Cururu pesado. Canturiões tradicionais não gostam de cantar apenas na sátira, o aspecto religioso para eles é fundamental.

Muitas vezes este fato é mencionado nas trovas dos cantadores, utilizando-se desta artimanha para minimizar o adversário afirmando que este só canta Cururu profano, de satirização, não sabendo cantar na letra, na palavra, no livro (termos utilizados para o Cururu cantado com temas presentes na bíblia). Isto foi notado em algumas trovas em Cururus com esta característica.

Assim como os canturiões que lucram pouco com as apresentações os festeiros também não se beneficiam financeiramente com a promoção do evento. Normalmente o dinheiro que entra com a venda de bebidas e alimentos é utilizado para sustentar os gastos da noite e para pagar os artistas. No Cururu em Tietê em novembro de 2013 tivemos a oportunidade de conversar com o festeiro da noite que era o próprio dono do barracão. Sujeito simples, nos revelou que promovia o evento para divertir a população local e para a própria satisfação, nesta noite reuniu quatro grandes cantadores (Manezinho Moreira e Jonata Neto desafiando Dito Carrara e Cido Garoto) e estava ansioso para “ver o resultado”, o custeio do evento foi suprido com a venda de bebidas e alimentos.

O público presente no Cururu costuma ser aquele do próprio bairro ou das redondezas, eventuais são as pessoas que se deslocam grandes distâncias para apreciar a apresentação. Em sua grande maioria a plateia é composta por pessoas entendedoras da porfia: sentam próximas ao palco (devido ao som ruim, frequente em grande parte dos eventos visitados), sabem quem são os canturiões e de onde vieram. Atentam-se aos versos, riem, vibram e se emocionam, já no baixão inicial dos cantadores os torcedores gritam em apoio ao cantor. Outra parte dos frequentadores muitas vezes já faz uso do espaço para seu próprio lazer, a música que está tocando na verdade não é o limitador de sua diversão (esta parte da plateia é a minoria).

A maior parte dos sujeitos presentes nos Cururus o frequentam há muitos anos e não estão dispostos a deixar de lado esta tradição. Comumente, a terceira idade é a maioria na torcida, o Cururu parece ser uma boa proposta de entretenimento para este público que aparenta passar horas agradáveis durante o evento. As pessoas parecem já se conhecer, é notório o clima amigável entre a plateia (entre si) e os canturiões que passam entre as mesas, sentam e conversam, estes lugares carregam uma grande harmonia e nos parecem fundamentais para a manutenção do Cururu.

Passamos por diversas cidades e distintos ambientes do Cururu e compreendemos que por mais que o local varie existe um elo essencial entre eles, todos possuem algo em comum, carregam a permanência do Cururu no momento da reunião entre amantes do Cururu, violeiros e canturiões, por isso os denominamos de Lugares do Cururu.

3.5. Lugares do Cururu – Lar, Vigília e Permanência.

Independente da localidade em que ocorre o Cururu (uma praça, um galpão ou um sítio) eles são fundamentais para a permanência desta cultura. No momento do encontro e da reunião de trovadores, violeiros e amantes desta tradição estas localidades elevam-se a Lugares do Cururu. Ele é confluência e reunião, agrupamento de sentimentos, sentidos, símbolos e pessoas, existências distintas e que nele compartilham parte de sua essência. Assim como dissemos que os cantadores vivem em uma relação de ato e repouso, assim também ocorre com os Lugares do Cururu, permanecem inatos em sua existência cotidiana e elevam-se a posto de Lugar no momento da reunião.

Encontramos em Edward Relph a ideia de Lugar enquanto fruto da reunião e encontro, reflete o autor:

Um lugar especial é a reunião que, em sentido geográfico, reúne a fisionomia de lugar, atividades econômicas e sociais, história local e seus significados. Em sentido mais psicológico, reunião integra nosso corpo, o estado do nosso bem-estar, a imaginação, o envolvimento com os outros e nossas experiências ambientais (RELPH, 2012, p. 29).

Estes Lugares convergem em si toda a dimensão existencial desta região, onde geografia, história, memória se fundem na música ali tocada e com esta confluência tornam-se centros de significância para as pessoas que vivem esta cultura. Sagrado ou profano, urbano ou rural, os Lugares do Cururu carregam a essência desta manifestação cultural: a exaltação do Médio Tietê por meio de trovas ao som da viola caipira. Aqui a geograficidade e o trajeto histórico do povo desta região são cantados e ainda encantam parte de sua população, são nestes Lugares que a região do Médio Tietê se manifesta, aflora e se faz presente.

Entendemos que o Lugar do Cururu pode ser considerado o lar desta manifestação cultural, é o lar dos canturiões, dos violeiros e dos amantes do Cururu. É nele que o Cururu permanece, reside e resiste, onde a chama é mantida, e o lar iluminado e aquecido, ao mesmo tempo em que protege a chama do bafejo do vento. São como casas que guardam e vigiam esta tradição, na qual a chama é mantida acesa, dia após dia, noite pós noite. Os endereços se alternam, mas a vigília não.

O sentido de casa e lar que aqui evocamos remete a ideia de cuidado e proteção com o ser, relação íntima e afetiva que garante sua estabilidade (BACHELARD,

1988). Assim imaginamos acontecer com o Cururu, nestes Lugares (sua casa) ele é protegido, guardado, ao mesmo tempo em que guarda em si a própria região do Médio Tietê.

A velocidade informacional e tecnológica presente em nossa sociedade contemporânea tende a inundar os lugares com suas imposições mercadológicas e comportamentais, delegando a planos inferiores culturas locais. O Médio Tietê não está isento de tais ventanias, e a permanência desta cultura paulista está diretamente ligada à permanência dos Lugares do Cururu, à força do lar.

PERMANÊNCIA DO CURURU: RESSIGNIFICAÇÃO E REINVENÇÃO DE UMA TRADIÇÃO

Pausa...

Após longa jornada paramos. A parada surge em um momento que procuramos melhor compreender a trilha feita até aqui para assim, definir a rota derradeira. A pausa não é fruto de cansaço, mas sim da necessidade de reflexão. O movimento não mecânico pelo qual resolvemos adotar neste trabalho exige tais medidas.

Nossa andança pelo chão encantado do Médio Tietê foi conduzida por diferentes lugares e paisagens, sempre ludibriados pela geograficidade inerente deste solo, bem como sua sonoridade tão ímpar, o Cururu...

Cururu que diversas vezes surgiu como indagação na boca de nossos conversantes, muitos destes entendendo que esta cultura está fadada ao fim. Fim preconizado, inclusive, pelos próprios canturiões, guardiões desta cultura. Diversas gerações de canturiões vêm se alternando na prática desta cultura, cada um trazendo sua própria bagagem experiencial na constituição do Cururu e da maneira de se fazer os versos.

As mudanças advindas da modernidade, bem como a sucessão de cantadores e o visível confronto de ideias entre gerações distintas soou, em diversos momentos, como grandes incógnitas sobre a permanência do Cururu.

Em nossos trabalhos de campo durante as conversas com cantadores, violeiros e do próprio público que vive o Cururu, a temática da morte dos cantadores associada ao fim desta tradição surgiu de maneira recorrente. No período deste trabalho vivenciamos a morte de Manezinho Moreira na cidade de Laranjal Paulista e o luto dos admiradores de Cururu foi geral, bem como o temor da morte do próprio Cururu, visto que muitos de seus tradicionais canturiões já morreram.

Quando um canturião tradicional morre, parece que parte do Cururu morre também. Na verdade o que morre é a maneira específica de se versar as trovas de Cururu, mas a morte de um grande canturião sempre suscita a indagação sobre o próprio fim da tradição.

A população amante do Cururu sofre com a morte dos canturiões e sente sua falta, não aprovando, muitas vezes, os novos cantadores. Um grande admirador da cantoria, relembando os tempos que ele acompanhava o Cururu com grandes cantadores, nos revelou em conversa despretensiosa que não tem mais interesse em acompanhar os atuais

desafios de Cururu, ainda mais ele que ia a apresentações de grandes nomes desta tradição. Revelou-nos o senhor apelidado de Dija:

“Antigamente eu ia assisti o Cururu, só tinha cantador bão... Pedro Chiquito, Dito Silva, Zico Moreira... Mas tudo morreu, é que nem jogador de futebol, morre um Pelé não vai aparecer outro... (Atualmente) Tem um ou outro que canta bem, mas comparar com os antigos num dá!”

O admirador frequentava o Cururu em Sorocaba todos os domingos com seu pai na década de setenta e nos disse: *“quando não ia, parecia que num tinha domingo”*, atualmente não faz mais questão de estar presente nos desafios. Limita-se a escutar seus Cururus gravados.

Os cantadores sempre lamentam a perda de um colega de cantoria. Mesmo a morte ocorrida há tempos, o lamento persiste. Obviamente que pensam em si próprios quando se lembram dos colegas falecidos, pois pensar a morte é parte de nossa própria existência. Porém, parece que suas preocupações não se limitam a isso, quando pensam em suas mortes pensam no enfraquecimento do Cururu.

Cido Garoto, em conversa conosco relembrou emocionado a morte de diversos cantadores e a maneira como isso o impactou. Enfatizou a morte do grande cantador Horácio Neto e fez questão de ressaltar que estava presente em seu último Cururu, guarda este fato como uma relíquia. Contou-nos o canturião sorocabano:

“Ói, ele cantou a ultima cantoria com nós, em um pesqueiro aqui... tem até o vídeo dessa cantoria... O ultimo Cururu que ele cantou ele tava enconstado com mão, num tava aguentando...Daí rapaiz, ele ficou 2 meis de cama, num cantou mais Cururu...Daí até escrevi na capa, ultimo cururu de Horácio Neto...E daí, eu vo sempre busca pinga em Cerquilha, eu trabalho com pinga...Um dia, fazia dois meis que ele tava de cama, falei vo passa vê o Horácio...Liguei pra Dona Maria, muié dele, peguei o endereço e falei vo da uma passada aí vê o Horácio, a pode vir...Cheguei lá o Horácio deitado, perguntei ce ta bom Horácio? Num falava mais, levantou o dedo e fez assim, que não...A mulher dele, falou você lembra do Cido? Fez assim, que sim...Tava ruim, daí vim embora, no outro dia iam levar ele no médico, tinha retorno...No outro dia cedinho, ligaram aí, tinha morrido...(Pausa) barbaridade... É...O velho sempre tem um descarte né, a morte atrás...de alguma coisa. Aí o último que viu ele dos cantado, fui eu...barbaridade...”

Apesar de toda a tristeza e falta que a morte de um canturião tradicional traz, Cido Garoto não entende que a morte dos canturiões findará com o Cururu, mas pode enfraquecê-lo. Poucos cantadores novatos agradam os canturiões mais antigos, e isso pode prejudicar a permanência desta tradição. Esclarece o canturião Sorocabano:

“Eu acho que num vai acabar o Cururu, vai acabar os cantador, tudo com mais de sessenta... Os novos num sai daquilo lá, poucos tá evoluindo... A tendência é num sei não, o Cururu vai sempre existir, mas onde tá o Cururu? Cadê?! Num tem mais... Tá na internet, youtube tá cheio lá, mas num sei não, o cara vê lá, quero contrata Cido Garoto e Carrara, nós morremo, vai contratar quem? Os outros num tem nome. Sei lá, vamo se divertindo em quanto dé, depois nós para e pronto”.

A preocupação com a qualidade dos novos cantadores é uma fala recorrente entre os canturiões. Luizinho Rosa, tradicional canturião paulista, nos confidenciou em conversa em sua casa em Cerquilha em abril de 2014 que o Cururu está fadado ao fim, devido a esta postura profana dos cantadores que só querem saber de se satirizar e “cantar no gole” (como o próprio cantador se referiu àqueles que cantam bêbados) e a falta de estudos destes sujeitos que não buscam evoluir, melhorar seus versos.

Os canturiões tradicionais não depositam total confiança na cantoria dos novatos, feitas raras exceções. Entendem que os novos cantadores não seguem a tradição como deve ser seguida, deixando de cantar temas religiosos, por exemplo. O choque de gerações é presente, deixando dúvidas, aos antigos, sobre a permanência do Cururu nestas condições.

Parece-nos claro que a transição e o choque de gerações são os fatores determinantes neste preconceito, nesta apreensão. A atual geração de canturiões tradicionais desconfia dos novos cantantes da mesma maneira que seus antecessores desconfiaram de suas habilidades quando se iniciaram no desafio. No capítulo anterior, Cido Garoto nos confidenciou a dificuldade que encontrou para entrar no circuito do Cururu, pois era sempre barrado pelos seus antecessores (no caso ele cita os obstáculos impostos por Nhô Serra na época).

A novidade costuma assustar, traz estranheza, ameaça o conforto existencial. As lembranças do passado, quando guardadas de maneira intacta consola e o contato com o novo desfaz este repouso. Pensamos que tal aflição acometa os antigos cantadores, o incômodo de acompanhar aquele Cururu de seu tempo feito de outra maneira

pelos novos cantadores. Eles estranham as novidades introduzidas por estes jovens no Cururu: novos ritmos, novas temáticas, outras vestes...

Estes jovens carregam a mudança que a própria região do Médio Tietê também sofreu: a mudança advinda da modernidade, da ascensão do urbano sobre o rural, da fábrica sobre a lavoura, do caminhão sobre a mula tropeira. O Médio Tietê não é o mesmo de outrora, metamorfoseou-se, logo, o Cururu também não pode ser o mesmo de períodos pretéritos.

Ora, se conseguimos demonstrar a região do Médio Tietê como fruto de uma enorme confluência e coexistência de fatores geográficos, históricos e culturais que lhe conferem uma geograficidade própria, a morte do Cururu seria a própria morte da região do Médio Tietê!

A região do Médio Tietê não seria ela mesma sem o Cururu, sem suas tradições, sem seu chão encantado. As mudanças no Cururu são inevitáveis, pois a região também sofreu mudanças significativas ao longo do tempo. O Cururu atual não deixa de ser Cururu por ser feito de outra maneira. Possui outra temática, ocorre em diferentes lugares não tradicionais como é o caso do SESC, pode ter elementos advindos de estilos musicais atuais, mas é o Cururu do Médio Tietê, em todo fulgor de sua amarração existencial!

O passado não é algo imóvel, como uma gema preciosa que não pode ser tocada, apenas observada à distância. O passado se manifesta no presente. O novo traz consigo o antigo de maneira reatualizada. Para isso, os jovens canturiões precisam ressignificar o Cururu em seu próprio tempo, em seu lugar, em sua paisagem. O Cururu precisa ser valioso para eles, então trazem o Cururu para seu tempo, à sua maneira, sem deixar que a essência da trova e do canturião se perca.

Para entender este movimento é preciso reviver o passado sem o distanciamento frio, sem a nostalgia e o saudosismo doentio. É preciso entender esta antiga tradição no agora, e o agora é diferente da época dos antigos cantadores e dos antigos apreciadores do Cururu. O Cururu atual se mantém graças a esta dinâmica empregada por novos canturiões.

Dentre os cantadores novatos que vem mantendo e ressignificando o Cururu em solo paulista destacamos Cássio Carlota de Porto Feliz. Cássio Carlota está tem apenas vinte e três anos e chama muita atenção pela sua mocidade e a qualidade com que canta seus versos.

Apesar de muito jovem Cassio Carlota tem consciência da importância que ele representa ao dar continuidade ao Cururu, para o jovem, ver a plateia feliz e rindo o

satisfaz. Disse-nos ele em uma conversa realizada pela internet: *“Sinto grande satisfação em poder expressar aquilo que eu sinto naquela hora e cantar Cururu representa fazer parte da história cultural de minha região. Me sinto muito feliz em poder alegrar as pessoas”*

O jovem canturião, ao contrário dos cantadores mais antigos, não teme pelo fim do Cururu e não acredita que a cultura moderna possa findar com esta tradição. Carlota, que também escuta outros ritmos musicais se utiliza dessas outras vertentes musicais para inspirar suas toadas (a melodia do cantador). Para ele, a essência do Cururu está no improviso, a rima é sempre diferente e é isso que o povo gosta e valoriza. Prosseguiu ele em nossa conversa: *“As músicas modernas não atrapalham o Cururu em nenhuma hipótese, pois o Cururu é algo que se improvisa e as pessoas gostam por esse motivo. As músicas de agora servem até para inspiração de novas toadas do próprio Cururu”*.

Cassio Carlota além de se utilizar de melodias de canções novas para criar suas toadas de Cururu utiliza-se de baixões de antigos canturiões em suas apresentações, pois ainda não possui as suas próprias. Parece-nos que neste processo de criação Carlota substanciou nossa compreensão sobre o atual movimento do Cururu. O relato do novato cantador soa próximo da nossa compreensão do movimento desta antiga tradição: o movimento de ressignificação e permanência, de substanciação do passado no presente, movimento que ao invés de enfraquecer o Cururu o fortalece, mantém suas raízes fincadas no chão paulista.

Entendemos que o Cururu se reinventa, alteram-se algumas características tradicionais, mas ele permanece. Este processo de metamorfose e adaptação constante é que o mantém vivo; as novas formas culturais não destroem o antigo e tradicional, elas fundem-se, refazem-se, e as tradições permanecem fortes. Assim tem sido com a viola caipira, instrumento que se encontra em evidência dentre inúmeros músicos do Brasil. Músicos novos, com influências variadas e que escolheram a viola como instrumento de trabalho, de composição. Ela também se reinventou, se ressignificou e está mais viva do que nunca.

Todas estas reflexões vão de encontro com uma frase de um amante de Cururu de Sorocaba chamado Álvaro. Quando o indagamos sobre a hipótese de morte do Cururu ele afirmou: *“o Cururu é como a cultura grega: ela pode ser absorvida, mas se mantém viva. O Cururu não morre!”*.

Apesar das incertezas existentes nas mentes dos canturiões e da plateia mais antiga entendemos que uma tradição não morre facilmente. Assim como a cultura grega foi absorvida e reinterpretada por outros povos que dominaram a terra helênica, o Cururu também resiste às imposições culturais atuais. O Cururu é resistência, é tradição, suas raízes estão bem

fincadas em solo paulista e o amor por esta cultura se mantem viva e é passada de geração em geração. Pode não ser exatamente como aquele vivenciado há tempos atrás, mas sua essência se mantem intacta por meio da ressignificação que jovens cantadores vêm realizando.

Encontrar o Cururu vivo e forte nos anima a continuar. Assim como esta cultura intrínseca à região do Médio Tietê se mantém em movimento contínuo, nós também prosseguimos nossas andanças. Os acordes não cessam de ecoar, os versos continuam a evocar a beleza deste chão encantado e toda a poesia desta região. Assim o movimento deve ser contínuo, como o do próprio Cururu. Afinemos a viola e continuemos a jornada...

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha Campos. **Histórias da Música Popular Brasileira, uma análise da produção sobre período Colonial**, 2001. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nupehc/files/martha.pdf>>. Acessado em: 10 mar 2011.
- AB´SABER, Aziz N [et al]. **Época colonial, v.1: do descobrimento á expansão territorial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- ALMEIDA, Aluísio de. **Vida e morte do tropeiro**. São Paulo: Martins: Ed. Da Universidade de são Paulo, 1981.
- AMARAL PINTO, João Paulo. **A viola caipira de Tião Carreiro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2008.
- ANASTÁCIO, Ricardo. **História, Método e Ponteados da Viola Caipira do Médio Tietê: Nheengatu- a Identidade Caipira**. Sorocaba: Edição do autor, 2010.
- ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. **Cururu: Espetáculo de Teatro Não-Formal Poético Musical e Coreográfico: Um cancionero Trovadoresco do Médio Tietê, SP**. Dissertação apresentada como exigência para a obtenção do título de Doutor em Artes (Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Viola Cabocla. In **Revista Sertaneja** números 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13 e 14, de julho de 1958 a maio de 1959. Disponível em: <<http://www.widesoft.com.br/users/pcastro4/viola.htm>>. Acessado em: 23 fev. 2011.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Marins Fontes, 1988.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio. **Monções**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meio de vida**. São Paulo: Ed.34, 2001.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. SP: Melhoramentos; Brasília: INL, 1979.
- CAVALHEIRO, Carlos Carvalho. In: GARUTI, Aparecido. **Cururu: Retratos de uma Tradição**. Sorocaba, SP: Create Editora, 2003.
- CHIARINI, João. **Cururu**. Separata da Revista do Arquivo, nº CXV, Departamento de Cultura, São Paulo, 1947.
- CORRÊA, Roberto. **Viola Caipira**. Brasília, DF: Editora Gráfica Brasileira, 1989.

DARDEL, Eric. **O homem e a Terra**: natureza da realidade geográfica. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREMONT, Armand. **A região, espaço vivido**. Coimbra: Almedina, 1980.

GARUTI, Aparecido. **Cururu**: Retratos de uma Tradição. Sorocaba, SP: Create Editora, 2003.

HOLLER, Marcos. **A Música na Atuação dos Jesuítas na América Portuguesa**, 2005. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/marcos_holler.pdf. Acessado em: 10/03/2011.

HOLZER, Werther. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. **Revista TERRITÓRIO**, Rio de Janeiro, ano II, nº 3, jul./dez. 1997.

KLEIN, Herbert S. A oferta de muare no Brasil central: o mercado de Sorocaba, 1825-1880: **Estudos Econômicos** – São Paulo. V.19, nº2, mai-ago, São Paulo, 1989.

NANNI, Angelo; DAMY, Antonio S. **Caminhos Antigos**: Um roteiro sobre caminhos, trilhas, o saber fazer e o saber viver no Alto Tietê. Mogi das Cruzes: Dialética Cultural, 2012.13p.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música Caipira**: Da Roça ao Rodeio. São Paulo: Editora 34, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paulo. **O Tronco da Roseira**: uma antropologia da viola caipira. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. UFSC, 2004.

PIGNATARO, Ângelo. Museu do Tropeiro. **Cadernos Tropeiros** – nº1. Ipoema/Itabira, março de 2003.

PARDIM, Sonia Leni Chamon. **Imagens de um rio**: um olhar sobre a iconografia do rio Tietê - Campinas, SP: [s.n.]2005.

PIRES, Cornélio. **Musa caipira**. São Paulo: Livraria Magalhães, 1910.

RELPH, E. C. As Bases Fenomenológicas da Geografia. **Geografia**. Rio Claro, v. 04, n. 07, abril, p. 01-25, 1979.

RELPH, E. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar. **Qual o espaço do lugar?** MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de. (Orgs.). São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: evolução e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música Caipira**: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Globo, 2006.

SANDRONI, Carlos. In: SOUZA, Andréa Carneiro de. **Viola Instrumental Brasileira**. Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2005.

SANTA ROSA, Sérgio. **Prosa de Cantador**: a história e as histórias dos cururueiros paulistas. Botucatu: FEPAF, 2007.

SANTOS, Márcio. **Estradas Reais**: introdução ao estudo dos caminhos do ouro e do diamante no Brasil. Belo Horizonte: Estrada Real, 2001.

STRAFORINI, Rafael. **No Caminho das Tropas**. Sorocaba, SP: TCM, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed.34, 1998.

TORAL, André. Os brutos que conquistaram o Brasil. **Super Interessante**. Ano 14, nº4, abril, 2000.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

VÍCTOR, Abílio. **Pitoco e Outros Poemas**. Tatuí, SP: Petra Editorial, 2007.

VILELA PINTO, Ivan. **Do Velho se Faz o Ovo**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 1999.

VILELA PINTO, Ivan. **A viola**. 2008-2009. Disponível em:
<<http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>> Acessado em: 15 mar 2011.

Documentos sonoros e musicais

ANASTÁCIO, Ricardo. **Chão encantado: do Nheengatu e da viola caipira**. [Sorocaba], 2009, 1 CD (40 min).

CHIQUITO, Pedro. Carreira do navio. Intérprete: CHIQUITO, Pedro. In: **MÚSICA POPULAR DO CENTRO-OESTE/SUDESTE** (Vol. 1) [São Paulo]: Discos Marcus Pereira, 1974. 1 disco sonoro (51 min). Lado B, faixa 2.

MULATO, Zé. Navegantes das Gerais. Intérprete: MULATO, Zé; CASSIANO. In: MULATO, Zé; CASSIANO. **Navegantes das Gerais**. [Rio de Janeiro]: Velas, 1999, 1 CD (47 min).

O FOLIÃO e os dois meninos. **Coleção Turma Caipira**. [Tietê], 2013 (42 min).

PIRES, Cornélio. Moda do Peão. Intérprete: PIRES, Cornélio. In: **Música Sertaneja** (Coleção Nova História da MPB) [São Paulo]: Editora Abril, 1982. 1 disco sonoro (46 min). Lado A, faixa 1.

Documentos iconográficos

ALMEIDA JR. **Partida da monção**. 1897. 1 original de arte, óleo sobre tela.

DEBRET, Jean Baptiste. **Família Guarani aprisionada por escravistas**. 1830. 1 original de arte, óleo sobre tela.

LANDSEER, Charles. **Pouso tropeiro**. 1897. 1 original de arte, óleo sobre tela.

Imagem em movimento

(DES)ENCONTROS no tradicionalismo caipira. Direção e co-produção: Nicholas Rauschenberg. São Paulo: TV Cultura; Rede Sesc/Senac; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2007. 1 DVD (52 min).