ANTROPOLOGIA

GT 4: ANTROPOLOGIA DAS SOCIEDADES COMPLEXAS

Sessão 1: Antropologia Urbana

RELATOS DE EXPERIÊNCIA ETNOGRÁFICA JUNTO A CURURUEIROS DO MÉDIO TIETÊ PAULISTA

Elisângela de Jesus Santos - Universidade de Coimbra
E-mail: lili.libelula@gmail.com

A comunicação em questão apresenta duas finalidades. A primeira diz respeito a oportunidade de concluir o ciclo de dádivas iniciadas com a realização de nossa pesquisa de doutorado acerca do cururu paulista, tendo em vista nossa participação como aluna especial em disciplinas dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Sociologia e Antropologia da Universidade Federal de São Carlos. Disso resulta a segunda finalidade que, ligada à própria trajetória da pesquisadora na construção da pesquisa, compreende a apresentação dos resultados obtidos com a etnografia que embasa o texto da tese "Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP" recentemente concluída no Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Unesp de Araraquara com bolsa Fapesp. Das principais reflexões que baseiam esta proposta estão: a) o papel do pesquisador como parte da pesquisa, isto é, do pesquisador enquanto protagonista que imprime suas próprias marcas na pesquisa vez que está em constante relação com o meio e as pessoas que compõem o âmbito pesquisado; b) a necessidade de tornar o trabalho etnográfico um exercício de questionamento dos temas canonizados e internalizados pelo pesquisador, isto é, do campo como oportunidade de forjar discussões epistemológicas criadas no próprio contexto e através do olhar etnográfico. No que tange a este último aspecto, pretendemos discutir a importante, mas invisibilizada atuação dos cururueiros e violeiros do Médio Tietê na constituição da indústria fonográfica brasileira ainda na primeira metade do século XX.
Palavras chaves: Cururu do Médio Tietê, relatos orais, trabalho de campo, etnografia, epistemologia.

Introdução

Uma característica marcante da escrita deste texto é a articulação entre as perspectivas teóricas sobre o cururu (entre seus diferentes estudiosos no tempo histórico, incluindo a pesquisadora), as falas dos entrevistados e a etnografia realizada. Considerando os limites de todo trabalho de escrita, tais relações estão inseridas numa discussão entre artistas e intelectuais interessados na cultura popular brasileira, mas também interessam os discursos narrativos dos próprios envolvidos na prática, de modo que procuramos articular as falas dos entrevistados em meio à nossa própria narrativa. No fundo, esse esforço resulta numa perspectiva crítica à própria ciência que praticamos e na necessidade de ruptura com formas narrativas-político-ideológicas que tendem a ser "disciplinantes" do popular e invisibilizadoras dos discursos orais[26].

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

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

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

Para o caso em questão, realizamos articulação deliberada entre liturgia e jogo, reza e brincadeira que é análoga às relações de aproximação e afastamento entre sagrado e profano tão do mundo medieval e que foram mantidas mesmo após a conversão de diversos povos ao cristianismo. A conversão reformula o fundamento principal de diversas religiões não cristãs através do mito do cordeiro encarnado que é sacrificado para salvar a todos. As aproximações são zoomórficas e, guardadas as diferenças, estão vinculadas à outras figuras como o *exu* das mitologias iorubás ou ao sapo[27] guardador de fogo nas narrativas ameríndias de grupos tupi.

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

[27] Cururu em tupi: sapo. Reapropriada a noção antropozoomórfica do cururu=sapo, o mito cristão do Cordeiro e a própria devoção popular ao Divino através da pomba branca, ampliamos a gama de significados do próprio cururu como canto popular acionando outras memórias e outros universos, dotados de outras representações anímicas e totêmicas que também são parte do universo sociocultural brasileiro e ajudam a explicá-lo.

sociabilidade caipira e às transformações históricas que o mantiveram expressão cultural singular do caipira paulista[28].

Observamos o cururu como uma forma narrativa mítica poético-musical produzida e transmitida na longa duração histórica, ao passo que através da poesia de circunstância/improviso ou desafio entre duplas, admite a variação e comporta a mudança – impressa pela ótica de quem realiza a narrativa no presente histórico. O cururu nunca esteve ou teve (n)um lugar fixo do Médio Tietê, muito ao contrário. São constantes as circulações entre "paisagens" ou espaços mais ruralizados ou agrícolas, mas estes percursos estão articulados a circulação e ocupações em espaços urbanizados, vez que os equipamentos públicos, bem como rádios e palcos, além das próprias moradias dos cantadores e apreciadores estão situadas nas cidades.

Neste sentido, organizamos apontamentos etnográficos e relatos orais de realizadores de cururu, destacando seu protagonismo em meio as inovações tecnológicas desde sua inserção ainda que tímida na indústria fonográfica em inícios do século XX para entender meandros desses processos. O intercâmbio de relações e o trânsito dos cantadores e violeiros em diversos setores da produção atesta a influência do cururu paulista para muito além do Médio Tietê. O cururu foi poética e sonoridade que fomentou a produção da canção brasileira nos inícios do século XX e orientou outras linguagens artísticas: circo de itinerância[29], programas radiofônicos, cinema nacional. É a partir dessa perspectiva que observamos o cururu enquanto parte importante da canção brasileira contemporânea.

Um dos objetivos principais desta comunicação é verificar no contemporâneo e do ponto de vista da produção a relevância de práticas e composições sonoras e poéticas tradicionais, destacando a lógica interna do cururu como elemento-chave da canção produzida em âmbito nacional. Essa perspectiva lança mão da noção de parceria empregada em contextos rurais para realizar empreendimentos produtivos na forma de mutirão (CANDIDO, 1982). Mesmo na forma canção, a solidariedade coletiva para compor a lógica produtiva no âmbito cururueiro aciona a cosmovisão (SANTOS, 2013) prescrita no "modo de ser caipira" (CANDIDO, 1982). O artigo privilegia o âmbito

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

[29] Como antecipatório da própria música como fenômeno popular e tecnológico, o circo constitui numa das mais completas artes de cunho popular no mundo ocidental. Ver TINHORÃO, 2006.

lúdico do cururu em vínculo direto com as relações de consumo cultural[30] e se pauta em etnografia realizada na região do Médio Tietê junto a grupos curureiros em diferentes momentos entre 2009 a 2013.

Prestígio como legado e fundamento

O cururu porta um caráter de transformação de sua forma estética que dificulta o enquadramento num esquema conceitual fixo. A prática vincula-se ao universo da oralidade e registros escritos não são consensuais acerca de suas efetivas origens e transformações no tempo (ARAÚJO, 2004, pp. 83-4; CANDIDO,1956).

A elaboração realizada pelo etnomusicólogo Alberto Ikeda é indicativa das possíveis transformações pelas quais o cururu teria passado desde suas remotas origens:

> 1) danças cerimoniais indígenas; 2) reinterpretação das danças cerimoniais indígenas; 3) cururu-dança: dançado em roda, diante dos altares, com temática predominantemente religiosa e com canto improvisado (desafio implícito) comum no ambiente rural; 4) cururu cantoria de improviso, sem dança, com temática profana (desafio explícito); 5) cururu-canção: gênero de canção sertaneja, com permanência apenas do ritmo tradicional (IKEDA, 1990, p. 49).

Passando por modificações estéticas até alcançar a forma canção o cururu não perdeu o sentido de experiência sonora coletiva. Podemos literalmente dizer que ela foi amplificada. Dialogando com elementos da sociedade de consumo, o cururu é estética que em muito se diferencia das formas de arte pautadas na individuação ou com fins estritamente comerciais. A articulação entre razão prática e razão cultural resulta em discursos que são pautados pelo desenvolvimento tecnológico tanto quanto qualquer outro elemento histórico. A indústria fonográfica por exemplo é “tão fundante da música caipira quanto a expressão de valores tradicionais”. A memória que se produz sobre o universo do cururu pode ser vista como “elaboração mítica que a razão cultural formulou diante de um processo dado pela razão prática do capitalismo” (OLIVEIRA, 2004, p. 34; SAHLINS, 2003).

[30] O que aqui nomeamos “tradicional” está associado a concepção de música proposta para fins rituais, étnicos, religiosos, de sociabilidade/ludicidade de grupos sociais particulares ou ainda no caso específico do cururu, da música como expressão identitária assentada no mundo caipira. Sobre estes aspectos: ANDRADE,1962; BRANDÃO, 1981; MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. In: FERNANDES, Florestan; PINSKY, Jaime, MARTINS, José de Souza. *Debate & Crítica*, novembro de 1974. Uma visão mais crítica da suposta ingenuidade dos grupos populares em meio a contextos mercantis pode ser vista em CANCLINI, 1983.

A gravação isolada que caracteriza o cururu-canção não pode apreender a totalidade do cururu no contexto em que foi produzido. Como cantoria de improviso constitui vivência do canto rimado e do som da viola. Julieta de Andrade (1992) observa que o cururu "é uma literatura poético-musical em linguagem do quotidiano que se apresenta como um dialeto literário não-formal da língua falada no Brasil":

> Cada cururu é uma sessão poético-musical – excepcionalmente coreográfico-poético-musical – com duração média de cinco horas [...] e consta de uma série de poemas cantados por quatro trovadores sendo dois contra dois: primeiro e terceiro porfiam contra segundo e quarto. Eles cantam por rodadas sucessivas, chamando-se **carreira** cada série de apresentações. **Carreira** ou **linhação** é a rima obrigatória de cada ato. Cada cururu apresenta de quatro a sete carreiras. **Linha** tem o significado de **verso** (ANDRADE, J., 1992, p. 31)[31].

Como desafio explícito, sem dança e com temática profana como entende Alberto Ikeda e enquanto objeto de consumo cultural inserido na lógica de mercado, o cururu manteve sua constituição rítmica e melódica (IKEDA, 1990, 2003; SANTA ROSA, 2007).

Um dos atributos da prática dos cururueiros está na contação da história sociocultural de seu grupo. Segundo Vansina, e assim como se tem secularmente na África ocidental, os *griots* são como trovadores "que reúnem tradições em todos os níveis e representam os textos convencionados diante de uma audiência apropriada e em ocasiões específicas – casamento, morte, festa na residência de um chefe"(VANSINA,1982, pp. 157-179) fazendo uso de instrumentos de corda e percussão. Tal como *griots*, os cururueiros podem ser vistos como especialistas na transmissão de valores e saberes compartilhados pela totalidade do grupo caipira num mesmo espaço geográfico e em diferentes tempos históricos. São eles os responsáveis pelo forjar histórico do Médio Tietê paulista[32].

---

[31] A duração média dos encontros de cururus mensais que acompanhamos em trabalho de campo é de cinco horas. As rodas mensais têm início previsto por volta das 19 horas a cada primeiro sábado do mês no Rio Acima, no município de Votorantim e no último domingo, às 17 horas no Clube Atlético Barcelona de Sorocaba. E há programas de cururu transmitidos via rádio em emissoras da região. Em Sorocaba, a Rádio Cacique transmite o cururu todos os domingos a partir das 6 da manhã. Durante muitos anos, o programa de cururu da Cacique foi comandado por Darcy Reis. Em Porto Feliz o cururu divide espaço com a programação sertaneja da Rádio Nova Porto em programa comandado pelo radialista e apresentador de cururus e show sertanejos, João Carlos Martinez. Em Piracicaba, o comando é de Moacir Siqueira na Rádio Difusora.

[32] Essa dimensão pode ser aproximada daquela que tem o compositor de sambas fundados no contexto comunitário das favelas cariocas desde a primeira metade do século XX.

São também portadores de uma história oficial pois suas visões de mundo aspiram a certa legitimidade e destacam os indivíduos sensíveis às questões que permeiam seu grupo desenvolvendo a memorização e composição coletiva de versos e rimas. Eles atuam como os portadores da palavra enquanto instrumento de poder num âmbito coletivo. No plano interno das relações de sociabilidade caipira no Médio Tietê, cantar cururu constitui forma de reviver a lembrança e continuar o legado de cantadores antigos como Zico Moreira, Pedro Chiquito, Parafuso, Nhô Serra, Horácio Neto, Dito Silva, Silvio Paes, Narciso Correia, Nhô Chico, entre outros. Cantar toada de cururueiro das antigas é como celebrar a lembrança daqueles que não mais estão fisicamente, e ao mesmo tempo torná-los presentes. Fazer cururu torna-se legado transmitido entre gerações diversas. Batista Neves relata sua experiência como canturino[33] no cururu:

> Luizinho Rosa[34] chegou falou: "viu, só tem **uma tristeza na data de hoje foi não ter trazido o gravador pra gravar esse cururu ao vivo**". Esse era um cururu que – **daí ele ergueu eu lá em cima**, ergueu eu lá em cima: "porque esse cururu era pra **ser gravado** ao vivo **pra eu guardar pra minha recordação**" esse cururu ao vivo. Falou: "Batista, viu Batista e Jairão, ceis são dois cantador bão, continue assim não réde pé daqui que ceis não perde esse cururu". **Pra mim foi orgulho e Zico Moreira deu a mão pra mim. Ele falou, eu sendo um cantador novo: no respeito**: não saiu uma bobagem durante a noite, nenhuma besteira (informação verbal, grifos nossos)[35].

O depoimento de Batista revela a importância que os cantadores veteranos têm no reconhecimento e transmissão do cururu como um legado prestigioso. E comprova que o registro das gravações é relevante para a reprodução da memória cururueira: a apropriação dos suportes tecnológicos é largamente utilizada para armazenar as

[33] Termo específico do universo cururueiro para denominar o cantador iniciante na prática. De modo geral, o termo mais usado é "cantador" independente de especificações. Um dos canturinos muito mencionados por cantadores veteranos do contexto atual é o jovem Cassio Carlota de Porto Feliz, SP.

[34] Luizinho Rosa é cantador afamado de cururu conhecido por cantar "na fôia" mas, após ter se tornado evangélico não realiza mais cururus. Em decorrência das relações de amizade e de sociabilidade que construiu no "meio" ainda pode ser visto em algumas das rodas como convidado, apreciador ou narrador acerca das cantorias. Segundo informações obtidas no sítio da internet Viola Tropeira, realizado pelo violeiro Ricardo Anástácio com colaboração de Cido Garoto, Luizinho Rosa é o único cantador aposentado como tal. Disponível em http://www.violatropeira.com.br/cururu.htm. Acesso em 13 de abril de 2013.

[35] Batista Neves em entrevista concedida à pesquisadora em 09 de outubro de 2011 em Porto Feliz, SP. Batista é um dos cantadores que procura "puxar" o filho caçula para o meio cururueiro. Mas ele mesmo reconhece a dificuldade tendo em vista a grande "concorrência" de outras influências musicais contemporâneas com o cururu: "molecada sabe como é que é: coisa de pagode, *funk*" (Batista Neves, 2011, relato oral).

composições[36]. É através dessa aclamação de cururueiros famosos como Zico Moreira e Luizinho Rosa que Batista se autodefine como cururueiro durante toda uma vida de parceria[37] com seu irmão mais velho, Jairo Neves. As palavras de respaldo e de estímulo emprestam prestígio ao ingressante, conferem legitimidade na prática e o gabarito de "bambas" como Zico Moreira e Luizinho Rosa reforça e repercute elogiosamente entre o grupo, realizadores e plateia.

O pronunciamento público de um cantador prestigiado como Luizinho propiciou "tarimba[38]" aos iniciantes Batista e Jairo: ingresso definitivo no universo do cururu. Foi o emblema de um batismo que coroa legitimidade ao iniciante, autorização para adentrar o meio e permanecer na prática. Tal fala contém um teste implícito para validação do cantador. A verbalização elogiosa ou crítica dos cantadores veteranos ou "das antigas" sobre o potencial do ingressante atesta o rito iniciático tácito. A tarimba fica muito dotada de sentido quando nos deparamos com uma sentença muito recorrente no meio: "cururu não é pra qualquer um". E essa mesma lógica permeia o cururu-canção, pois quem grava um disco de cururu adquire e reforça ainda mais seu prestígio – individual e coletivo.

Também os violeiros têm a aprovação e reconhecimento dos pares. Um dos fatores que faz com que o cururu-canção mantenha seu caráter rítmico e melódico é justamente a especificidade e propriedade do violeiro para tocar o gênero.

---

[36] Diríamos ainda que, como no cururu a dimensão do encontro entre parceiros é muito forte, as gravações concentram também os registros desses encontros, contribuindo para a memória afetiva individual e coletiva que perpassa os momentos compartilhados na produção da música como mutirão. Para além de Antonio Candido que tratou da questão do mutirão especificamente no contexto caipira no século XX, estão os estudos de Silvio Romero e Mário de Andrade sobre música e poesia populares como construções coletivas. (ROMERO,1897, 1977; ANDRADE, 1962, 1976; HALBWACHS, 2006; CANDIDO, 1982).

[37] A sintonia fina da comunicação e afinidade entre cururueiro e violeiro perpassa um dos amplos sentidos que adquirem o termo "parceria" e/ou compadrio que também remete à noção mais ampla de mutirão como produção coletiva (CANDIDO, 1982; SANTOS, 2013).

[38] Termo do universo cururueiro para se referir à competência do cantador ou violeiro na prática do cururu. A tarimba também é atribuída ao cantador que "não apela", não fala "bobagem" para chamar a atenção do público e se sobressair perante o adversário. Quanto maior sofisticação ao cantar, maior criatividade, autenticidade, originalidade e ressonância dos versos perante a audiência, maior a tarimba do cantador. Também pode pautar a noção de "experiência" na prática cururueira. Essa última acepção permeia a palavra como forma de empoderamento político, elemento principal do discurso ideológico, arma de combate; ou dizer da articulação de um conjunto de palavras para forjar códigos ou dialetos específicos denotando estratégias criativas do grupo na composição de discursos próprios; bem como da criação discursiva enquanto substrato de combate ideológico. A esta última característica muito presente no *rap* combativo de São Paulo, a exemplo de Sabotage (1973-2003) e de grupos como Posse Mente Zulu (PMZ, trio formado por o Rappin' Hood, Johnny MC e DJ Akeen na década de 1995, consolidado em *Revolusom I* (1998) e *Revolusom: a Volta do Tape Perdido* (2005)) e Racionais MC's, podemos aproximar à esfera cururueira ainda que as finalidades do discurso sejam completamente distintas ou mesmo opostas.

> Tem um monte de coisa que influi e cê tem que tê muita matemática porque por incrível que pareça a música é uma matemática, é um ritmo. Cê tem que, além de expricá o que cê tá cantando, **cê tem que falá cantano, rimando e acompanhando a matemática da viola, então é difícil**. Tem músico que eu conheço, não vou citá nome, canta muito bem, sabe explicá, cantá, mais de tanto que ele se preocupa em cantá e expricá, esquece do compasso da viola, perde a matemática, atravessa o som. Aí o violero fica louco: num sabe se corre, se pára[39].

No cururu para ser "violeiro bão" não basta saber tocar viola: "pode ser o maior violeiro do mundo, mas para acompanhar o cururu tem que possuir habilidades especiais" (GAROTO, 2003, p. 7). Isto porque, o cururu não é uma música sertaneja que tem um ritmo e andamento mais estáveis. Ainda sobre o atributo de 'fundamento" no cururu, Cido Garoto nota que o violeiro que acompanha improvisos deve estar preparado para lidar com o inesperado, porque o cantador as vezes "se enrosca, engole um tempo ou meio do compasso, pronuncia uma palavra muito comprida e compromete o ritmo.

Casos como estes são facilmente contornados por um violeiro tarimbado: ele dá um repique no ritmo, adiantando ou segurando o compasso sem se fazer notar. Um violeiro experiente alcança autonomia sonora valorizando o toque da viola ao mesmo tempo em que dá brilho à rima cantada pelo cururueiro. A viola tanto ornamenta o verso, adaptando-se a ele, quanto confere-lhe um ritmo que é dela: impõe pausas, acelerações ou diminuições no ritmo do cantador que precisa ouvir com atenção matemática para entender e preservar a dinâmica rítmica da carreira, pautando os intervalos de suas próprias rimas ou continuidade aos versos que improvisa tendo como referência o som do instrumento.

Tradicional modernizado: cururu como prática contemporânea

Manezinho Moreira é neto de catireiro e foi iniciado na arte da viola ainda na infância. Sua trajetória no cururu é permeada pelo instrumento: é cantador na atualidade que durante a mocidade tocou para cururueiros renomados como Nhô Serra e Pedro Chiquito, integrantes do que ficou conhecido como "os quatro bambas do cururu"[40], grupo composto primeiramente por Sebastião Roque, João Davi, Zico Moreira e Dito Silva.

---

[39] Cido Garoto em entrevista concedida a pesquisadora em 18 de setembro de 2008. Grifos nossos.

[40] João Davi, Parafuso e Pedro Chiquito eram os cantadores negros que compuseram a formação dos "quatro bambas".

Posteriormente e com a morte de Bastião Roque, Dito Silva e João Davi –Zico Moreira que faleceu aos 101 anos, em 2002 – o grupo adquiriu nova formação com Pedro Chiquito, Parafuso e Nhô Serra[41]. "Era preto contra branco" (SANTA ROSA, 2007, p.119) diz Manezinho, em depoimento para o livro Prosa de Cantador. Embora o cururu não seja uma expressão cultural majoritariamente composta por grupos negros, não deixa de ser interessante que Manezinho defina o grupo dos quatro bambas a partir dessa característica étnico-racial.

Manezinho foi observador atento das transformações pelas quais o cururu passou ao longo de 50 anos. Uma das características que resultam na expressão de sua subjetividade no cururu teria sido, segundo ele relata "uma forma de modernizar" o toque da viola no cururu inserindo floreamentos e ponteados. Sérgio Santa Rosa (2007) em Prosa de Cantador afirma que o cururueiro Luizinho Rosa atribui à Dito Viola e Donizete o pioneirismo do novo estilo. Ao mesmo tempo, João Davi teria afirmado em testemunho dos anos 1980, que o violeiro Pedro Canário era o responsável pela inovação. Como se percebe, a questão da autoria individual em modalidades de cantoria de cunho coletivo como é o cururu, é algo difícil de precisar.

Nos cururus que presenciamos há de maneira geral, um grupo de pares de duplas que cantam "no pega" isto é, em pares contrários na ordem de apresentação individual estabelecida por sorteio. Se houver um apresentador do cururu na noite ele, ou ela no caso de Nhá Bentinha, organiza o sorteio que geralmente consiste em quatro pedaços de papel numerados: "Você tenta ver porque ninguém gosta de cantar primeiro e todo mundo quer cantar por último, o último cantador sai bem porque os outros não tem resposta" [42].

Se for o caso de "competição intermunicipal" (ANDRADE, 1992, p. 20), o sorteio deve promover a disputa poética entre cantadores que representem cidades diferentes. Ao sortearem os papeis numerados, os cantadores da mesma cidade não podem ocupar a primeira e segunda ordem de apresentação. É neste momento que se admite a troca de posições sorteadas entre os cantadores porque o objetivo é estabelecer "o pega" entre cururueiros de cidades diferentes.

Aos apresentadores cabe a função de mediar os desafios e organizar os sorteios. A essas atribuições outras se juntam: a ocupação do palco no início e no término de cada

[41] Oscar Francisco Silva Bueno, publicado em Cururu em Piracicaba, livro de Olivio N. Alleoni. Disponível em <http://memorial-piracicaba.blogspot.pt/2008/12/sebastio-da-silva-bueno-nh-serra.html>. Acesso em 12/03/2013.
[42] Bentinha, em entrevista concedida em 06 de março de 2011.

uma das voltas da noite. Quando silenciam a viola e os cantadores, o apresentador atua como contador de piadas, divulgador dos patrocinadores que eventualmente apoiem o cururu em questão, ou distribui "alôs"[43] às pessoas dispostas na plateia. Pode ainda atuar como locutor que faz propaganda dos estabelecimentos comerciais da cidade ou da prefeitura local como se estivesse num intervalo de programa de rádio ou televisão. Bentinha dá mais detalhes dessa atuação chamando nossa atenção para a característica ruidosa, comunicadora e de mediação que define o apresentador:

> As vezes eles [cantadores] fala: "Bentinha, fala mais". **Eles não acerta na viola lá, eles vão pegar uma tonalidade na hora ali que não acerta**. Que nem o Carrara é um desses: quinhentas vez ele vai cantar já ta sabendo de salteado, de cor e vai lá: "perdi a tonalidade". Mas é a responsabilidade da pessoa, tem que fazer, tem que ser assim. E eu tenho que fazer ali, conversar, falar "oh, fulano, brigado a presença..." fazendo uma brincadeirinha, uma coisinha assim, uma coisinha outra, até: "oh, pode ir agora". "Então tá", entende? Você tem que levar assim, tem que conversar muito com o público... **todos apresentador: apresentador tem que falar. Você já viu algum apresentador não falar? Não ficar conversando com o público**? Todo apresentador é assim, todos. Não tem como, **se for pro apresentador ficar quieto, então...** (informação verbal)[44].

A viola e o violeiro são parte integrante e fundamental da circunstância poética (TAVARES DE LIMA, s/d) porque o cururu é constituído também pela parte musical desempenhada pelo violeiro. O enfoque está na narrativa improvisada e há predomínio do canto em relação ao som, de modo que a melodia serve a todo o texto (ANDRADE, J. 1992, p. 32).

Devido à inserção de cantadores e violeiros na indústria fonográfica, o cururu tornou-se também um gênero específico de moda de viola. A inserção de cururueiros e violeiros na música comercial foi evidenciada pela atuação de Cornélio Pires (1884-1958) no final da década de 1920. Em 1929, Cornélio Pires reúne duplas em estúdio na capital paulista e em maio do mesmo ano lança cinco produções custeadas com dinheiro e selo próprios, além de compor a produção com numeração exclusiva veiculada pela Columbia. As gravações em 78 rpm, lançadas por Pires, totalizam 48 discos de música

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

[44] Bentinha em entrevista concedida em 06 de março de 2011, grifos nossos.

caipira lançada como música comercial de 1920-30 (SANTA ROSA, 2007). A iniciativa resultou na criação da "Turma Caipira Cornélio Pires" que posteriormente foi seguida pela "Turma Caipira Victor" cujo material foi lançado seis meses após a produção de Pires. Ao contrário de Pires, a turma da Victor realizou as gravações em Piracicaba.

Em paralelo, Cornélio Pires organizou vários *shows* com a participação de cururueiros em São Paulo, além de outras cidades, com destaque para a apresentação do Colégio Mackenzie na capital. Pires também coordenou o cururu na rádio Educadora Paulista em 1936. Em 1910, alguns cantadores se reuniram em palco montado na cidade de Tietê. Foi o primeiro espetáculo do gênero (OLIVEIRA, 2004; SANTA ROSA, 2007).

O primeiro disco de cururu, no entanto, só foi gravado em 1959 pelo selo Sertanejo da gravadora Chantecler. O disco 'Cururu de Piracicaba' foi gravado por Nhô Serra de um lado e Pedro Chiquito do outro, acompanhados por Manezinho e Nenê como violeiros. Narciso Correia e Zico Moreira gravam na sequência, ainda em 78 rpm. A difusão do vinil (LP) favorece a gravação de outros cantadores como Parafuso, Luizinho Rosa, Horácio Neto, Dito Silva, Silvio Pais, Nhô Chico e Jonata Neto (SANTA ROSA, 2007, p. 19).

A partir daí, as gravações em disco de cantadores e violeiros de cururu fundam o cururu como um gênero caipira "no estilo das duplas" (CORRÊA, 2000). Isto significou a incorporação do cururu como ritmo do meio rural à indústria fonográfica. O maior exemplo dessa nova configuração talvez seja "O menino da porteira" de Teddy Vieira[45] (1922-1965) e Luizinho (Luis Raimundo, 1916-1983), consagrado nas vozes de Tonico e Tinoco em 1956[46].

É interessante notar como o cururu na forma "O Menino da Porteira" também estabeleceu um diálogo importante com o cinema nacional, retomando o universo caipira cinematográfico de Amácio Mazzaropi (1912-1981). De toda forma, as

[45] Teddy Vieira de Azevedo (1922-1965) nasceu em Itapetininga, no Médio Tietê. Além de "O Menino da Porteira" é também compositor de outras músicas importantes e afamadas no universo caipira-sertanejo brasileiro como "Couro de Boi" (1954) em co-autoria com Palmeira (Diego Mulero, 1918-1967), "João de Barro" (1956) em parceria com Muibo Curi) e "Pagode em Brasília" em 1959, tendo Lourival dos Santos como parceiro. Tonico e Tinoco e Sérgio Reis também gravaram "João de Barro" e "Pagode em Brasília" é muito conhecida nas vozes da dupla "Tião Carreiro e Pardinho". Dicionário Cravo-Albin da Música Popular Brasileira. Página disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/teddy-vieira/obra>. Acesso em 1704/2013.

[46] Em 1973 a música foi gravada por Sérgio Reis, marcando a trilha sonora do filme homônimo (1977) estrelado pelo cantor, tendo sido intensamente regravada inclusive com o *remake* do filme em 2009, na voz e protagonismo do cantor sertanejo-romântico Daniel, da ex-dupla João Paulo e Daniel. A música, no entanto, tem a primeira gravação realizada em 1955 por Luizinho & Limeira.

gravações em disco impuseram outra temporalidade ao cururu-gênero de moda de viola que teve que se adaptar ao tempo limite concebido para a música comercial, com dois ou três minutos por faixa. Outra mudança importante foi a intensificação do cururu como desafio e menor ocorrência das louvações e temas religiosos[47] nas gravações.

Até hoje as gravações em cd são difundidas e comercializadas na região. Antecipando certa tendência da produção musical contemporânea, as produções são realizadas de maneira independente e vendidas nos locais em que acontecem as apresentações de cururu. Muitas vezes acompanhamos Cido Garoto realizando essa tarefa. No caso do cururu, a prática é de comercializar discos a preços acessíveis aos trabalhadores e suas famílias. Os CDs e DVDs são meios de divulgação do cururu na região e nos lugares em que os cantadores se apresentam. Os valores cobrados servem para cobrir os custos de produção do material, muito mais do que uma fonte de renda para quem os vende, embora não exclua essa possibilidade, principalmente porque o cururu é produto limitado ao consumo dos apreciadores. Sua peculiaridade enquanto música, o vincula à zona cururueira ou a colecionadores e estudiosos e fomenta sua dinâmica de prestígios.

Além disso, a totalidade do cururu não pode ser apreendida pela gravação isolada do contexto em que foi produzida. Como cantoria de improviso, constitui uma vivência do canto e do som. Com a consolidação de tecnologias midiáticas que ampliam o alcance da música disposta em vários formatos que não apenas o disco e a reformulação da cena musical contemporânea produzida de forma cada vez mais coletivizada, sendo que cada artista atua em vários projetos que têm sua assinatura ao mesmo tempo em que são desenvolvidos em parceria, tem-se movimentos auspiciosos para questionar a noção de autoria individualizada como noção definidora do que é popular e erudito. Isso sem contar que é cada vez mais explicitada a característica autoral de vários artistas que bebem em várias fontes do "popular" para realizar suas composições.

Mesmo como desafio explícito, sem dança e com temática profana, como entende Alberto Ikeda (1990) e tendo sido objeto de consumo cultural inserido na lógica

[47] Na atualidade, o cururu apresenta um caráter de zombaria, mais atrelado à dimensão festiva, profana e lúdica e, consequentemente, associada ao riso coletivo gerado "no pega". No entanto, suas origens remetem às concepções sociais e modos de vida mais constantes do louvor religioso e ao contexto da Festa do Divino na região. Assim, antes bem como hoje, alguns cantadores são conhecidos por construir todo o seu improviso como reverência religiosa, pagamento de promessa ou do que é comumente tido no meio como "louvação" ou "cantar na Escritura", forma oralizada de transmitir os textos da Bíblia. Outra dimensão importante do cururu como prática social é a sua capacidade de transmitir ensinamentos, constituindo mesmo uma forma de produzir e difundir conhecimentos.

de mercado, o cururu manteve sua constituição rítmica e melódica (SANTA ROSA, 2007, p. 20). A duração média dos encontros de cururus mensais que acompanhamos é de cinco horas. As rodas mensais têm início previsto por volta das 19 horas a cada primeiro sábado do mês no Rio Acima, no município de Votorantim, por exemplo, e no último domingo, às 17 horas no Clube Atlético Barcelona de Sorocaba. Também há programas de cururu transmitidos via rádio em emissoras da região. Em Sorocaba, a rádio Cacique transmite o cururu todos os domingos a partir das 6 horas da manhã. Durante muitos anos, o programa de cururu da Cacique foi comandado por Darcy Reis, que veio a falecer em 2011. Em Porto Feliz, o cururu divide espaço com a programação sertaneja da Rádio Nova Porto, em programa comandado pelo radialista e apresentador de cururus e show sertanejos, João Carlos Martinez. Em Piracicaba, o cururueiro Moacir Siqueira tem programa que vai ao ar pela rádio Difusora e o cururu realizado aos domingos no Clube Atlético Barcelona é transmitido pelo canal 16 da TV a cabo em Sorocaba. O cururu do bairro Rio Acima em Votorantim é filmado e fotografado para registro e guarda dos realizadores das rodas.

Notas finais

De modo geral, no cururu aquilo constitui regra não implica determinação fixa. O que é tido por regra hoje pode não ter sido assim no passado e pode cair em desuso a depender da situação e de quem realiza o improviso ou desafios. Além da dimensão temporal que situa toda regra num dado contexto, as regras podem ser questionadas, reinventadas ou mesmo substituídas a depender das condições estabelecidas pelos próprios cantadores e violeiros no cururu. Assim é que devem ser lidas as inovações ou continuidades presentes na forma e na vivência do cururu como um todo, perpassando os modos de tocar a viola, a inserção de novos instrumentos de acompanhamento junto à viola e ainda os temas ou formas de se compor e cantar os versos.

Narrativa em constante transformação no tempo e no espaço do Médio Tietê, o cururu é forma coletiva de produzir e transmitir saberes por meio da oralidade. Sem datação precisa que dê conta de suas origens, a modalidade de canto improvisado remonta a diferentes contextos históricos, desde o processo de ocupação das terras paulistas em fins de século XVII, passando pelas transformações do mundo rural até o contexto atual, onde os realizadores estabelecem diálogos e apropriações das inovações tecnológicas, tais como o rádio e o disco nas décadas de 1940 e 1950 e, mais recentemente, os cantadores e violeiros se apropriam das possibilidades da internet e das redes sociais, das emissoras de TV locais e de mídias como cds e dvds, enquanto formas

de promoção e difusão do cururu paulista na região e no Brasil, além de estenderem suas agendas de *shows* tanto em relação ao calendário quanto em outras regiões para além do Médio Tietê.

O que nos importa ao tematizar o cururu é justamente sua capacidade de comportar ambiguidades, como continuidade e mudança, conformismo e resistência. Assim, ele pode ser rural ao mesmo tempo em que é urbano. Pode ser profano e também sagrado. Disso resulta uma noção alegórica ou antropozoomórfica do cururu como *trickster* ou enganador que pode ser o que quiser[48], ainda que na sua forma estética e artística ele se apresente de forma apolínea, ordenada e harmônica, compatível com as doutrinas religiosas cristãs, e mais especificamente à religiosidade católica. Essa característica ordeira e ordenada do cururu passa, sem dúvida pelo batismo à fé católica como sacramento ao qual se submetem e são submetidos seus praticantes. Mas, sem dúvida, não está determinada e em limitada por ela.

Referência

ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. *Cururu*: espetáculo de teatro não-formal poético-musical e coreográfico. 1992. 3 vl. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 1992.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

____ Gravação Nacional. In: *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Duas Cidades/SCCT, 1976.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional II:* danças, recreação e música. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [Coleção Raízes].

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola*: rituais religiosos do catolicismo popular em Minas Gerais e São Paulo. Petrópolis: Vozes, 1981.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da Malandragem [caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)". In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89. Disponível em

[48] Essa faceta de burla ritual é intensificada se pensarmos na forma do cururu-anfíbio como condutor da narrativa mítica mais relacionada ao universo indígena e mesmo iorubá (quando aproximada à figura de *exu*). Assim, o cururu transita entre ambos os planos, expressando comportamentos que ora assentam no ordenamento social, ora atuam no plano da desordem e do incompreensível, do grotesco e do inconcebível e faz tudo isso em atitude risonha e risível. Portanto, no sentido zoomórfico e enquanto metáforas, o cururu-sapo está próximo ao *exu* em sua capacidade de atuação como mediador das relações e das ações e enquanto mensageiro, trasmitindo narrativas de um plano (sagrado) a outro (e profano), inserindo ambiguidades na/da existência humana.

<www.unioeste.br/prppg/.../DIALETICA_MALANDRAGEM.rtf>. Acesso em 13 de julho de 2011.

____. *Os Parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Duas cidades, 1982.

____. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*. São Paulo, 1956.

CANCLINI, Nestor-García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CORRÊA, Roberto. *A Arte de Pontear Viola*. Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.

GAROTO, Cido. *Cururu*: retratos de uma tradição. Sorocaba: Linc, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006;

IKEDA, Alberto T. "Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista". In: *ArteUnesp*. Vol. 6, São Paulo, 1990.

____ *Folias de Reis*: sambas do povo. São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo/Centro de Estudos da Cultura Popular, 2011.

LIMA, Rossini Tavares de. *Moda de viola: poesia de circunstância*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Departamento de Museus e Arquivos – DEMA; Comissão Estadual de Folclore, n/d.

LOBATO, José Bento Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MARTíN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINS, José de Souza. Viola Quebrada. In: FERNANDES, Florestan; PINSKY, Jaime, MARTINS, José de Souza. *Debate & Crítica*: Revista Quadrimestral de Ciências Sociais. São Paulo: Hucitec, nº 4, novembro de 1974.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *O Tronco da Roseira*: uma antropologia da viola caipira. 2004. 178 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004, pp. 34.

PIRES, Cornélio. *Meu Samburá*: anedotas e caipiradas. São Paulo: Amadio, s/d.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro; São Paulo, Clássica de Alves e Comp., 1897.
Disponível<http://www.delphos.biblioteca.unesp.br/bd/bar/or/10.5016_03_OR83955_28_01/#/9/zoomed>. Acesso em 20 de dezembro de 2011.;

____ *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977;

SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTA ROSA, Sérgio. *Prosa de Cantador*: a história e as histórias dos cururueiros paulistas. São Paulo: Fepaf, 2007.

SANTOS, Elisângela de Jesus. Dom, Parceria e Poética do Conflito no Cururu de São Paulo. In: *R@U - Revista de Antropologia da UFSCar*, v.5, n.1, jan.-jun., p.118-137, 2013. Disponível em <https://www.dropbox.com/s/9zslhgo4nx0rapm/15.Elisangela.pdf>. Acesso em 03/03/2013.

____. *Entre Improvisos e Desafios*: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras. 2013. 335 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 2013.

TINHORÃO, José Ramos. Circo brasileiro, local do universal, In: *Cultura popular: temas e questões*. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed.34, 2006.

VANSINA, J. "A tradição oral e sua metodologia". In: *História Geral da África*: I – Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática, 1982, pp. 157-179.