

Dom, parceria e poética do conflito no cururu de São Paulo

Elisângela de Jesus Santos

Pós-Doutora, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra
Doutora em Ciências Sociais, UNESP
Bolsista da FAPESP

Apresentação

O cururu é uma dentre várias práticas culturais de grupos caipiras, realizada por homens velhos na região conhecida como Médio Tietê paulista compreendendo cidades como Sorocaba, Piracicaba, Tietê, Tatuí, Botucatu, entre outras. O cururu consiste numa cantoria de improviso livre ritmada/acompanhada ou complementada por uma parceria com a viola caipira, mas também é muito conhecida por sua 'função' ritual próxima a uma espécie de "guerra com hora marcada" (EVANS-PRITCHARD, 1978), peleja, "pega" ou disputa poética entre duplas de cantadores/trovadores que debatem, improvisando acerca de um tema ou questão.

Problematizamos esta última forma do cururu, o desafio explícito que consiste em deliberadas tentativas de desestruturar o universo de valores do outro ainda que de forma ritual e performática. A pretensão efetiva é causar o riso através da desconstrução da imagem social do concorrente. Os atributos sarcásticos acionados na cantoria improvisada resultam num movimento de "tiração de sarro" e de vexame simbólico do adversário. Todo este debate é realizado perante uma plateia ou "assistência" que presencia e interage durante os desafios. Deste movimento resulta a diversão da assistência que frequenta os desafios e a promoção do cantador no momento em que se apresenta.

No cururu realizado em homenagem ao dia do trabalhador de Porto Feliz, os cururueiros Dito Carrara e Cido Garoto cantavam contra dois cantadores negros conhecidos na cidade: os irmãos José e Batista Neves. Cido e Carrara cantavam por Sorocaba, cidade visitante.

A apresentação era de Nhá Bentinha que dividia o palco com João Carlos Martinez, um dos organizadores do evento. Martinez é radialista na Nova Porto, rádio local. O palco também foi ocupado por um vereador da cidade, apoiador do evento.

Era primeiro de maio de 2011. Cururu na praça central de Porto Feliz em domingo de tarde chuvosa. A TV aberta transmitia o clássico Palmeiras e Corinthians pelo campeonato paulista de futebol. A chuva obrigou a Secretaria de Turismo e o vereador da cidade a abrigar a assistência com uma tenda na praça em frente da vultosa igreja de Nossa Senhora Mãe dos Homens. Nela, logo após o cururu, os fiéis poderiam assistir à missa das 18 horas. Um pequeno grupo de pessoas atentas e agasalhadas da chuva e do vento forte que soprava, ouvia a cantoria.

Foi um cururu curto. Era a proposta. Estava agendado para iniciar às 16 horas, mas houve atrasos. No entanto, nem a chuva e nem o clássico de futebol podiam atrapalhar o cururu e muito menos comprometer a missa das seis.

Primeira Volta

Antes de iniciar o canto de seus versos improvisados é usual, no cururu, realizar uma espécie de “protocolo” que aqui rapidamente ilustramos.

O cantador pode iniciar seu canto improvisado fazendo uma série de vocalizes. O baixão como é conhecida tal vocalização é realizado no início do cururu, mas isso depende do cantador. O baixão é basicamente uma introdução aos versos que serão desenvolvidos comumente proferido na forma vocal “lai lai lai”, onde o cantador realiza uma vinheta sonorizada com a voz timbrando com os acordes da viola e com os vocalizes do próprio violeiro que, neste caso e se desejar, faz a vez de segunda voz (acompanhante do cantador nos vocais).

A essa atribuição secundária do violeiro para a cantoria nomeia-se “segunda” em menção à possível participação do violeiro como acompanhamento vocal no cururu. O termo “segunda” também se refere ao acompanhamento em tom/timbre diferentes da primeira voz ou voz principal. Geralmente, este acompanhamento é cantado em terça ou em outro tom acima da voz principal.

O violeiro acompanha o baixão do cururueiro enquanto adequa a melodia da viola em tom confortável para o primeiro cantador, conforme este mesmo sinaliza ao fazer o baixão. O cantador atua como o arauto que se aproxima do público e anuncia qual o seu jeito de cantar. Como para dizer que está “do lado” em apoio ao cururueiro que inicia seu desafio, o violeiro se dispõe a ajudá-lo realizando parceria não apenas com o toque da viola, mas também com sua própria voz.

Este baixão, vocalize que aproxima o som oralizado do som instrumental – e porque não falar de uma aproximação entre o instrumento do cantador (voz) com o instrumento do violeiro (viola) – consolida uma parceria concreta entre cantador e violeiro. No geral, é após a feitura do baixão – que

pode ser vocalizado inclusive por cantador e violeiro – é que o cantador começa efetivamente a declamar sua poesia. O “segredo do sucesso” de um cantador está justamente na capacidade de imprimir um estilo próprio à sua poesia ao passo que impõe certa autonomia. Ao mesmo tempo acompanha o compasso determinado pela viola honrando a presença do violeiro e a parceria estabelecida.

Para além da forma poética os cantadores e violeiros afirmam que para ser “violeiro bão” de cururu não basta saber tocar a viola: “pode ser o maior violeiro do mundo, mas para acompanhar o cururu tem que possuir habilidades especiais” (GAROTO, 2003, p. 07). Isto porque, o cururu não é uma música sertaneja que tem um ritmo e andamento mais estáveis. O cururu é uma cantoria de improviso e por essa razão o violeiro tem que sempre estar preparado para lidar com o inesperado porque o cantador as vezes “se enrosca, engole um tempo ou meio do compasso, pronuncia uma palavra muito comprida, perde a matemática e atravessa o ritmo” (GAROTO, 2003, p. 07) ilustrando o que já dizíamos sobre o diálogo ou debate interno entre cantador e violeiro para além do desafio ou diálogo entre cantadores (e suas vozes).

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

Cido Garoto retrata o “fundamento” que o violeiro de cururu tem que ter elencando a categoria fundamental presente no discurso dos realizadores sobre os atributos necessários para se praticar o cururu e para fazer cururu “bão”. É necessário ter “dom”:

Eu acho que precisa ter dom, primeira coisa, dom pra isso. Porque tem um monte de gente que tentou, mas num consegue... pára na metade. Tem que tê dom e tem que tê muita instrução, conforme eu disse no começo... cê tem que tá atualizado: se perguntar quem é o prefeito de São Paulo, num sabe? Tem que tar por dentro (informação verbal).¹

Após completar o baixão, o cantador pede licença às pessoas que estão presentes e passa a se apresentar. No geral, diz que se alegra muito por estar ali. Realiza cumprimentos e literalmente pede licença. Dependendo de seu estilo ou do ambiente em que estiver mesmo num cururu com sentido de jogo o cantador pode acionar sentimentos religiosos pedindo licença a Deus ou aos santos de sua fé, além de solicitar bênçãos para os presentes e para si.

A “licença” ou autorização que o cantador pede é chave para adentrar os planos terrestre e para acionar o dom que lhe foi atribuído pelo plano celeste (geralmente, atribuído pelo Divino Espírito Santo, festejo de devoção do qual o cururu paulista faz parte). É modo de pedir permissão “do alto” para cantar. Mas é também forma de pedir autorização da assistência e chamar a atenção das

¹ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008.

peessoas reunidas em festa. Na sequência, e enquanto se anuncia, o cantador cumprimenta e faz louvação à plateia. Por exemplo:

Eitai, licença minha gente!
 Eu também vô cantá trovado
 ei duas viola e um pandêro
 eu me recordo do passado
 eu me ajunto ao cê brasileiro
 e cantando verso trovado
 Por isso Pedro Francisco Prudente
 eu canto verso no repente
 cantô certo do meu lado
 Ei eu quero cantá saudano
 ei, meu povão de tudo lado
 ei, toda festa donde eu canto
 ei, o salão fica lotado
 ei, minha gente que me escuta
 agora eu vô cantá determinado
 portanto ceis cantô na minha frente
 Pedro Francisco Prudente
 eu vô firme pro seu lado²

Após as licenças concedidas o cantador diz a que vem. Ao fazer isso ele se expõe à plateia. Ao mesmo tempo, o cantador faz da própria exposição uma estratégia para se aproximar do público. Neste momento se coloca como parte da assistência aludindo à sua vocação para cururueiro e faz daquele um instante oportuno para mostrar seus dotes, sua instrução e experiência de vida a fim de legitimar o que vai cantar e como a justificar sua competência para estar ali ocupando aquele lugar central, digno de prestígio e de atenção. Exemplo:

Ei, agora eu quero falar
 ei, quem compreende o que é trovado
 ei, na beira do Tietê
 Chiquito onde você tinha cantado
 ei, onde você aprendeu cantá
 eu também tava do seu lado
 porque no lugar que você vai
 eu passo a passo eu vô atrais
 vô cantano lado a lado
 ei, quando escuto o sao da viola
 eu começo prestá cuidado
 ei, quando encontro um repentista
 que canta comigo ao meu lado
 eu gosto de cantá verso na dura
 e também sei cantá brincado
 porque, minha gente brasileira
 eu canto de qualquer maneira

² Pedro Chiquito em gravação com Nhô Serra. Trecho. Carreira do Sagrado.

e canto de qualquer trovado
 ei agora, assistência boa
 que me ouve por tudo lado
 ei, na vitrola e no rádio
 ouvino nós cantá verso trovado
 é e em defesa das tradições
 eu tô cantano seus agrado
 pois saiba que o bom caboclo de qualidade
 deixa rastro de saudade
 no chão que tenho pisado.³

Depois que mostra seus dotes de cantador diz à plateia que precisa assumir outra ‘função’ que é encarar os adversários. Assim fazendo aponta para a realização do desafio explícito. Este é o momento de intimar os cantadores presentes especialmente àquele para o qual foi escalado cantar-contra. Agora o cantador redireciona seu conteúdo poético e a assistência se prepara para assistir a um ato de comédia, mas também a um duelo. Em dado momento de sua *performance* o cantador marca o tempo de fazer rir. Exemplo:

Prezado Dito Carrara,
 a razão explico já pro povo,
 não tem jeito dele falar
 e no bairro do Varejão
 um dia eu fui passear
 lá na casa do Carrara
 ele convidou pra entrar
 venha ver minhas criação
 que eu tenho aqui no quintal (bis)
 Eu tenho um monte de coelho
 que eu comprei pra criar
 a casa tudo esburacada
 meu pessoal escute lá
 onde eu vi as criação
 correndo pra todo lugar
 era um monte de rato
 esparramado no quintal
 ai tinha um monte de rato
 esparramado no quintal
 No buraco da parede
 a rataiada começaram a entrar
 compadre Dito Carrara
 ele começou rezar
 tinha rato pra todo lado
 meu pessoal que aqui está
 e tinha um gato vagabundo
 deitado em cima do sofá (bis)⁴

³ Nhô Serra em gravação com Pedro Chiquito. Trecho. Carreira do Sagrado.

⁴ Batista Neves (2011) em resposta a Dito Carrara. Cururu improvisado em Porto Feliz, carreira do A. Transcrito em trabalho de campo.

Esboçando um tom ameaçador, o cantador começa a desvelar os defeitos do outro ou algum deles em especial. Com isto, quer demolir o bom conceito do opositor:

[...] chama-o de mentiroso, ladrão, malcriado, o que lhe passar pela mente. Lembra soluções vergonhosas que o colega deu a situações sérias, “confessa” (pelo companheiro) que ele (o companheiro) é homossexual, não tem asseio, não cumpre suas obrigações familiares e morais; comprova as assertivas contando casos “reais” em que precisou correr em socorro do colega, arriscando o bom conceito para salvar o outro da atrapalhada em que se metera. Canta com seriedade o ridículo, projeta o mal nos colegas e subentende a própria perfeição. Toma ares de moralista perante a miséria humana do contendor. Intima o oponente a contradizê-lo quando cantar. Intimida-o, dizendo que, se ele não se retratar em público, vai desmascará-lo de vez. Dá mostras de impaciência à vista de tanta falta de caráter, põe o “inimigo” em xeque. Declara que, se desmentido, vai parar de cantar (tanta a convicção de seus argumentos). (ANDRADE, J., 1992, p. 59)

Quando se dá por satisfeito – e no geral, o cantador se utiliza da reação da plateia tomada pela derrição como termômetro para prosseguir ou se encaminhar para o fim – o cantador convida o contendor a desmenti-lo se for capaz. Pode aqui fazer uma série de perguntas desqualificadoras como fez Dito Carrara à Zé das Neves questionando sua postura de enfrentamento e de audácia, vez que sendo negro Zé das Neves teria sua maior ou menor dignidade sempre vinculada a uma infeliz condição social determinada pelos processos de escravização de grupos negros no Brasil. É em contextos como estes que o cururu acaba por ser uma forma de reproduzir, sem muita crítica, alguns dos estereótipos de diferentes grupos em nossa sociedade.

No ato posterior, se for o caso de fazer sua própria defesa acerca do que foi versado, o cantador sai do estado de excitação que lhe permitiu atacar o companheiro de palco e começa a “respostiá”. Responde a quem o detratou e nesse momento torna-se vítima, pessoa injustiçada, incompreendida. Se for conveniente pode mesmo mostrar-se pessoa indefesa. Nem parece que acabou de atacar o oponente com a força de seus versos (ANDRADE, J., 1992).

Ao se aproximar do final de seus improvisos poéticos na forma de contenda pode aproveitar para tocar em pontos que não tenham sido preenchidos pelo rival. Tenta demonstrar que tudo o que diz e faz em tom irônico e direcionado ao desafiante é em atenção e respeito ao público e não em consideração àqueles que o atacam (ANDRADE, J., 1992). Ao sofrer ataques, desconstrói as imagens deturpadas que os desafiantes construíram dele e, para isso, destaca suas virtudes enquanto pessoa (no plano social ampliado) e como cantador (no momento da *performance*).

Após se sentir contemplado e reconhecido em seus méritos com as manifestações da plateia que retribui com palmas, assobios e palavras de ordem é hora de saudar aqueles que estão presentes. Assim reconhece os amigos, manda recados aos parentes e às pessoas mais próximas e de sua afeição. Apresenta ao grupo eventuais pessoas que estejam na cidade a passeio e que vieram prestigiar o

cururu, rende homenagens e cumprimenta a todos, destacando alguns e nomeando a outros. Agradece a presença das pessoas e a dedicação em tê-lo prestigiado. Diz que é preciso finalizar e pede aos céus para que retribuam a assistência distribuindo bênçãos entre os presentes.

Com isso se despede, sempre agradecendo. O cantador pode aproveitar a presença de políticos ou outras autoridades de prestígio para cumprimentá-las ou versar de forma elogiosa sobre a atuação e/ou atributos destas, destacando-as da assistência geral e singularizando-as. Fazendo isto o cantador amplia o prestígio de pessoas já destacadas socialmente ao mesmo tempo em que transfere para si o prestígio de outrem, pois demonstra o quanto está inserido ou tem contato próximo com representantes do poder público ou pessoas de destacada atuação sócio-política na coletividade.

Após todos os cantadores escalados cantarem sob esse esquema geral termina uma “volta”⁵ no cururu. Em síntese, reproduziremos o esquema que separa as partes dos poemas sistematizados pela professora Julieta Andrade (1992): a) ordem ou súplica, b) explicação, c) ameaça, d) pergunta, e) resposta (ANDRADE, 1992, p. 60). É enumeração retirada da poética aristotélica, capítulo XIX. Transcrevemos o trecho do autor que fundamenta a questão nos moldes propostos pela professora:

No tocante à linguagem, um aspecto sob o qual ela pode ser estudada é o da sua variedade; conhecê-la compete ao ator e ao especialista dessa matéria, por exemplo, o que é uma ordem, um pedido, um relato, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e quejandos (ARISTÓTELES, 1996, p. 49).

Neste sentido, a poética do cururu implica na expressão de uma visão de mundo particular. O grupo caipira realizador do cururu no Médio Tietê possui uma cosmovisão específica em disputa e em diálogo com contextos sociais dos mais diversos. É por isso que o cururu é singular do grupo que o realiza constituindo mesmo uma linguagem do caipira no Médio Tietê.

Tal como aponta Carlos Rodrigues Brandão (1981), no catolicismo popular “as trocas competitivas entre rivais/iguais estão para a aposta” que engendra a troca de dádivas entre homens (BRANDÃO, 1981, p. 91). Festividades que comportam atividades performativas como o cururu e que estão permeadas pela lógica do mutirão (CANDIDO, 1982) contam com a soma de esforços individuais e ajuntamento de prendas materiais oferecidas como doação ou cumprimento de promessa pelas graças alcançadas por famílias doadoras. Toda movimentação ocorre para promover o compartilhar coletivo e para que a própria festa seja momento de celebração e esbanjamento dos frutos do trabalho material daquela e de outras comunidades reunidas para alimentar o espírito e o corpo.

O cururu comporta uma ideia de função que envolve toda a comunidade organizada na forma de mutirão. Algo semelhante é observado por Brandão (1981) na função para a Dança de São

⁵ Na primeira volta do cururu de primeiro de maio de 2011, Dito Carrara cantou contra Zé das Neves e Cido Garoto pelevava com Batistinha.

Gonçalo, “onde a participação da vizinhança nas tarefas de auxílio nunca é negada” (BRANDÃO, 1981, p. 92).

Do cururu como parceria

O cururu aqui retratado não está propriamente inserido na festa do Divino Espírito Santo, portanto não faz parte de um contexto devocional. Restrito à esfera de sociabilidade masculina em Porto Feliz ele não se descola da lógica comunitária vez que o pressuposto das rodas de cururu é a mobilização coletiva dos agentes sejam os cantadores, violeiros e apresentadores e também a plateia que constitui as rodas.⁶

É importante retomar a noção de parceria para dar conta da relação entre cururueiros (cantadores e violeiros) tanto na realização do baixão que precede o desenvolvimento dos versos do cantador, quanto na condução da poética do cururu como um todo. Não há cururu apenas com o cantador “a capela” bem como não pode haver cururu sem violeiro. A relação de reciprocidade está implícita no cururu e o fundamenta: há interação e mais do que isso há **parceria** entre cururueiros, seja no âmbito interno da *performance* (enquanto o cururu se realiza poética, gestual e musicalmente), seja durante o tempo que o antecede com a mobilização de pessoas, alimentos, equipamentos, contextos públicos e privados que são acionados durante os preparativos.

Se pensarmos a parceria simbólica realizada no cururu do ponto de vista material aproximamo-nos imensamente da noção de parceria e mesmo de **mutirão**, estabelecida por Antonio Candido (1982). A noção proposta n’Os Parceiros do Rio Bonito pode ser aplicada para compreendermos a parceria entre cururueiro e violeiro ao mesmo tempo em que permite o entendimento do cururu como uma forma específica de mutirão (CANDIDO, 1982; SANTOS, 2013). Justamente por isso é o tempo (e de memória) é categoria relevante no cururu e outra dimensão importante do dom. As formas de medição do tempo são elementos essenciais para demarcar os diferentes aspectos cosmológicos da vida caipira. Como instrumentos práticos, ajudam a lidar com a ambivalência que resulta da vivência em temporalidades diversas que ora implicam em trabalho ou no lazer ou em devoção ou em brincadeira.

A articulação entre passado e presente faz parte da lógica da dádiva, visto que os cururueiros hoje na ativa dão continuidade às vocações de cantadores “afamados”, mas já falecidos. Os realizadores sempre se referem ao cururu atual em relação (ou mesmo em comparação) ao que chamam de “cururu das antigas” sendo essa uma das formas de definição da prática do cururu como

⁶ Há aqui também auspiciosa aproximação entre mito e música. O primeiro como representação associada ao mundo natural e a segunda, à arte como cultura (LÉVI-STRAUSS, 2004). Tal qual o *trickster* no plano natureza, o cururueiro estabelece **parceria** com o violeiro. Os cantadores atuam como mediadores da palavra (e dos sons, no caso do violeiro) no plano da cultura.

forma de relembrar os cururueiros que antecederam a prática. Este legado pode ser aproximado àquilo que Brandão (1981) menciona para o entendimento da função na Dança de São Gonçalo: aquele que morre permanece “vivo e aceso na memória dos vivos” e assim quer ser lembrado (BRANDÃO, 1981, p. 92).

Esse atributo de memória além de ser um elemento importante do cururu, como celebração contínua de um tempo (e das pessoas) do passado, é legado aos cururueiros de então. Ao cantador de hoje é sua a responsabilidade de manter viva a presença (e a pertença) dos cantadores das antigas “no meio”. Não deixa de ser forma peculiar de exercício do dom no cururu, pois reconhecer a dívida (aos cantadores de antes) é reconhecer a dádiva para honrá-la (MAUSS, 2003).

A noção de parceria que envolve a lógica do dom no modo de vida caipira e no cururu paulista foi percebida por Antonio Candido (1982) e remete sempre ao contexto comunitário do mutirão mais vinculado a produção em nível de subsistência. Mas a noção de parceria no universo caipira pode ser ampliada e ocorre como trocas coletivas (pessoas, coisas e objetos consagrados) que se dão nos planos simbólico (no cururu como divertimento ou louvação) e material (alimentos oferecidos durante ou ao final das rodas). Pode-se dizer que os dons (o cantar poético e a música) são manifestos através de uma parceria entre cururueiros (cantadores e violeiros do presente e do passado) não apenas no sentido de agregar e reproduzir os valores e práticas do grupo como um todo, mas para os por em cheque na forma versada como guerra ritual, “pega” ou confronto poético aberto.

Segundo os cantadores e violeiros os dons previstos na lógica cururueira não são aprendidos. Embora haja instruções, dicas ou encaminhamentos no sentido da prática não há uma sistemática que dê conta da transmissão do cururu. Por isso é que o cururu não se ensina e nem se aprende. É um dom prescrito como unção celeste. A constatação dessas dicotomias e a capacidade de assumi-las conduz a outros apontamentos teóricos, considerando a derrisão como ato de agressividade vinculado a desordem social que beira à loucura⁷ e que ao mesmo tempo, aproxima homem e divindade. Trata-se do dom como unção, consentimento para atuar como mediador e agente entre céus e terra através de habilidade intelectual com as palavras e manual com os sons, no caso do violeiro.

A capacidade de harmonizar e confrontar, prescrita no fazer cururueiro, é forma ambivalente de produzir saberes que resultam em prestígio social reconhecido pela assistência. Aliás, retribuir é atribuição de quem assiste: dos que não tem o dom para fazer o cururu, mas durante os desafios não há passividade da assistência. Ela mesma se torna parte da peleja estimulando os cantadores e

⁷ O riso como sofrimento e sacrifício foi interpretado pelos gregos como de tipo sardônico. Remonta à Sardenha, “onde, segundo lendas, Talos, o homem de bronze, saltava no fogo abraçado a suas vítimas, que ‘tinham, ao morrer a boca estirada e contraída, daí o riso sardônico” (MINOIS, 2003, p. 28). A expressividade do riso sardônico sugere também a cólera, o desgosto: o riso de canto de boca; é o riso sarcástico. A agressividade desse riso é expressa pela contração dos músculos da boca que mostra os dentes e aproxima o homem da loucura.

violeiros por meio de intensos ruídos e sons que materializam o reconhecimento público e constituem a própria retribuição. A atribuição de prestígio aos cantadores se dá na forma de aplausos, palavras de ordem e ruídos.

O movimento aqui representado na forma de *performance* diante de uma assistência chega ao ápice com a derrisão coletiva. O riso é seguido pelo retorno à vida comum e à convivência com o ordenamento das coisas no mundo. E assim é que termina o cururu na sua forma desafio.

Disso resulta uma apurada percepção da passagem do tempo assumindo a condição de homens que precisam retornar à vida cotidiana após o riso e o prazer compartilhado por meio da festa ou reunião coletiva. Os calendários míticos e anuais ressaltam essa percepção da temporalidade terrestre em relação ao plano sagrado e ajudam a desconectar do mundo divino e daquilo que se sente e vive quando em contato com o sagrado.⁸ Daí a noção de esquecimento como prática eminentemente humana, garantidora da sobrevivência no mundo terrestre e no cotidiano.

É também Antonio Candido (1982) quem aponta a importância da percepção do tempo através do trabalho rural. “O ano agrícola é a grande e decisiva unidade de tempo, que define a orientação da vida do caipira, ao definir suas possibilidades e empecilhos econômicos, e ao marcar a direção do ano seguinte” (CANDIDO, 1982, p. 124).

Outra medida importante é a própria festa como tempo de retomada do mito litúrgico, tempo que precisa se destacar do ritmo produtivo, mas que nunca o abandona completamente. Isso porque toda celebração é prática produtiva, fruto do trabalho material e criativo do grupo que a realiza:

Para o caipira o ano começa em agosto, com o início das operações do preparo da terra; e termina em julho, com as últimas operações de colheita. [...] Marcando essa divisão especial do ano segundo o ritmo agrário, devemos lembrar a festa de São João, a 24 de junho, que o encerra; e a 16 de agosto a de São Roque, importante em toda essa região do Estado, que o inicia, carregada dos votos e esperanças relativas à labuta que se abre (CANDIDO, 1982, p. 124).

Este tempo interno da população caipira do Médio Tietê tem mais efetividade no contexto retratado por Antonio Candido já que atualmente a densidade da população é maior nas áreas urbanas e houve mudanças significativas nas características produtivas de subsistência desta população. Com os movimentos migratórios para a cidade, houve a intensificação das lavouras de cana-de-açúcar, laranja e eucalipto (SILVA, 2003, p. 41) na região, acompanhadas da incorporação de tecnologias agrícolas que aceleram a produtividade no campo alterando consideravelmente a

⁸ A constatação simbólica de que o poder dos deuses consiste no ato de rir está presente no Ocidente desde a Grécia. Neste sentido, o riso atua como instrumento que celebra a comunhão entre deuses e homens ou uma forma de estar “endeusado”. Não é fortuita a aproximação, sempre recorrente no Ocidente, entre a dimensão festiva e a esfera religiosa. Assim, se os homens são criações divinas cabe a eles servirem aos deuses atuando como imitadores das emoções divinas de modo a honrá-los: “o riso é a marca da vida divina” (MINOIS, 2003, p. 25).

percepção e realização do tempo agrícola e exigindo que novas adaptações sejam efetivadas no modo de vida caipira.

Ao mesmo tempo há o atributo de memória que pressupõe a retomada deste contato com o sagrado quando ocorre novo cururu. A constante realização das rodas caracteriza um tempo para a brincadeira, para o jogo e lazer implicando nas festas que comportam o riso coletivo.

O potencial para portar a ambivalência, marcante da concepção popular, é uma das importantes características que distingue as expressões populares das concepções estéticas burguesas. Se nos deixarmos guiar pelo esquema sugerido pela poética aristotélica presente nos desafios de cururu e mesmo nas cantigas satíricas do clero medieval da Europa ibérica, notaremos esse mesmo potencial. Ao menos no caso do cururu, essas referências ibéricas foram combinadas às práticas culturais de grupos ameríndios tupi de onde o cururu guarda elementos de gênese (CANDIDO, 1956).

Na Idade Média, o riso ritual é concepção de mundo onde a divindade está próxima do homem e isto também acontece, em algum grau, nas celebrações do catolicismo popular e no contexto da festa do Divino Espírito Santo onde o cururu está inserido. A festa é conduzida por uma irmandade que se organiza e mobiliza toda a coletividade para conduzir a celebração. A celebração é parte da paróquia da cidade, mas movida pelos devotos leigos e pela irmandade laica organizada que relativiza a intervenção dos sacerdotes de Igreja⁹ (BRANDÃO, 1981).

Do cururu como dom ou benção

Durante a segunda volta no cururu de primeiro de maio, Batista Neves ao se dirigir ao “Bigode de aço”¹⁰ toma as dores de seu irmão Zé das Neves:

Ditão vai surrar eu co'Zé
sua ideia onde é que tá?
quando o Carrara era novo
era bamba pra cantar
eu conheci Dito Carrara,
escutava'ele improvisar
hoje ele tá mais velho,

⁹ Como bem observou Carlos Rodrigues Brandão (1981), o sentido religioso “legítimo” é pretensamente dado pela Igreja e seus representantes oficiais, mas isto não coincide com a lógica de sentido devocional empreendida no catolicismo de cunho popular onde práticas como a Dança de São Gonçalo, de Santa Cruz e mesmo o Cururu contêm um sentido profundamente religioso para quem os realiza. No cururu devocional, os cantadores e violeiros apresentam a função com um caráter de unção (SANTOS, 2013). A “permissão do alto” autoriza os cururueiros a pautar assuntos e atuar como louvadores do Divino Espírito Santo em contextos sociais ampliados. Este atributo embora não seja uma função sacerdotal legitimada é função sacerdotal legítima no catolicismo popular, tal como seriam os padres no âmbito institucional. Assim o próprio sacerdócio é visto como benção.

¹⁰ Alcunha pela qual Dito Carrara é conhecido no ‘meio’.

cantador caracachá¹¹

O último cantador prescrito por sorteio é aquele que encerra a última volta do cururu e assim não tem mais nada a perder. Nessa condição está livre para falar o que quiser sem ter que calcular o que se voltará contra ele. O último a cantar ataca seus adversários sem temor porque nenhum cantador voltará a “respostiá”.

Todos os ataques feitos pelo último cantador na última volta têm que ser tolerados. Não há oportunidade para rebater ainda que noutra ocasião onde os mesmos cantadores estiverem reunidos, o cantador atacado pode se lembrar do evento passado e improvisar seus versos dando continuidade a esta contenda, retomando os temas da pauta anterior. No entanto, quem ria por último era Batistinha.

Batista começou a última volta desqualificando Dito Carrara, considerado um grande cantador na atualidade. Dito tem um estilo de cantar considerado sério quando comparado a cantadores como Manezinho e Cido Garoto, os dois de tom mais galhofeiro. Na primeira volta, Dito perguntou à Zé das Neves¹² se ele havia esquecido de como havia sido penosa a vida de seus antepassados, negros escravizados. Carrara disse também que o negro devia agradecer a Deus por ter uma vida boa atualmente e que diante das limitações de Zé das Neves como cantador iria surrá-lo, massacrando-o com bons versos.

Batista por sua vez, retomou o assunto anterior nesta volta porque, assim como aconteceu com o irmão, ele foi desafiado. Retrucou dizendo que Carrara não podia surrar seu irmão porque não era mais o “bamba” de outros tempos. Dito agora estava velho, cantador “caracachá”¹³ isto é, um cantador ruim “no pega”.

Como já demonstramos as narrativas dos envolvidos no processo – cantadores, violeiros, radialistas, divulgadores e apreciadores – informam que para fazer cururu é necessário possuir dom. Este atributo de virtude sagrada, de concessão de dádiva para desempenhar a prática está sempre vinculado ao universo sagrado e a devoção ao Divino Espírito Santo ainda que realizado em ambientes ou contextos considerados “profanos” como ocorre de modo geral.

No cururu, a noção de dom como categoria “nativa” fica mais evidente quando aproximada ao sentido de “mana” semelhante aos processos que envolvem os dons trocados no contexto *maori* (MAUSS, 2003). Sendo o cururu um dom poético-musical capaz de atribuir honra e prestígio a quem o produz, a obrigação de retribuir está implícita sob pena de perda do *mana* (MAUSS, 2003, p. 195) como fonte da própria autoridade (ou capacidade) para ser cururueiro.

¹¹ Batista Neves (2011), Porto Feliz. Cururu de improviso, carreira do A. Gravado em trabalho de campo.

¹² Zé das Neves faleceu a 18/06/2012.

¹³ Termo próprio do universo do cururu contextualizado e traduzido por Cido Garoto.

Há autoridade inscrita na noção de que “não existe professor de cururu”. Implicitamente, se não existe quem possa ensinar essa é prática que “não se aprende”, pois é dom com o qual o cantador/violeiro “nasce” e que vai emergindo e se desenvolvendo com a prática – muitas vezes iniciada na infância ou adolescência. O dom é aperfeiçoado na medida em que é praticado, mas muitas vezes esse discurso aciona elementos do plano biológico associando o cururu a uma vocação a ser desenvolvida, mas que foi transmitida por consangüinidade: legada dos avôs, tios, pais e por eles transmitida aos filhos, sobrinhos ou netos marcando-os com o legado masculino enquanto “matéria de transmissão e de prestação de contas” (MAUSS, 2003, p. 203).

Mas não se pode naturalizar a consanguinidade como forma exclusiva de transmissão do cururu porque o parentesco por afinidade é relação muito comum no meio caipira paulista (CANDIDO, 1982). O cururu pode ser realizado entre compadres, vizinhos, companheiros de trabalho ou parceiros de longa data, unidos por laços de amizade e recíproca social e não apenas por meio de relações pautadas por laços sanguíneos. Uma vez que “compadrio, apadrinhamento é forma contínua de continuar a compartilhar bens” (MAUSS, 2003, p. 195) tais relações consistem mesmo em troca de dons e estabelecem parcerias (CANDIDO, 1982).

No entanto esse atributo quase genético ou afim só é “dado” ao gênero masculino. E por alguma razão não passível de explicação no plano da realidade constitui dádiva como mistério divino ou evento explicado/justificado a partir de uma visão religiosa incontestável: o cururu é uma prática abençoada. “A catira é uma dança criada pelos homens, mas **abençoada** como o cururu e certos tipos de fandango porque com elas os homens imitam as danças que aprenderam com os santos e os deuses” (BRANDÃO, 1981, p. 149).

Essa ideia de bênção seria a mais adequada para explicar o cururu como dom (doação dos santos e deuses aos homens) que retribuem cantando e louvando, isto é, praticam o dom. Considerando que a maioria dos cururueiros denomina-se católico ou se identifica com tal liturgia, essa relevância do dom como legado pelo plano divino é refletido na produção artística individual do cantador – e garantidora de seu sucesso na carreira.¹⁴ O vínculo implícito com o plano celestial repercute no plano terrestre e interfere materialmente em sua vida sociocultural: abençoa.

Sendo então a prática expressão do próprio dom, a rima no cururu torna-se um dos elementos mais importantes de sua forma. Se em algum momento da improvisação o cantador errar a rima pode comprometer toda a estrofe que criou. Isso significa que a rima é a estrutura da poesia de

¹⁴ Carreira” aqui deve ser entendida muito mais no sentido de reprodução dos versos ritmados na “carreira” do sagrado, do Divino, de São João, do á, do Nosso Senhor, etc. (onde as terminações dos versos respectivamente terminam com “ado”, “ino”, “ão”, “a”, “or”) do que nos sentido profissional do termo. Os cururueiros geralmente não se vêem como profissionais do cururu – primeiro porque não são remunerados para isso, e quando são, acabam por usar o dinheiro para reproduzir a própria dinâmica das rodas, gastando com transporte, combustível, alimentação e produção de material de divulgação. A maioria deles diz que continua cantando “por gostar” denotando o vínculo da modalidade de canto popular a uma dimensão de lazer e sociabilidade.

circunstância. Ela difere por exemplo, da estrutura rítmica da poesia de cordel que apresenta outras peculiaridades. Por outro lado a lógica que rege estas duas formas poéticas já não vale para a poesia “erudita” ou literária, principalmente se lembrarmos que a rima no cururu é estabelecida a partir das carreiras¹⁵ e que cada cantador estabelece uma rítmica muito mais articulada à sonoridade da viola que acompanha ou abrilhanta seus versos do que propriamente à uma métrica formal letrada. A ambiguidade também perpassa a qualificação do violeiro e o distingue: o som da viola complementa e é complementado pelo som vocal.

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

Apontamentos finais

Assim como cantar cururu “não é pra qualquer um”¹⁶ – no cururu não existem cantores e sim cantadores, trovadores, cururueiros ou cantorinos.¹⁷ Isto implica na construção de uma linguagem própria do meio e também de habilidade específica para falar/cantar neste meio. O atributo de dom também se impõe para os violeiros porque, como já apontamos, não basta ser violeiro de música sertaneja. Deve haver habilidade para tocar a especificidade de ritmos do cururu.

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

Herdeira de concepções pré-cristãs medievais e das cosmologias afro-ameríndias, a população caipira supera dicotomias existentes no modo de produzir e transmitir conhecimentos na sociedade

¹⁵ Segundo Julieta Andrade (1992) as carreiras mais utilizadas pelos cantadores são “Divino, Sagrado, São João, A, ABC, Santa Catarina, Deus Verdadeiro, Imperador ou Bom Senhor, São Vicente, Dia ou Claro do Dia (para a última rodada quando os cantadores se despedem da platéia), Cruz Pesada, Ano, São Bento, Santa Rosa, Santa Rita, São José, Santa Teresa, Virgem Pura, Senhor Deus, Bandeira, Santa Terezinha, Navio, São Benedito, Maisomeno (Mais ou menos), Nossa Senhora, Aparecida (Nossa Senhora Aparecida), Vai-e-vem” (ANDRADE, 1992, p. 45), além de Presiunido (Jesus preso e unido a cruz) ou Presumido.

¹⁶ Depoimentos orais para o documentário “Cantoria Caipira: o cururu do Médio Tietê (2007) dirigido por Aléxis Góis e Cláudio Coração.

¹⁷ O termo canturino, ou cantorino em outros tempos era indicativo de novato, iniciante no cururu. Atualmente essa distinção é menos usual e o termo exprime mesmo o sentido de “cantador de cururu”.

ocidental industrial. Para promover seu próprio entendimento do mundo a população caipira da zona cururueira se utiliza de:

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

Ao cantador “mais bom” a plateia do cururu atribui prestígio e renova a noção de dom daquele que brinca com as palavras e que as combina para louvar, maldizer, defender-se, fazer rir ou agradecer. Cido Garoto fala com a experiência de quem já foi violeiro e hoje é cantador:

É então, tem um monte de coisa que influi e cê tem que tê muita matemática porque por incrível que pareça a música é uma matemática, é um ritmo. Cê tem que, além de ixpricá o que cê tá cantando, cê tem que falá cantano, rimando e acompanhando a matemática da viola, então é difícil. Tem músico que eu conheço, não vou citá nome, canta muito bem, sabe explicá, cantá, mais de tanto que ele se preocupa em cantá e ixpricá, isqueci do compasso da viola, perde a matemática, atravessa o som. Aí o violero fica louco: num sabe se corre, se pára (informação verbal).¹⁸

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

Um bom cururueiro porque **um bom cururueiro ele traz uma boa plateia**: se anuncia no jornal, tar dia, tar lugá vem fulano e sicrano: **se for os dois bom, enche de gente**. Se for dois cantadozinho meia boca, que fala aí ocê vai lá e tem 10, 12 pessoa. Eles vão atrás de quem canta bonito, faz verso bonito, responde, que agrada. É como se fosse um, uma dupla sertaneja, tem aquela que agrada, e tem aquela que num agrada, é assim mesma coisa (informação verbal).¹⁹

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

A presença da viola nos desafios e cantorias de improviso do cururu é insuperável. Cocho simbólico ou efetivo, cavidade que armazena os sons, a viola dá a sustentação sonora do cururu.

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

¹⁹ Cido Garoto em entrevista concedida em 18 de setembro de 2008, grifos nossos.

Em síntese ser cururueiro ser é ungido para manipular a palavra na forma de canto numa parceria com o violeiro. Os dois dotados dessa autoridade têm autorização para burlar a ordem da própria vida, da vida alheia e mesmo da vida divina para estabelecer e praticar a ordem da festa. Têm consentimento para mediar as relações entre alto e baixo.

O cururu resulta portanto em linguagem artística singular e expressiva da visão de mundo caipira. Por meio da corporalidade e de atitudes referentes a este universo os realizadores do cururu no Médio Tietê passam a comportar sinais diacríticos (GOMES, 2010) marcantes de uma condição cultural diversa. No entanto, com a reprodução de práticas etnocêntricas e de estereótipos desqualificadores da condição caipira, as marcas que caracterizam diferenças culturais acabam por coincidir com desigualdades sociais e injustiças cognitivas.

Em estudos realizados em fins da década de 1970 e início dos anos 1980, o antropólogo argentino Néstor García Canclini (1983) verifica dois pontos de partida para o mapeamento analítico da cultura popular latino-americana. Tanto do ponto de vista da “criação espontânea” e memorial do povo, quanto em sua lógica de produção mercadológica marcante de uma situação de atraso, a “solução romântica” procurou isolar o criativo e o artesanal imaginando comunidades puras sem contato com o desenvolvimento capitalista “como se as culturas populares não fossem o resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas” (CANCLINI, 1983, p.11) ao mesmo tempo em que foram incorporadas como “estratégia do mercado” onde se pode enxergar os produtos do povo, **mas não as pessoas** que os realizam.

Em paralelo à ideia romântica de autonomia das culturas populares ao capitalismo houve a concepção das práticas populares como pré-capitalistas. Daí ser o popular também associado à noção de “primitivo”. Este atributo de primitivo admite mais um paradoxo: detém o atraso como estigma a ser superado ao mesmo tempo em que pode ser um “novo rótulo pertencente a mercadorias capazes de ampliar as vendas a consumidores descontentes com a produção em série” (CANCLINI, 1983, p. 11).

Nesse sentido o Jeca Tatu,²⁰ por sua diferença, possui atitudes destoantes do ordenamento padrão vigente pretensamente civilizado. No entanto, transformado em piada através de discursos e representações estereotipantes é também visto como aquele que ao rir de sua própria condição reproduz o próprio ordenamento social a que contesta. Deste movimento resulta a forma compensatória de uma **vivência contraditória** de sua própria “diferença”.

Do ponto de vista das relações de poder forjadas num contexto etnocêntrico o cururu qualifica de forma singular o “modo de ser caipira” através de uma estética e linguagem peculiares. Os realizadores de cururu forjam uma cosmovisão específica e o fim último do cururueiro não passa pela contestação de valores hegemônicos, mas pela constituição de sua própria visão de mundo. Ao

²⁰ Personagem literário de Monteiro Lobato (1882-1948) criado para caracterizar o estereótipo do caipira paulista e que no cinema brasileiro foi personificado por Amácio Mazzaropi (1912-1981).

elaborar cognitiva e artisticamente uma prática específica de seu grupo situa-se num contexto identitário próprio contestando valores outros – quer se compreendam pretensamente superiores ao modo caipira de vida - ou não.

Essas tensões, como numa via de mão dupla são partes de lutas culturais dispostas entre sociedades de ontem e de hoje. As repercussões no plano sociopolítico contemporâneo são importantes para iluminar relações de conflito e diálogo entre práticas como o cururu e outras práticas marginalizadas (ou não) no contexto social ampliado. E importam também para que percebamos como práticas marginalizadas constituem formas de enfrentamento cultural que nem sempre estão expostas como conflito aberto. Podem mesmo buscar conciliação de suas diferenças/desigualdades junto à práticas culturais que se pretendam hegemônicas na sociedade brasileira. Essas tensões externas estão presentes no plano interno das culturas populares.

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

Disso resulta uma experiência que é repetida inúmeras vezes, mas que por isso mesmo é sempre nova. O termo “tarimba” é usado para definir a prática no cururu denotando a importância da experiência desenvolvida e aprimorada durante a passagem do tempo do cantador/violeiro na função remetendo também a noção de combate ou de “guerra simbólica que o sentido da prática também possui.

A cada vez realizada imprime sonoridade e cantares específicos constituindo narrativas no/do tempo presente. Todos estes fatores problematizam a atuação do violeiro como coadjuvante no cururu. Ao mesmo tempo em que acompanha sua música se destaca da poesia versada e o que vale para o violeiro se dá também com o cantador. Um não existe sem o outro.

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

Deste ponto de vista, poderíamos sugerir que para além dos desafios improvisados que um cantador impõe ao outro, há também um desafio ou diálogo interno entre cantador e violeiro, pois tanto o conflito quanto a harmonia são elementos imprescindíveis ao conjunto formado no cururu: poesia improvisada em verso em parceria com a sonoridade da viola caipira. Essa interdependência pode ser vista também de fora: no cururu em torno ou contraposto às outras modalidades de culturas populares em luta no tempo e no espaço.

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

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

Disso resulta um potencial imenso para a superação destes mesmos estereótipos já que a vivência alegre do cururu é momento de festa que condensa as polaridades e conflitos sociais tão marcantes da vida ordinária. O extraordinário é o que o cururu possibilita. Trata-se de um repertório de conhecimentos rememorados e de diferenças realçadas através da música, da poesia, do teatro para compor uma outra totalidade: “uma síntese de elementos vitais que se encontram em interação dinâmica permanente” (LEITE, 1992, p. 87). A palavra que sai da boca de um cantador é a própria criação individual e do coletivo. É o fazer-se a si e ao outro. E daí se tem o mundo.

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

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

Bibliografia

- ANDRADE, Julieta Jesuína Alves de. *Cururu: espetáculo de teatro não-formal poético-musical e coreográfico*. Tese (doutorado). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, 1992. 3 vol.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1996. 320 p.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 2008. 419 p.
- BALDUS, Herbert. *Ensaio de Etnologia Brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional/Brasília: INL, 1979. 214 p.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 404 p.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 484 p.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Sacerdotes de Viola: rituais religiosos do catolicismo popular em Minas Gerais e São Paulo*. Petrópolis: Vozes, 1981. 274 p.
- CANCLINI, Nestor García. *As Culturas Populares no Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1993. 149 p.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.8, p. 67-89, 1970. Disponível em <www.unioeste.br/prppg/.../DIALETICA_MALANDRAGEM.rtf>. Acesso em 13 de julho de 2011.
- _____. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas cidades, 1982. 284 p.
- _____. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Rev. de Antropologia*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 1-24, 1956.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 277 p.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. *Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 1978. 276 p.
- FONSECA, D. J. *Você conhece aquela? A piada, o riso e o racismo à brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2012. 141 p.
- GAROTO, Cido. *Cururu: retratos de uma tradição*. Sorocaba: Linc, 2003. 84 p.
- GOMES, Nilma Gomes. Intelectuais negros e produção do conhecimento: algumas reflexões sobre a realidade brasileira. In: *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010. pp. 441-463.
- LEITE, Fabio. A Questão da Palavra em Sociedades Negro-Africanas. In: SANTOS, Juana Elbein dos. *Democracia e Diversidade Humana: desafio contemporâneo*. Salvador: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, 1992. pp. 85-95.
- LÉVI-STRAUSS. *O Cru e o Cozido*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 442 p.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2009. 177 p.
- MAUSS. Marcel. O Ensaio sobre a Dádiva. In: *Sociologia e Antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 538 p.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003. 653 p.
- SANTOS, Elisângela de Jesus. *Nas Melodias da Toada: riso e performance no cururu paulista*. (dissertação). PPGS. Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, 2008. 180 p.
- _____. *Entre Improvisos e Desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP*. (doutorado). Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais. Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Araraquara, 2013. 335 p.
- SILVA, Maria Aparecida de Moraes. Das mãos à memória. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (ORGS.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: Edusc, p. 295-315, 2005.
- SILVA, Rita de Cássia. *Entre o velho e o novo: a festa do Divino Espírito Santo de Anhembi, SP*. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC, 2003 [mimeo].

Referências videográficas

- Cantoria Caipira: o cururu do Médio Tietê*. Direção: Aléxis Góis e Cláudio Coração. Produção: Mangaba produções, 2007, 50 minutos.
- Tristeza do Jeca*. Direção: Amácio Mazzaropi. Produção PAM Filmes, 1961, 95 minutos.

Resumo: Este artigo parte da noção interna de dom como categoria específica ou "nativa" expressiva da visão de mundo de cururueiros do vale do Médio Tietê, estado de São Paulo, Brasil. A partir de etnografia realizada como parte de pesquisa de doutorado em Ciências Sociais, apresentamos o cururu na forma de desafio explícito entre duplas de cantadores acompanhados pela viola caipira re-significando a noção de parceria fundamentada por Antonio Candido enquanto marca identitária importante do grupo caipira e como forma de expressão cultural popular pautada na conquista de prestígio.

Palavras-chave: cururu em São Paulo. cultura caipira. dom.

Abstract: This article is part of the internal notion of gift as a specific category or "native" representative of the worldview of cururueiros Valley Middle Tietê, São Paulo, Brazil. From ethnography as part of doctoral research in Social Sciences, presented the cururu as explicit challenge between pairs of singers accompanied by viola redefines the notion of parceria founded by Antonio Candido as brand identity important and how the group caipira way of popular cultural expression guided in gaining prestige.

Keywords: cururu of São Paulo. caipira culture. dom.

Recebido em 13 de Dezembro de 2013
Aprovado em 15 de Dezembro de 2013