

A MEMÓRIA COMO VIVÊNCIA LITÚRGICA

Elisângela de Jesus Santos¹

Resumo: O artigo em questão discute o cururu como prática cultural coletiva articulada às esferas do trabalho, religiosidade e lazer no interior paulista. Este esforço tangencia dados etnográficos elaborados a partir de pesquisa de doutorado em andamento sobre o universo do caipira paulista e do cururu, forma de canto improvisado acompanhado de viola caipira que, no estado de São Paulo, ocorre no vale do Médio Tietê. Estabelecendo um diálogo com o grupo estudado, objetivou-se acionar elementos da memória individual e coletiva que dessem apontassem algumas das características e transformações do cururu no tempo histórico, seja em sua forma litúrgica, seja como brincadeira ou jogo.

Palavras-chave: cururu, memória, liturgia, brincadeira, Médio Tietê-SP.

O cururu² é prática litúrgica e de lazer realizada como cantoria de improviso por velhos cantadores do Médio Tietê, São Paulo. Passando por diversas transformações no tempo histórico, o sentido da prática mantém esses aspectos como esferas indissociáveis da forma estética. Assim, alterando-se o contexto e o modo de vida da população que o realiza, pode haver alteração ou adaptações no modo de se fazer o cururu.

Quando perguntamos à Sueli Gardiano, a Nhá Bentinha³, porque o cururu realizado atualmente é tão diferente dos cururus das antigas, ela responde: “Ah, é a evolução do tempo, neh? Muda, mudou, não adianta” (Nhá Bentinha em entrevista concedida a 06 de março de 2011).

Essa noção de “superação da geração mais velha pela mais jovem (BOSI, E., 2004, p. 76) reflete a inevitabilidade do impacto do tempo nas relações entre as diferentes gerações etárias de qualquer sociedade. Nos relatos orais, os entrevistados sempre articulam o cururu do presente com o cururu do passado: “se tem um cantador

¹ UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. lili.libelula@gmail.com

² Modalidade poética cantada de improviso agregando elementos narrativos e estéticos provindos do mundo ibérico – inclusive por ter a viola como instrumento principal, aliada à métrica e à rima – o cururu combinou tais elementos à ritualística e cosmogonia ameríndia e africana. Daí a especificidade do cururu como cantoria de improviso, que possivelmente surgiu como dança ou como readaptação de danças cerimoniais indígenas difundidas através de encontros étnico-civilizatórios decorrentes do processo colonizador (ANDRADE, 1962; ARAÚJO, 2004; IKEDA, 1990). O cururu é expressão cultural que dialoga com as principais formas de trabalho a que foram submetidos os grupos não-brancos no Brasil, tanto durante a escravização em contextos rurais e, posteriormente, em contextos urbano- industriais.

³ Afamada apresentadora de cururus no Médio Tietê.



que começa agora a cantar uma Bíblia, começa a contar uma história, o povo não fica ali: o povo quer ver o circo pegar fogo, não é que nem antigamente” (Bentinha, entrevista concedida em 06 de março de 2011).

O depoimento de Bentinha expressa que, para além da passagem ordinária do tempo, há uma mudança constantemente exercitada pelos realizadores e pela plateia de cururu. Bentinha, assim como outros velhos cantadores e violeiros de cururu, está “integrada em nossa geração, vivendo experiências que enriquecem a idade madura” (BOSI, E., 2004, p. 75). Ela observa que, por mais que o cururu das antigas consistisse numa prática litúrgica do grupo, este modo de realizá-lo não combina tanto com os valores da sociedade atual: “Ah eu, na minha opinião porque antigamente sim, antigamente a turma tava tudo ali ó, hoje em dia já não dá mais, hoje em dia tem que dar espetáculo, hoje em dia é xingar o outro” (Bentinha, entrevista concedida em 06 de março de 2011).

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

E muitos [cantadores] agora também não têm tarimba mais. E outra coisa [...]. Ai vou adiantar um pouquinho: é, antigamente eu ia à cavalo no cururu, à cavalo, de bicicleta ia dormir lá, aqueles cantador, gente que ia assistir ia dar trombada, não tinha luz naquela época, dá trombada de bicicleta de noite, cavalo; de bicicleta de noite pra ir, vai todo mundo pro cururu assistir. Hoje é carro a negada não vai, não vai nem a pau. Você convida a negada pra ir de carro, o carro vai parar de pé na porta e ainda dá um dinheirinho pro cantador e ainda não vai, não tem ânimo, não tem ânimo. Antigamente, de graça, amanhecia e ainda dava cururu bonito no pega. Hoje nem pagando não vai, não tem coragem mais de ir: “ah não, vou prum bailinho”, “ah, não vou...”. Se tem uma moda de viola: “ah, vou assistir o jogo de futebol, vou assistir uma coisa”. E o cururu como que fica? (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011).

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

Quando o cantador afirma que hoje as pessoas não têm mais disposição pra ir ao cururu nem a troco de cachê e transporte aponta a valorização de um costume que já existiu, mas que parece desaparecer.

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

É através de sua memória que os cururueiros procuram construir seus pontos de vista sobre o cururu do passado e da atualidade. Ao fazerem isso, cada ser “procura fixar a sua imagem para a história” do próprio cururu na região, forjando “uma **versão** consagrada dos acontecimentos” (BOSI, E., 2004, p. 67).

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

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

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

[...] criado tudo com enxada. E pra trabalhar, tudo no braço e burro, carro de boi e engenhoca tinha no sitio do meu avô. Hoje não existe mais, tudo essas engenhocas era com burro, hoje as engenhocas tem motor, neh? Motor fazia melaço, fazia rapadura; na época os tachos

grandes de cobre, os tachos de cobre nem existe mais hoje; existe assim em casa de exposição, de museu, esses lugar ainda existe, mas pra vender não tem mais (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011).

O mundo rural e seus objetos de memória para além da lembrança de Batistinha estariam pretensamente superados na sociedade moderna e industrial, sendo hoje objetos de museu⁴. Batista passou a maior parte da vida trabalhando na lavoura da família e posteriormente em outros sítios e fazendas.

Trabalhando em sítio, assim, de pessoal de São Paulo. E, daí a lavoura também já fui; cada vez **o governo foi encurralando os pessoal da lavoura**, ai **os pessoal começaram a esparramar tudo pra cidade**, a lavoura foi diminuindo e às vezes, a pessoa... de trabalhar pra pessoa e a pessoa dava um canto de terra pra plantar alguma coisinha... E fui indo, de emprego, emprego, trabalhei nas fazenda São Carlos, trabalhei 18 anos e ai aposentou, sou aposentado hoje (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011; grifos nossos).

Como homem negro que vivenciou a transição do modo de vida rural para o urbano, Batista fez parte dos processos de migração interna do Médio Tietê, transitando de uma paisagem para outra. Ainda que num tempo menor ao longo de sua vida, como muitos outros cururueiros, Batista experienciou a condição de operário, ainda que não tenha se adaptado a ela:

Maioria do tempo só na lavoura. Trabalhei também em metalúrgica, trabalhei numa metalúrgica em Sorocaba, metalúrgica Barros Monteiro que vai pra Votorantim. E trabalhei em indústria de obra, de obra de fazer piscina, indústria de piscina. Trabalhei uma temporada. Tava até aprendendo alguma profissãozinha depois, **o negócio meu era a roça mesmo**. Tive convite pra trabalhar com meu padrinho, meu padrinho era gerente da Philco em São Paulo **e eu não fui só pra andar atrás de burro**. Ah que coisa! Só pra andar atrás de... **era apaixonado na lavoura, apaixonado**. Meu pai fazia tudo os cantinho de lavoura dele ele falava “vai lá Batista, lá pro cê aquele cantinho”. Aí, nossa! Eu morria ali, pra cuidar. (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011; grifos nossos).

⁴ A fala de Batista Neves vai ao encontro de outro depoimento, transcrito por Maria Aparecida Morais e Silva (2005) de migrantes que viveram a condição de assentados rurais na região de Ribeirão Preto, SP. Um informante dizia à pesquisadora que as mulheres não se sujeitavam a colocar as mãos no barro e que a maioria das pessoas não iria comer ou cozinhar em panelas de barro, porque essas práticas estavam atreladas ao passado e que, hoje em dia, todo mundo só quer saber do alumínio (SILVA, 2005), detalhando a demarcação importante que a indústria realizou na vida cotidiana contemporânea.

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

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

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

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

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

Neste sentido, a memória expressa uma forma de narrativa. É por meio da linguagem que o cururueiro exercita sua memória no sentido mais pleno da capacidade de lembrar, capacidade esta que também lhe permite improvisar versos. Daí ser o cururueiro um narrador que sempre articula o fazer artístico à sua experiência como trabalhador:

E até uso muito isso aí no cururu, sabe? Em tradição de cururu de antigamente nossa! **Tinha coisa de carro de boi eu vivi nesse meio**. Então **eu tenho história pra contar**. Eu tenho história pra contar... como que fala? **É de sabedoria mesmo**, não é de destruir não; **é coisa que eu vi**. Por exemplo: plantar um feijão, o milho e saber até quanto tempo leva pra produzir, produção; **canto tudo ali no cururu** (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011; grifos nossos).

Há, portanto, nas narrativas improvisadas do cururu, um elo indissociável entre as dimensões material e simbólica, essa última expressa por meio da arte. O cururu, cantoria de improviso ou gênero de moda de viola inserido na indústria do disco realiza-se materialmente enquanto parte do trabalho produtivo na lavoura ou indústria. Além disso, há na narrativa, apontamentos desses homens e mulheres que justificam o cururu como forma de conhecimento.

Neste contexto, compartilhamos da perspectiva de Walter Benjamin que atribui à narrativa como prática humana tecida em torno das antigas formas de trabalho manual, sendo ela mesma um ofício “manual”. A categoria “dom” no cururu, como dádiva divina só existe na medida em que se torna prática e trabalho humano não vinculada ao plano da abstração. O dom de ser bom cururueiro ou violeiro, só se expressa efetivamente na medida em que é constantemente exercitado no cotidiano vivido.

O cantador de cururu, com a ajuda do violeiro, é aquele que constrói narrativas improvisadas para uma plateia que o escuta, mas que também interage com ele. Seu dom para cantar só floresce quando ele se propõe a isso e se expõe. Eis que tanto sua existência quanto a existência da plateia tornam-se a substância das histórias a serem contadas e transmitidas. O cantador é a pessoa que louva o Divino, mas ao mesmo tempo é aquele que provoca o adversário por meio de expressões jocosas. O cururueiro é principalmente um velho: aquele que aconselha.

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

Cido Garoto, cururu na rima de São João; grifos nossos
CD Rádio Sertaneja de Votorantim, 2004

Alcançando faixa etária muitas vezes superior a sessenta anos, o cantador de cururu vive o presente na iminência da morte e sua apresentação junto à plateia assume forma transmissível, pois quem se apresenta possui autoridade que provém do estágio de vida próximo à morte.

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

Temos aqui a articulação entre natureza e cultura, a transmissão metafórica do fogo-palavra-cantoria realizada pelo sapo⁵ ao homem. Tal passagem mítica ilumina o trânsito da natureza para a cultura. No plano da cultura, o homem é o mediador das relações entre os diferentes planos, celeste e terrestre. No plano da cultura caipira, a mediação é feita pelo cururueiro-velho e não mais pelo cururu-anfíbio, encarnação do mundo da natureza.

Ao mesmo tempo em que nos falou da falta de interesse que as novas gerações têm pelo cururu, Batista Neves diz que, a estes mesmos jovens, faltam incentivos:

O cururu hoje é mais assim, aqueles de festa de tropeiro que já puxa do lado de música raiz. Ai eles gostam essa coisa da tradição, essa tradição que é da cidade; mexer com animal e curtir a natureza e coisa e tal. Daí vai, vem envolvendo natureza-animal-cantador de cururu-música raiz-viola vai envolvendo tudo isso daí, e muitos ainda gostam, muita gente nova. Inclusive tem muleque às vezes cantando. Quantos cururu aqui: menina, neh? Uma chega até vem a ficar dançando na frente do palco assim ó, que nem aquele dia na praça lá [...]. Isso ai vai até zuar a gente, tirar sarro por causa do cururu. Então cê vê: acaba gostando; menininho pequeno [...]. Só falta isso, incentivo (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011).

E cabe aos próprios realizadores a responsabilidade para continuidade do movimento:

Ah, é esforço muito, neh? Que nem o seu João [Carlos Martinez, radialista de Porto Feliz] que é bem mais novo que eu, neh? E que nem já teve outros mais antigo e ele sendo um homem novo, até as

⁵ *cururu* (abanheenga) = sapo (língua portuguesa) conforme Alceu Maynard de Araújo (2004) indicou na referência descrita por Basílio de Magalhães. Há ainda, segundo indicação do próprio Alceu, cururu com sentido de “rouco”, conforme teria apontado Batista Caetano (ARAÚJO, 2004, p. 84).

vezes eu falo isso aí, neh? Puxa, eles gosta, ele faz por gostar de cururu. Ele as vez vai incentiva um, incentiva o outro e faz pesquisa e faz gravação de, como é que chama mesmo? Entrevista de cantador, tanto amador, profissional; tá sempre participando então isso aí que não deixa cair o cururu até hoje. Os cantador: o Cido Garoto, ele leva cantador prum lado; ele vai cantar ele vai, quando ele não vai ele leva cantador. Ele leva CD pra vender pra turma e explica o conhecimento do cururu pros outro. E o Jonata, também incentiva o cantador pra não deixar parar porque eles mostram também **porque o homem sem cururu não vive se não tiver mais: ele vai morrendo junto. A tradição vai morrendo e ele vai morrendo também** e não vai nascendo outro, não vai... substituto... (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011; grifos nossos)

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

Segundo ele, as modalidades de música vinculadas de forma massiva pela indústria cultural atuam como concorrentes do cururu. É neste momento que seu discurso toca o de Bentinha: para que o cururu prossiga, é necessário que os realizadores enfrentem a questão da indústria da cultura como um dado da realidade global que interfere a difusão do cururu como prática cultural das novas gerações na região.

Neste ponto seria importante retomar um relevante aspecto levantado por Ecléa Bosi (2004): “a noção que temos de velhice decorre mais da luta de classes que do conflito de gerações” (BOSI, E., 2004, p. 81).

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

Outro cantador Manezinho Moreira, ao falar de si mesmo narra sua experiência de artista enquanto violeiro, cururueiro e compositor de músicas sertanejas, algumas inclusive gravadas por duplas de sucesso. Embora não possamos confundir o cururu cantoria-de-improviso com nenhuma modalidade de música sertaneja, sabemos que “há elementos comuns entre esses tipos de música” e que a “música sertaneja prolifera na mesma área geográfica que se disseminou a cultura caipira: regiões de São Paulo, Minas

Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná” ainda que o público da cultura caipira não seja exatamente o mesmo da música sertaneja⁶ (MARTINS, 1974, p. 24-5).

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

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

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

Além deste aspecto da troca mediada por instrumentos econômicos, há na música caipira de um modo geral e no cururu como gênero desta em particular, aquilo que José de Souza Martins (1974) delineou como não distinção entre os planos sagrado e profano no universo da cultura caipira. Esse aspecto, valorizado pelo autor, tem pautado todo nosso entendimento acerca do cururu independentemente da forma na qual

⁶ José de Souza Martins (1974) trata da música caipira como distinta da música sertaneja. Dentre as características que elenca, além da distinção de públicos, as modalidades de música caipira geralmente estão associadas aos ritos dessas populações havendo apenas uma incorporação, na música sertaneja, de componentes formais da música destes ritos, “mas reduzidos à condição de melodia e, principalmente, andamento” (MARTINS, 1974, p. 25).

De maneira mais geral, o que implica nas distinções notadas pelo autor não tange à forma musical em si, mas sim a outros elementos do contexto em que tais formas musicais estão inseridas. Variando o contexto, variam também as significações de cada forma musical. Grosso modo, para o autor, a música caipira pode ser definida mais por seu valor de utilidade, isto é, como meio para efetivar outras relações sociais. As operações de compra e venda em larga escala são, portanto, minimizadas.

ele se apresente: dança cerimonial ou em roda, cantoria de improviso ou canção (IKEDA, 1990).

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

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

O caboclo (Rima do A)
CD Toninho Urbano

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

Também pudemos observar que há várias rupturas sinalizadas pelos envolvidos no cururu como processo cultural. As falas denotam referenciais compartilhados pelo grupo caipira. Assim, “cantar (e contar) um acontecimento depende basicamente de que

se faça de conformidade com as expectativas e concepções de todos” (MARTINS, 1974, p. 33). Este é a lógica de sentido constituinte das plateias das cantorias de cururu e, portanto, forma um público leitor-ouvinte específico.

Há neste contexto, uma dificuldade de entender o cururu enquanto prática artística passível de consumo por outros grupos sociais numa perspectiva massiva. Sendo a musicalidade criada, vivida e exercida pelo grupo caipira diretamente relacionada aos seus valores socioculturais mais profundos, a forma como ela é construída, lida e difundida revela um saber compartilhado pelas pessoas deste grupo. Algumas vezes “esse sistema é tão rígido que a letra de uma moda-de-violão não revela o seu verdadeiro sentido a qualquer ouvinte” (MARTINS, 1974, p. 33). A especificidade de sentidos dos conteúdos⁷ artísticos que José de Souza Martins aponta na moda-de-violão, pode ser estendida para ampliar a compreensão acerca dos limites de difusão do cururu paulista.

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

Batista Neves está atento ao potencial de difusão do cururu, a começar pela relação que estabeleceu com seu filho caçula, mas reconhece que outros discursos musicais têm presença mais efetiva no cotidiano dos jovens da região:

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

⁷ No cururu, a música é também linguagem do grupo que a realiza e a consome, e assim, forma está atrelada ao conteúdo. As falas ou as cantorias resultam de um dialeto específico muito marcado pelo dia-a-dia do grupo, suas crenças e valores, isto é, pela totalidade do seu modo de vida. Um dos aspectos mais marcantes disso talvez seja o fato da terminação dos versos cantados ser alheia aos valores da norma dita culta.

quero” (Batista Neves, entrevista concedida em 09 de outubro de 2011; grifos nossos).

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

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

As dificuldades de entendimento, por parte de alguns estudiosos, acerca de outros modos de ler e de difundir conhecimentos não atrelados aos livros, “conforma os preconceitos ‘cultos’ que têm impedido de prestar atenção à leitura popular, à sua existência e peculiaridades” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 153). Através de indivíduo que saiba ler, tal como o sacerdote na missa ou o líder comunitário nas assembleias de associações de bairros, a leitura oral é difundida através do exercício da escuta, sendo a leitura, a própria escuta coletiva⁸.

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

Como processo que circula por uma via de mão-dupla, se há a necessidade dos cantadores, violeiros e plateia de cururu aproximar sua tradição aos valores da sociedade moderna em diálogo com a indústria cultural, também se faz necessário que haja, por parte dos grupos pretensamente cultos, o reconhecimento de outras formas de leitura do mundo para que a produção de conhecimento de uma sociedade não se limite apenas às formas determinadas por hegemonias de classe, gênero ou grupo étnico.

⁸ Isso não significa propor uma anulação dos direitos individuais de acesso ao código escrito. Pretende-se apenas problematizar a própria concepção de leitura. A capacidade de leitura pode ser exercida a partir de livros, bem como por meio de gestos, sons, aplausos, brincadeiras, falas, soluções e imagens recursos que os grupos não alfabetizados de nossa sociedade acionam para se comunicar e para expressar sua compreensão de mundo, seus pontos de vista.

Referência

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Folclore Nacional I**: festas, bailados, mitos e lendas. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [Coleção Raízes].

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

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 3^a Edição, 1987.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de Velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, Porto Alegre, Zouk; São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, A. **Os parceiros do Rio Bonito**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

HALBWACHS, M. **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.

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

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

MAUSS, Marcel. “O Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: **Sociologia e Antropologia**, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SILVA, Maria Aparecida de Moraes. “Das mãos à memória”. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (ORGS.). **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2005, p.295-315.

WILLIAMS, Raymond. **A Cultura é Ordinária** (Culture is Ordinary), 1958. Trad. Maria Elisa Cevalco. Departamento de Letras. USP
<http://pt.scribd.com/doc/68474445/A-Cultura-e-Ordinaria1>. Acesso em 12 de janeiro de 2012.