

## APONTAMENTOS ETNOGRÁFICOS SOBRE O CURURU DO MÉDIO TIETÊ, SP

**Elisângela de Jesus Santos**

Doutoranda em Sociologia/Ciências Sociais

UNESP-Araraquara

Membro do CLADIN/NUPE/LEAD

Coordenadora do GE Catavento

Bolsista FAPESP

A presente comunicação trata de algumas reflexões realizadas a partir de nossa experiência de campo, compondo um universo sonoro<sup>1</sup> que retrata o *cururu* como mito em constante transformação no tempo histórico – do período colonial até os dias de hoje – e espaço do Médio Tietê, estado de São Paulo.

De dança de roda, dançada de frente para o altar e de caráter eminentemente religioso, o *cururu* foi fundado num contexto em que,

[...] era os bandeirantes que subiram o rio Tietê e através dos índios, linguajar dos índio, saiu o cururu... e aquela historinha que me contaram que eu contei no livro: qu'eles faziam o pouso do Divino, a imagem do Divino e ficavam guardando que nem se fosse um difunto e ficavam cantando hinos... ai começô ficá injuativo começaro improvisá, na... tipo paródia nos hino... e começô surgi (GAROTO, 2008)<sup>2</sup>.

Como modalidade de canto popular possui, desde sua gênese, uma potencialidade para a transformação no decorrer de vários períodos históricos, sendo ele mesmo uma síntese litúrgica entre rituais pagãos indígenas e valores do Cristianismo:

Descendente de... português... agora... mas através dos índio, neh... aquelas dança de índios e os bandeirantes levavam ... na ponta do batelão... a imagem... do Divino Espírito Santo que é uma pombinha e... através disso fazia aquelas posada e como eu te disse começô, esses hino, [...] mas ninguém sabe, certinho, como começô porque o cururu é muito antigo... nossa! É muito antigo! E pegô nessa região aqui... (GAROTO, 2008).

---

<sup>1</sup> Pretendemos realizar a apresentação da presente comunicação apresentando parte do material audiovisual que produzimos em nossas idas às cidades de realização do cururu no Médio Tietê, SP.

<sup>2</sup> Depoimento cedido à pesquisadora em entrevista realizada em Votorantim no ano de 2008, na residência do radialista e organizador de cururu já falecido, Darcy Reis.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

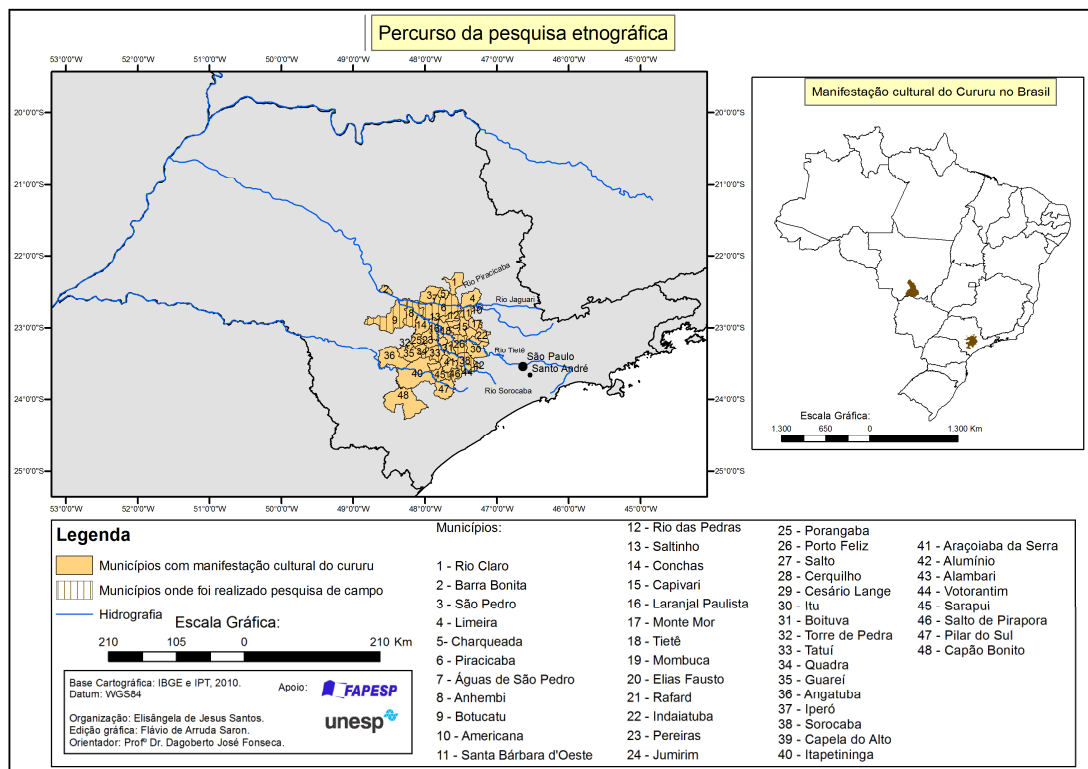
Campus de Ondina

Esse caráter de sincretismo e de transformação que o *cururu* possui dificulta a tentativa de enquadrá-lo num esquema conceitual. Em outras palavras, determinar o que o *cururu* é constitui num desafio muito grande e que por isso mesmo só pode ser pensado em



termos históricos. Ele está vinculado ao universo da oralidade e poucos são os registros escritos que dão conta de suas efetivas origens e transformações no tempo histórico.

O caráter de transformação do *cururu* apresenta a peculiaridade da itinerância relativa ao processo de ocupação das terras brasileiras e às entradas e bandeiras paulistas que objetivavam “desbravar” o território tido por sertão desconhecido. Mamelucos e indígenas paulistas dos séculos XVII e XVIII, saindo de São Paulo e peregrinando interior adentro a procura de metais e de indígenas para escravizar, foram esboçando pequenos povoados.



Partindo da região alagada paulista por terra e por via do rio Tietê, alcançaram alagamentos importantes como aquele composto pelos rios Piquiri, São Lourenço, Mutum e outros afluentes do Cuiabá, estado de Mato Grosso. Lá, ainda hoje são os homens que realizam o *cururu* com a viola de cocho. Esse *cururu* é acompanhado pelo *Siriri*, dança de roda comandada pelas mulheres. No Mato Grosso – quando comparado ao *cururu* paulista – tais expressões estão mais próximas de representar a vida dita rústica ou de caráter tradicional.



Além disso, na região mato-grossense há a predominância da viola de cocho e a presença de instrumentos percussivos como o ganzá (espécie de reco-reco), além de sanfona. Em São Paulo encontramos também a viola, instrumento por excelência, e acompanhamentos como pandeiro.

Na região cuiabana, outro importante fator digno de nota é a recorrência da figura folclórica do boi-bumbá, representação importante durante as *performances* do *cururu* e *siriri* do Mato Grosso, que embora esteja ausente do *cururu* paulista, vive nas diversas expressões folclóricas de todo o Brasil.

Do *cururu* como dança ou desafio improvisado, presume-se cerca de duzentos anos de sua gênese, informação difícil de precisar, devido a seu forte vínculo com a oralidade. De qualquer maneira, as narrativas que pudemos ouvir sobre sua origem estão sempre associadas à realização da Festa do Divino no Médio Tietê. Muitas das versões orais que tentam explicar sua existência são permeadas por mitos de origem em síntese com a liturgia católica. Pensemos num elo fundamental presente no discurso da maioria dos cantadores sobre os atributos necessários para se praticar o *cururu*.

A tentativa de desestruturar o universo de valores do outro, ainda que seja realizado de forma ritual e performática, com a pretensão efetiva de causar o riso, diverte a plateia e promove a figura que se apresenta, atribuindo-lhe certo prestígio e renovando a noção de **dom** (de brincar com as palavras e de combiná-las para louvar, maldizer ou agradecer e de ainda, ouvir e calcular a matemática que a viola impõe com o andamento que seu som peculiar produz) não se descolou completamente da intenção de “depurar o imaginário do outro” (BOSI,1992).

Em Bakhtin (1993) podemos pensar na inversão que este riso ritual comporta. Este riso realiza o mundo enquanto totalidade/ambiguidade (sagrado e profano) onde nem os homens, nem os deuses estão imunes. A comunhão realiza-se plenamente a partir do riso ritual vivido. A liturgia do riso no *cururu* comporta uma dimensão aparente muito mais pautada no mundo profano, mas constitui numa forma de louvor ao Divino.

Outra qualidade relevante é que por meio do riso ritual, o burlador escarnece de si mesmo: o povo não se exclui do mundo. Um cururueiro, quando canta sobre os outros, enxerga sua própria incompletude e percebe sua existência no mundo. Ele, na roda do *cururu*, tal os outros de seu convívio, se renova e renasce com a morte, esta



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

última também uma roda. Assim, o cururueiro expressa uma intenção deliberada de rir e de fazer rir a partir de si mesmo.

Sobre esse escarnecer como forma de se ver no mundo, vejamos o que canta Cido Garoto, rindo de sua própria condição, mais próxima à morte. O cururueiro está acima dos 60 anos de idade:

A idade é um caso sério, conforme eu tive notando  
Tudo vai pro cemitério, quando a morte for chamando  
Morrê eu também não quer, mas não vivo reclamando  
Já que a nossa vida é essa, pra morrer não tenho pressa,  
prefiro ficá esperano  
Mais no dia que eu morrê, vocês já to convidando  
A data eu não posso saber, mas sinto que tá chegando  
Comecei a envelhecer, minha força tá acabando  
Sei que a vida tá no fim, mas eu vô levando assim,  
enquanto tivê guentano  
Quando eu entro no banheiro, no espelho eu fico olhando  
Ali dá um desespero de ver meu rosto enrugando  
Desde os tempos de solteiro, na idade dos vinte anos  
Isso nunca vorta mais, o tempo deixou pra trás,  
tem que vivê recordando  
Conforme a gente envelhece, eu já tive reparando  
Primeiro a barriga cresce, devagar vai estufando  
Depois a perna endurece, os olhos vai afundando  
O que eu acho divertido, que o nariz fica comprido,  
que nem bico de tucano  
O rosto pega enrugando e o cabelo vai branqueando  
E o pé começa inchar, a orelha espichando  
Fica surdo pá escutar, muito mar vive enxergando  
O cabelo vai caíno, a pressão vive subindo  
e o coro dependurando.

Essa é uma das diferenças importantes que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. “O autor satírico que apenas emprega o humor negativo, coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo e então o risível torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, “o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1993, p. 11).

Esse potencial para portar a ambigüidade, marcante da concepção popular, seria uma das importantes características que distinguiria as expressões populares das concepções estéticas burguesas.



Por mais que Mikhail Bakhtin esteja dialogando com o contexto da Idade Média, onde o riso ritual consiste numa concepção de mundo onde a divindade está mais próxima do homem, podemos verificar que 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. Tal celebração embora dialogue com instituição Igreja, é movida muito mais pelos votos realizados pelos devotos e pela irmandade.

Promovendo uma aproximação com a divindade e limitando a mediação dos padres e da estrutura da Igreja, os irmãos do Divino interferem na hierarquia que o separa do Divino. Sem a figura de um padre para mediar as relações entre o plano celeste e o terrestre, procura-se tomar a divindade para si e para os seus, tocando-a, cantando-a, aproximando-a do corpo, beijando-a e abrindo as portas de casa como se faz a uma visita. Para receber o visitante sagrado, todos os familiares, amigos, vizinhos e até os desconhecidos se mobilizam a participar da festa. A comunidade oferece as prendas, as mulheres organizam o jantar.

Os homens como irmãos do Divino realizam todo o ritual que rememora os tempos do bandeirismo, em torno da mesma forma litúrgica que basicamente constitui nos cantos em louvor à bandeira e à pomba que simboliza a unidade entre Pai, Filho e Espírito Santo, ou o próprio Divino; seguem-se os cantos, a procissão, a subida do mastro, o terço e ladainhas, as oferendas e agradecimentos na capela, e a devoção realizada em pensamentos, palavras, toques, silêncios do coletivo e dos sujeitos individuais em sua fé. E o *cururu* que vem, à noite, ao final das rezas, serve primeiro para louvar, mas depois para rir e reforçar o movimento de “burla ritual da divindade” (BAKHTIN, 1993) como nos antigos ritos cômicos.

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



A aproximação do *cururu* junto à catequese foi o fio condutor que nos levou a observá-lo como instrumento lúdico e como sugestão alegórica para comportamentos de uma disciplina pautada na moral cristã, aliando educação para o trabalho à prática religiosa católica. A partir dessa importante referência conduzimos nossa pesquisa para o entendimento do *cururu* como manifestação cultural inserida no processo de colonização que resultou no catolicismo popular do Brasil. Isto foi fundamental pensar o *cururu* como canto popular que favorece não apenas uma liturgia, mas também uma forma de comunicação, material e simbólica, para o trabalho.

Isso significa dizer duas coisas: a primeira é que o *cururu* de hoje não é o mesmo de sua gênese, pautado única e exclusivamente pela dimensão religiosa e no período colonial – difusor da liturgia por meio da catequese, inserido na dinâmica do bandeirantismo e da ocupação inicial do Médio Tietê. Por outro lado, e essa é a segunda questão, o *cururu* realizado atualmente não está completamente desvinculado destes processos.

Mikhail Bakhtin (2008) aponta para uma “evolução milenar da cultura popular” (idem, p. 3) incompreendida até hoje em sua profundidade, já que nem românticos e nem os próprios “especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” (idem, p. 3) e o riso “ocupa apenas um lugar modesto” nas “investigações científicas consagradas aos ritos e mitos e às obras populares” (idem). Ainda assim, o autor considera que quando estudadas, as manifestações de tipo popular aparecem deformadas: a elas são atribuídas características alheias, formadas sob o “domínio da cultura e da estética burguesas dos tempos modernos” (idem).

A partir do processo de consolidação da racionalidade burguesa enquanto projeto universal, a percepção ambígua do mundo e da vida humana (BAKHTIN, 2008) presente nas culturas consideradas “primitivas” fica relegada a um segundo plano e nisso reside toda nossa dificuldade em pensar o catolicismo de cunho popular. De um modo geral, a liturgia católica ficou refém de um pensamento dual no sentido restrito do termo, detida na **extremidade** “bem/mal” em detrimento da **relação** entre os termos dessa dualidade. A noção de pecado associada à atitudes de burla e blasfêmia, combinada ao estabelecimento do “regime de classes e de Estado”, torna “impossível



outorgar direitos” (BAKHTIN, 2008, p. 5) igualmente oficiais às formas populares e burguesas:

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

No que tange ao processo de catequese indígena no Brasil, que nos interessa por sua profunda relação com a gênese do *cururu* paulista – e cuiabano – é Alfredo Bosi (1992) quem nos indica importantes fontes de percepção da complexidade de fusão entre o mundo cristão e pagão. Ao falar do Padre José de Anchieta como indicador das “flechas opostas do sagrado” (idem, p. 62) problematiza o papel do missionário jesuíta, quase esquizofrênico:

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

De toda forma, houve o processo de institucionalização da religião que corrobora com o privilégio do batismo. Assim, o que parece (e é) extremo louvor ao Divino Espírito Santo, manifesta fé na presença do Pai, do Filho e do Espírito Santo no lar e na vida das pessoas do Médio Tietê é **também** um modo de expressar a alegria de estar junto ao outro. Daí que a irmandade representa e manifesta o riso como proximidade cósmica e terrena desse (e com esse) plano sagrado possibilitando a devoção por meio do toque, do beijo, do afago à bandeira do Divino. O fiel, ao tornar esse Divino um profano, quase que o materializa aproximando-o da forma humana.

### **Do cururu como dádiva**

De um modo geral, as narrativas dos envolvidos no processo – cantadores, violeiros, radialistas, divulgadores e apreciadores – informam que, para fazer *cururu* é



necessário possuir **dom**. Este atributo de virtude sagrada, de concessão de dádiva para desempenhar a prática (do plano celeste para o terrestre) está sempre vinculado ao universo do sagrado e a devoção ao Divino Espírito Santo. A ênfase, neste aspecto, fica mais evidente quando se diz que não existe professor de *cururu*. Implicitamente, se não existe quem possa ensinar, essa é uma prática que “não se aprende”. É uma característica com a qual se nasce e muitas vezes esse discurso aciona elementos do plano biológico, associando o *cururu* a algo que está “no sangue”.

No entanto, esse atributo quase genético só é “dado” a alguns, majoritariamente homens e por alguma razão não passível de explicação no plano da realidade, ou seja, é dádiva enquanto mistério divino. Considerando que a maioria dos cururueiros denomina-se católico ou se identifica com tal liturgia, essa relevância do dom, refletido na produção artística individual do cantador – e garantidora de seu sucesso na carreira<sup>3</sup> – está vinculada ao coletivo celestial com repercussão no plano terrestre, isto é, em sua vida sociocultural.

O *cururu*, como expressão da representação de um Deus ou ainda, na personificação de um dom do Divino Espírito Santo, materializa o celestial no plano terrestre através da esfera litúrgica.



[...] a imagem do Divino é representada por uma pombinha branca que a cada noite pousa numa casa, levada pelos acompanhantes que são chamados de ‘Irmandade do Divino’. Essa

<sup>3</sup> “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”) posto que os cururueiros geralmente não se vêem como profissionais do cururu – primeiro porque não são remunerados para isso na maior parte das vezes, e quando são, acabam por usar o dinheiro para reproduzir a própria dinâmica, gastando com transporte, combustível, alimentação e produção de material de divulgação) cantando “por gostar”.



tradição dura até hoje na época das andadas do Divino, as quais duram de três a quatro meses em média (GAROTO, 2003, p. 6).<sup>4</sup>

Este *cururu*, ao final, inserido no contexto da celebração religiosa da irmandade do Divino promove o riso “como parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência” (MINOIS, 2003, p. 19).

A questão do *cururu* enquanto burla da religião institucional nos é cara por diversos aspectos. Um deles diz respeito à concepção da religiosidade católica enquanto sincretismo com práticas pagãs. Essa seria importante característica da cultura caipira paulista. Para uma população influenciada por diversas referências culturais e étnicas, desde a consolidação da ocupação da região do Médio Tietê no século XVIII até hoje, as manifestações religiosas de cunho pagão, embora pareçam minoritárias, não são.

Desde o período colonial e nos diferentes tempos históricos que o seguiram, existem diálogos ruidosos e afáveis entre a fé católica e os mitos e práticas pagãs. Aliás, o grande trunfo da teologia cristã estaria no fato de ter agregado elementos provenientes de “religiões de mistérios, órficos e asiáticos” (SILVA, 2003, p. 35) em torno do mito central do deus que morre e que renasce, erguendo-se novamente. No entanto, tais expressões de cunho não-cristão foram invisibilizadas no colonialismo: embora o Cristianismo tivesse como proposta acolher a todas as sociedades humanas no batismo, independentemente de seus níveis “de riqueza, hierarquia, condição e etnia” (idem, p. 36) o catolicismo expansionista de Portugal, aliado à realeza no plano político das Cruzadas, potencializou o batismo como realizador de um “uso e abuso do nativo e do africano pelo português tanto no nível do sistema econômico global quanto nos hábitos enraizados na corporeidade” (BOSI, 1992, p. 29).

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

O hábito português de se fazer vigílias nas Igrejas era acompanhado sempre de vasta quantidade de alimentos. Com as Ordenações Filipinas foram abolidas as práticas

---

<sup>4</sup> Foto: Luciana Cavalcanti.



de comer e beber na igreja, ficando autorizados apenas os votos ao Espírito Santo no período de Pentecostes. A lei permitia, no entanto, que os votos fossem acompanhados por música, como permanece até os dias de hoje no Brasil (ARAÚJO, 2004).

O catolicismo brasileiro possui notória sua capacidade de sintetizar as práticas pagãs e cristãs. E no que diz respeito ao Médio Tietê, a realização de *cururu*, sendo a única atividade de lazer na Festa do Divino guarda muitos elementos desse mesmo conjunto de relações de síntese, sobretudo por estabelecer temporalidades diferenciadas no tempo interno da festa: tempo de rezar realizando ritos considerados “sérios” e hora de burlar, realizando o riso também no plano ritual.

Do contato com a divindade, inclusive do toque em sua representação física como já atentamos para o Divino simbolizado pela “pombinha” de que nos fala Cido Garoto, emerge um empoderamento do sujeito decorrente de sua aproximação com o plano celestial – com o próprio divino zoomorficamente encarnado. Esta percepção do dom, como capacidade de intervir e realizar práticas cotidianas no plano sócio-político e cultural, como o cantar *cururu* ou tocar a viola, por exemplo, ocorre ao mesmo tempo em que há também uma constatação de fragilidade e vulnerabilidade humanas no mundo. Esta mesma vulnerabilidade suscita a necessidade de proteção divina e implica num constante louvar e agradecer, isto é, num ciclo do dar, receber e retribuir (MAUSS, 1988) que nos ajuda a entender a lógica da devoção ao Divino Espírito Santo, liturgia que se renova por meio do calendário anual e mítico do Médio Tietê.

Essa constatação simbólica de que o poder dos deuses consiste no ato de rir está presente no Ocidente desde a Grécia. Neste sentido, o riso atua como instrumento que celebra a comunhão entre deuses e homens. Não é fortuita, portanto a aproximação, sempre recorrente no Ocidente, entre a dimensão festiva e a esfera religiosa. Assim, se os homens são criações divinas, cabe aos homens servir 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).

Os calendários, mítico e anual, são instrumentos importantes para a percepção da temporalidade humana em relação ao plano sagrado. Na condição humana, os homens precisam retornar a sua vida “normal”. Por isso, devem esquecer daquilo de que se viu no mundo divino, do que se sentiu e viveu quando em contato com o plano celeste. Daí a noção de esquecimento como prática eminentemente humana, garantidora da



sobrevivência no mundo terrestre, ao mesmo tempo em que o atributo de memória humana pressupõe a retomada de contato com o sagrado.

Essa percepção do tempo também é realizada por meio do ciclo agrícola: “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).

Dá a própria festa como tempo de retomada do mito como liturgia, tempo que precisa se destacar do ritmo produtivo, mas que nunca o abandona de fato. Isso porque toda celebração é prática produtiva, fruto do trabalho 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, 1992, p. 124)

Este tempo interno da população caipira do Médio Tietê tem mais efetividade no contexto retratado por Antonio Candido já que, atualmente, num contexto em que a densidade da população é maior nas áreas urbanas, houve mudanças nas características produtivas de subsistência e crescimento das lavouras de cana-de-açúcar, laranja e eucalipto (SILVA, 2003, p. 41) acompanhadas pela incorporação de tecnologias agrícolas que aceleram a produtividade, alterando consideravelmente a percepção e realização do tempo agrícola.

Retomemos a perspectiva da transformação pela via do riso e do contato com o divino seguido do retorno à vida comum e à convivência com o ordenamento das coisas no mundo. O homem, em sua limitação perante os deuses não pode rir o tempo todo sob pena de tornar-se louco ou alienado: ao homem não é dada a totalidade do poder divino para lidar com a força inquietante do riso. É por essa razão que, nos mitos gregos, a alegria plena está presente no riso dos deuses enquanto que, para os homens, a alegria do riso está sempre aliada às lágrimas da morte. Neste caso, em sua aliança com a morte, “o riso desempenha uma função mágica que permite a passagem para uma nova vida e significa o consentimento de suas vítimas” (MINOIS, 2003, p. 27).



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

No panteão grego, onde os deuses riem tão livremente entre si, o riso é curiosamente o atributo de um personagem obscuro, o trocista e sarcástico Momo. Filho da noite, censor dos costumes divinos, Momo termina por tornar-se tão insuportável que é expulso do Olimpo e refugia-se perto de Baco. Ele zomba, caçoa, escarnece, faz graça, mas não é desprovido de aspectos inquietantes: ele tem na mão um bastão, símbolo da loucura, e usa máscara. O que quer dizer isso? O riso desvela a realidade ou a oculta? Enfim, não é possível esquecer que, segundo Hesíodo, suas irmãs são Nêmesis, deusa da vingança, Angústia e a “Velhice Maldita (MINOIS, 2003, p. 29).

Dentro deste universo, inúmeras são as possibilidades de interpretação do riso como parte dos ritos sérios e em modalidades festivas populares brasileiras que tem o desafio como mote, como é o *cururu*.

## Referência

ANCHIETA, José de. **Auto Representado na Festa de São Lourenço**: peça trilingüe do século XVI. São Paulo: Museu Paulista, 1948. [Documentação Lingüística, 1].

\_\_\_\_\_. **Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Cururu Rural**. Rio de Janeiro: IBECC, 1949.

\_\_\_\_\_. **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].

BARROS, Gilberto Leite de. **A cidade e o planalto**. São Paulo: Martins, 1967

BOAS, Franz. **O Ramo de Ouro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Divino, o Santo e a Senhora**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978 [Campanha e Defesa do Folclore Brasileiro].

\_\_\_\_\_. **Os Deuses do Povo**: um estudo sobre religião popular. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

\_\_\_\_\_. “**Possíveis raízes indígenas de uma dança popular**”. *Revista de Antropologia*. São Paulo, 1956.

CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. BH: Itatiaia/SP:Edusp, 1988.

\_\_\_\_\_. **Prelúdio da Cachaça**: etnologia, história e sociologia da aguardente no Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

FONSECA, Dagoberto José. **A piada**: discurso sutil da exclusão - um discurso do risível no racismo à brasileira. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica, PUC/SP, 1994 [mimeo].

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

ITANI, Alice. **Festas e Calendários**. São Paulo: Unesp, 2003.

JACKSON, Luiz Carlos. **A Tradição Esquecida**: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido. Belo Horizonte: Editora da UFMG / São Paulo: FAPESP, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [Mitológicas, 1].

LOBATO, José Bento Monteiro. **Idéias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1946.

LUZ, Guilherme Amaral. “Palavras em Movimento: As diversas imagens quincentistas e a universalidade da revelação”. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). **Festa: cultura & sociabilidade na América Portuguesa**. Vol. 2. São Paulo: Hucitec / Edusp / Fapesp / Imprensa Oficial, 2001. [Coleção Estante USP – Brasil 500 Anos].

MAUSS, Marcel. **O Ensaio sobre a Dádiva**. Lisboa: Edições 70, 1988 [Perspectivas do homem].

MELLO E SOUZA, Marina. **Reis Negros no Brasil Escravista**. MG: UFMG, 2006



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II  
Campus de Ondina

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

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

SANTOS, Elisângela de Jesus. **Nas Melodias da Toada**: riso e performance no cururu paulista. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Sociologia da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara, 2008 [mimeo].

SILVA, Rita de Cássia. **Entre o velho e o novo**: a festa do Divino Espírito Santo de Anhembi, SP. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC, 2003 [mimeo].

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VILHENA, Luis Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.