

O *holofote* ao patrimônio cultural imaterial como instrumento de salvaguarda: um ensaio sobre o Cururu sorocabano

The searchlight to intangible cultural heritage as a tool for safeguarding: an essay on the 'Cururu' of Sorocaba (SP), Brazil

Angela Teberga de Paula

RESUMO

Este artigo tem por objetivo retomar a discussão sobre os focos das políticas culturais que visam a salvaguarda dos patrimônios de característica imaterial. Para essa discussão, utilizamos a análise empírica das políticas e ações públicas municipais de Sorocaba (São Paulo) que atuam nesse sentido, a partir do estudo de caso sobre o patrimônio imaterial do *cururu*. O *cururu* é uma forma de canto, em que as duplas de cantadores, acompanhados por alguns violeiros, apresentam uma sequência de fatos, que são cantados alternadamente entre os *cururueiros* em forma de versos rimados. Esta pesquisa seguiu um método monográfico ou de estudo de caso, com abordagem qualitativa crítica. A análise dos dados aponta que as atuais ações do setor público municipal tendem a privilegiar os eventos como principal forma de manutenção deste patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE: Cururu; Política Cultural; Patrimônio Cultural Imaterial; Eventos.

ABSTRACT

This article attempts to resume the discussion about the limits and the focus of the cultural policies aimed at safeguarding the intangible heritage. In this discussion, we use empirical analysis of municipal policies and actions of Sorocaba (São Paulo, Brazil) that work in this regard, from the case study about intangible heritage of *cururu*. *Cururu* is a type of singing, in which a couple of singers, accompanied by some guitarist present a sequence of events that are sung alternately between *cururueiros* in the form of verses that rhyme. This research followed one monographical method or case study with a qualitative approach review. The data analysis shows that the current actions of the municipal sector tends to focus on those events as the main way of maintaining this heritage.

KEYWORDS: Cururu; Cultural Policy; Intangible Cultural Heritage; Events.

*Já cantêmo cururu, não é pra ficá parado;
Vocêis pode batê parma,
vocêis báta combinado.
(Cururueiro Horácio Neto)*

Introdução

Este artigo debruça sobre o estudo de um dos patrimônios culturais imateriais da cidade de Sorocaba (São Paulo), o canto do *cururu* (categoria: expressões, designação: canto repentista), assim como a discussão sobre os recentes apoios (seus limites e focos) da gestão pública municipal, em relação à salvaguarda desse patrimônio.

A abordagem aqui proposta passa pelo entendimento do patrimônio cultural imaterial enquanto construção social de um tempo histórico que se refere à memória coletiva de uma sociedade (CHOAY, 2001). E, nesse sentido, as políticas culturais, enquanto institucionalização do poder da cultura na agenda política, devem agir especialmente em razão de valorizar os patrimônios culturais em seu sentido amplo, que abrange a construção de diretrizes de identificação, proteção, educação patrimonial, registro, promoção e fomento dos processos e bens portadores de referência do patrimônio imaterial.

Embora essas indicações já sejam previstas em cartas patrimoniais (e. g. Carta de Fortaleza e Carta de Mar Del Plata) e outras diretrizes não institucionalizadas, a recente preocupação do setor público pela salvaguarda dos patrimônios e, ainda, o entendimento limitado sobre uma política cultural, com equívocos, vinculado a estratégias economicamente viáveis e com latente homogeneização dos bens identitários de uma comunidade, é o que parece ser lugar comum nas análises de políticas culturais (FONSECA, 2005).

Caldas (1999) descreve que a música é um dos elementos de fortes reflexos da cultura popular paulista, estreitamente ligada às manifestações indígenas, europeias e africanas. Ritmos, danças e canções são “parte do universo lúdico do homem rural paulista”. A origem da música caipira (denominação tipicamente paulista) é dada pelas transformações dessas músicas introduzidas no país, que passam por uma adaptação à realidade brasileira, juntamente com as peculiaridades e diferenças de cada região. Ikeda (2008) completa que a música caipira se expandiu por um amplo território da chamada Paulistânia - área que se estende pelas regiões Sudeste, Sul e Centro-Oeste, ocupada pelos paulistas nos séculos XVI, XVII e XVIII.

Para Caldas (1999), a música caipira transcende seu valor poético, artístico e musical, já que a ela estaria ligado também o sentido de lazer, de ritual religioso, de produção econômica e, especialmente, de sociabilidade. No *cururu*, por exemplo, há o clima de competição falso, que fazem todos cantadores, violeiros e espectadores bastante envolvidos com a música e brincadeira. Embora com elementos comuns¹ entre as modalidades de música caipira e sertaneja, o rito caipira² difere-se do último, por justamente nunca aparecer só, enquanto música, estar sempre acompanhado de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer (MARTINS, 1975).

Estão entre as características da música caipira, a função de facilitar as relações entre as comunidades, anonimato da composição, criação coletiva da canção, acompanhamento vocal, música mais rítmica do que melódica e também a relação com o meio rural³ (CALDAS, 1999; MARTINS, 1975). Destaca-se, especialmente, a característica de sua forte tradição oral, fazendo com que muitos elementos históricos se percam ou se modifiquem ao passar dos anos. Infere-se daí a principal justificativa para a consolidação de políticas culturais atentas à salvaguarda desses bens imateriais.

Afinal, qual vem sendo o tratamento do poder público municipal ao *cururu*? Quais são as ações de salvaguarda? Há um privilégio ao isolamento temporal-espacial do patrimônio do *cururu* enquanto um evento cultural do município?

A partir dessas perguntas, a seguir apresentam-se uma historicização e dados sobre o *cururu* sorocabano, atentando-se a elementos de descrição, caracterização, informações históricas, possíveis intervenções e, por fim, uma exposição sobre o atual panorama de apoio da gestão pública municipal de Sorocaba.

Optou-se pela utilização do estudo de caso, que se configura como uma investigação empírica de fenômenos sociais complexos, e utilizou-se técnica de pesquisa documental e bibliográfica (dados primários e secundários); além de trabalho de campo, através de sete entrevistas qualitativas⁴ (local: Sorocaba-SP; com mídia digital pessoal), de maneira a melhor compreender as relações entre os atores sociais e o fenômeno da pesquisa. Por fim, análise e cruzamento dos dados coletados, na busca pela análise crítica ao problema previamente definido. O recorte delimitativo dado a essa pesquisa concerne em: políticas públicas e outras ações públicas, praticadas entre os anos de 2007-2010, e somente originadas do poder público (executivo e legislativo) municipal de Sorocaba.

O canto dos cururueiros de Sorocaba (SP)

Dentre as variadas categorias da música caipira, o autor Luyten (2000) estuda o desafio e repentismo do caipira de São Paulo, observados no fandango, no batuque, na cana-verde, no samba, no jongo, no calango e no *cururu*. Por repentismo se entende a improvisação poética no momento em que esta é apresentada e que, para ser considerada popular, teria como características a incorporação do ritmo como tradição do povo e transmissão oral, confirmando as proposições de Caldas (1999) acerca da música caipira.

O *cururu* é uma manifestação musical praticada pelo sertanejo de São Paulo, especialmente da periferia da capital e da baixa sorocabana, Goiás e Mato Grosso. Essencialmente é uma dança rodeada por homens, de saudação aos presentes, louvação aos santos e os desafios dos *cururueiros*⁵ visando derrotar o adversário na cantoria (CANDIDO, 1999).

Mesmo com divergências a respeito da inclusão da dança como elemento essencial à manifestação⁶, o *cururu* é uma forma de canto, em que as duplas de cantadores, acompanhados por alguns violeiros, apresentam uma sequência de fatos, que

são cantados alternadamente entre os cururueiros em forma de versos rimados. Esses cantos possuem temáticas diversas, bem como textos diversos, fazendo de cada cantoria, um espetáculo único, repleto de improvisos e repentes (ALLEONI, 2006).

A viola é o instrumento base da cantoria, juntamente com outros, como o pandeiro; é a viola quem dita o ritmo da cantoria, fazendo do violeiro um importante membro do grupo. Embora o número de acordes seja pequeno, com suas “habilidades especiais”, o violeiro deverá acompanhar o cururueiro em caso de enrosco, pulada de tempo do compasso ou atravessa do ritmo, sem que a plateia perceba. A sensibilidade auditiva do violeiro deve servir também no auxílio para o cantador de *cururu*; além disso, o violeiro ajuda nas cantorias com a segunda voz, pronunciando ininterruptamente a palavra “nai-nai-nai-nai” (GARUTI, 2003).

Santa Rosa (2007) apresenta diferentes teorias sobre a origem do desafio cantado, mas todos eles parecem convergir para um *cururu* originário da adaptação das danças cerimoniais indígenas, com posteriores fusões com o movimento catequético. “É fora de dúvida que os jesuítas aproveitaram cantos e danças dos índios para levá-los a compreender e aceitar mais depressa a doutrina cristã” (CANDIDO, 1999, p. 40).

Luyten (2000) apresenta algumas características do *cururu* que já eram observadas na cultura indígena: duração de evento de 12 horas e tempo de 20 minutos ou mais para cada cantador cantar o que desejar. Além desses, para o autor, folclorista e estudioso Mário de Andrade (*apud Ibid.*, p. 37):

Ora, os processos coreográficos deste dança tem um tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de danças brasileiras com a cinematografia atual, que não hesito em afirmar ser o Cururu uma primitiva dança ameríndia, introduzida pelos jesuítas nas suas festas religiosas, fora (e talvez dentro) do templo. E esse costume e dança permaneceram até agora.

Relatos de autores, como Luís da Câmara Cascudo, confirmam uma criação intencional dos jesuítas dessa manifestação para efeitos catequéticos. Quanto ao termo “*cururu*”, Escalante (1986) confirmaria a hipótese de significado de “a dança do sapo” com elementos cristãos, já que o animal, quando coacha, dá um pulo pra frente, assim como os cantadores o fariam a fins de entoar canções ligadas ao cristianismo. Para o autor, a ligação com a religiosidade seria satisfatória, em função da análise semântica das palavras, mostradas a seguir: *curucu* é termo tupi, que significa cruz; *cururuc* é também termo tupi, que significa “falar entre dentes, resmungar, rosnar”. Pode-se, assim, entender que o *cururu* original teria fins religiosos, fazendo uso da cuíca, já amplamente utilizado em Portugal e Espanha, como instrumento para produzir som que o ritmava.

Alguns historiadores, como Alleoni (2006), apontam uma origem mais antiga para o *cururu*. Ela estaria relacionada ao próprio trovadorismo, forma musical entoada pelos nobres, já conhecida no século XIII, em Portugal. No século anterior (século XVII), a cantiga era chamada de poesia cantada, formada de redondilhas (estrofes em versos de cinco ou sete sílabas) ou versos menores, divididas em estrofes iguais. Em

Portugal, este gênero musical também ocorria em forma de competição, executado como um canto de desafio e improviso, até que se proclamasse o vencedor.

Chiarini (1978 *apud* LUYTEN, 2000) sugere que o cururu teria surgido em cultura muçulmana, e trazido para o país pelos portugueses. Esta seria a raiz mais remota do *cururu*, que teria sido trazido pelos jesuítas para o Brasil, como forma de catequização dos índios.

Sua disseminação foi feita pelos bandeirantes, tropeiros e monçoeiros na região do Médio Tietê, do estado de São Paulo, Mato Grosso e Paraná, ao longo dos séculos XVII e XVIII (*Ibidem*). Em relatos das tropas paulistas pela região de Sorocaba, o *cururu* já era entoado, como indica o trecho a seguir (ALMEIDA, 1971, p. 81):

Em viagem havia até cururu e minuano. O cururu é bem paulista. Sai um peão à roda, com a viola e improvisa toadas já comuns; os companheiros fazem o cântico final. Também havia batuque, muito mais alegre. Com aquelas esporas! Viola para eles era “côcho”!

Tendo conhecimento das transformações na manifestação ao longo da história, Santa Rosa (2007) apresenta uma sequência dos principais categorias de *cururu* identificadas [com inclusões e modificações da autora]: 1. Trovadorismo (Portugal); 2. Dança cerimonial indígena; 3. Reinterpretação da dança cerimonial indígena para fins evangelizadores; 4. Cururu-dança, dançado em roda com canto religioso improvisado, comum ao ambiente rural; 5. Cururu-improviso, adaptado a zona urbana como espetáculo, sem dança e com temática profana; 6. Cururu-canção, gênero da canção sertaneja, caipira, com permanência do ritmo tradicional, rimas e improvisos.

Para Alleoni (2006), o *cururu* já foi parte de festas religiosas, diversão e meio de difusão de notícias, assim como também parte importante dos primeiros anos de rádio, especialmente na década de 50, quando a manifestação ganhou o território urbano por influência importante de Cornélio Pires. Nas décadas de 60 e 70, com a ampliação do acesso a TV e outros meios de comunicação, o *cururu* acentua suas modificações, desde a redução do número de intérpretes e mudanças na forma de apresentação.

Ikeda (2008) entende que, já a partir da década de 30, quando a música caipira se integra ao sistema de comunicação, como às rádios e às gravação de discos, esse gênero tenderá a fixar-se como música sertaneja, cujo objeto é a música popular enquanto produto de consumo. Martins (1975, p.123-124) complementa que estas transformações aconteceram quando o *cururu* deixa de ser rural, para adaptar-se ao rádio e ao disco:

Inicialmente foi apresentado em discos de 78 rpm como cântico, sem o desafio secularizado que hoje o caracteriza, surgindo daí uma modalidade de música sertaneja totalmente oposta ao *cururu* de origem, porque secular e destituída dos seus aspectos formais característicos. Com o aparecimento dos LPs tornou-se possível ampliar a presença

do cururu na indústria do disco: passou-se a gravar, em faixas comercialmente delimitadas, o desafio, a réplica, a tréplica e a resposta final. É verdade que, para tanto, o cururu passou por uma fase de ajustamento ao rádio que foi essencialmente uma fase de ajustamento ao tempo comercialmente regulado. Com o LP possibilitou-se a transposição de aspectos mais amplos do cururu, já agora quase que inteiramente descaracterizado e enquadrado nos aspectos formais de programas de rádio e televisão mais difundidos: disputas esportivas, gincanas entre grupos concorrentes ou, então, confrontos do tipo “cidade contra cidade” “ou bairro contra bairro”. De afirmação (e confirmação) pessoal do cantor repentista, como era originalmente, o cururu cedeu à circunstância das formas de competição urbanas manipuladas pelos meios de comunicação de massa.

Hoje o *cururu* ainda é identificado como um gênero musical da cultura caipira, que tem seu berço e resistência na região do Médio Tietê. O desafio atual apresenta poucos aspectos de religiosidade católica e alguns laços ao bucolismo, elementos encontrados na chamada cultura caipira tradicional. Para Luyten (2000), o abandono das ligações religiosas torna o cururu mais abrangente para o povo, já que hoje, por exemplo, os cururueiros cantam voltados para os espectadores, diferente de antigamente, que cantavam voltados para o altar.

A área de ocorrência mais significativa do *cururu* é a região conhecida por Vale do Médio Tietê, especialmente os municípios de Sorocaba, Piracicaba e Botucatu. A causa da origem e permanência nesta região é imprecisa, mas Alleoni (2006) entende que a principal justificativa para a origem está no fato de ser o rio Tietê a porta de entrada para a região oeste do estado de São Paulo e para a região sul e centro-oeste do país, em fase de colonização, sendo que sua permanência parece residir no fato de a região ser fundamentalmente agrícola e isolada da influência da metrópole, até a primeira metade do século XX, confirmando, assim, a “ilhota cultural”.

Os torneios de *cururu* existiam antigamente nas cidades de Tatuí, Sorocaba e Piracicaba. O torneio, que era realizado em duplas ou demandas (dois cantadores, um contra o outro), era importante para visualização dos cantores novos, e seguia certos procedimentos convencionais: inscrição, sorteio dos competidores, jurados para avaliação, etc. (Ibidem). Cavalheiro (1999, p.53-54), importante folclorista de Sorocaba, descreve o famoso torneio na cidade:

Até o final da década de 80 havia as festas de cururu na Associação Atlética Santa Rita, em Vila Santana. Nas décadas de 40 e 50 essa disputa lotava os locais, principalmente o Ginásio Municipal de Esportes, após sua inauguração [...].

Escalante (1986) e Alleoni (2006) apresentam as cinco partes do *cururu*, que ainda são seguidas até os dias de hoje, como uma sequência de fases da cantoria. Inicia-se pela licença ou introdução, a primeira cantoria; em seguida a louvação ou saudação, um louvor ao santo e ao dono da casa; depois o baixão, o canto que ante-

cede o desafio, como preparação, sem versos; e o desafio, canto de epítetos ou sátiras ao adversário. O desafio é o auge do *cururu*, quando cada cantor demonstra sua capacidade na improvisação e no fechamento na cantoria do antecessor. Por fim, há a carreira do dia, quando os cantadores despedem-se da plateia.

Em todas as partes do *cururu*, são introduzidas as carreiras, que são as rimas, sendo as mais usadas as de São João (ão), Sagrado (ado) e a rima do 'A', que são as mais fáceis. As mais difíceis são a do 'ido', 'ol', 'ina' e 'esa'. De modo geral, os versos são octossílabos, com rima entre a primeira e última estrofes, ou rima entre a 1ª, 3ª e 5ª estrofes, ou ainda rima entre 2ª, 4ª e 6ª estrofes (GARUTI, 2003, 2010; ALLEONI, 2006).

Atualmente, os cururueiros de Sorocaba e região se encontram mensalmente para apresentação da música no Clube Atlético Barcelona, e em outros eventos eventuais promovidos pela Secretaria de Cultura, como na Biblioteca Infantil. O *cururu* também é protagonista de um programa de rádio da cidade na Cacique AM aos domingos das 6h às 8h, comandada pelo Senhor Darci (GARUTI, 2010; PAES, 2010).

Em relação às políticas culturais associadas ao *cururu*, mapeamos as seguintes:

1. Proteção legal e políticas de salvaguarda: não há políticas e ações oficiais de salvaguarda.
2. Políticas e ações de financiamento:
 - a. financiamento⁷ pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LINC) de fitas K7, VHS, CDs e Livro "Cururu – Retratos de uma tradição" (Figura 1);

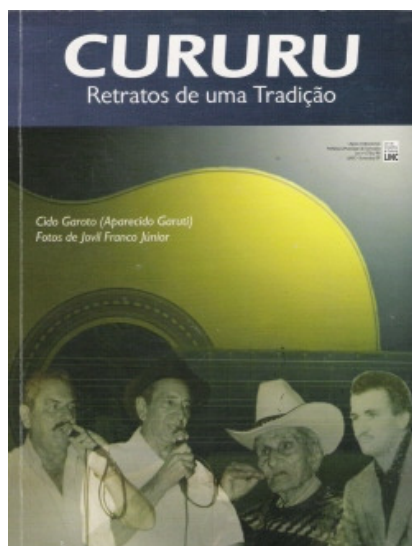


Figura 1: capa do livro "*Cururu: retratos de uma tradição*".

Figure 1: Book Cover "*Cururu: retratos de uma tradição*".

- b. emendas orçamentárias propostas pelo ex-vereador Paulo Mendes, para a entidade Clube Atlético Barcelona, que abriga apresentações mensais de *cururu* (Figura 2).



Figura 2: apresentação de *Cururu* (Clube Atlético Barcelona). Foto da autora, 2010.

Figure 2: Presentation of *Cururu* (Clube Atlético Barcelona). Photo: authoress, 2010.

1. Políticas e ações de promoção de eventos (apresentações públicas):

- a. apresentações mensais de *cururu* no Clube Atlético Barcelona (embora não sejam incluídas no rol de ações da prefeitura, têm os cachês dos *cururueiros* e equipamentos de som financiados por verba garantida por emenda orçamentária nos anos de 2008, 2009 e 2010, proposta pelo ex-vereador Paulo Mendes);
- b. eventuais apresentações de *cururu* aos sábados na Biblioteca Infantil, em evento de chorinho;
- c. eventuais apresentações de *cururu* na Festa Junina da cidade de Sorocaba, que acontece anualmente no Parque das Águas;
- d. eventuais apresentações de *cururu* no evento de Aniversário da cidade de Sorocaba: Se liga Sorocaba! 24 horas de Cultura;
- e. apresentação de *cururu* na Semana do Tropeiro (Figura 3) (evento realizado na cidade de Sorocaba anualmente desde 1968 pela Secretaria Municipal de Cultura e Lazer, com o objetivo de divulgar os hábitos e costumes como forma de preservar a memória histórica tropeira);
- f. apresentação de *cururu* no evento Revelando São Paulo (Figura 4) - Festival da Cultura Paulista Tradicional (evento realizado na cidade de São Paulo anualmente desde 1998 pela ONG Abaçaí Cultura e Arte, em parceria com a Secretaria de Estado da Cultura, que busca trazer uma amostragem da cultura tradicional desconhecida do estado de São Paulo).



Figura 3: apresentação de *cururu* (Semana do Tropeiro 2009). Fonte: Foto da autora, 2009.

Figure 3: Presentation of Cururu, in the “Semana do Tropeiro” (2009).
Photo: authoress, 2009.



Figura 4: apresentação de *cururu* (Revelando São Paulo 2005). Fonte: Abrano, 2012.

Figure 4: Presentation of Cururu, in the “Revelando | São Paulo (2005).
Source: Abrano, 2012.

Promover eventos para salvaguardar? O caso do Cururu

As discussões sobre a significação e, de forma consequente, a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, conta com importante ação da UNESCO, a qual realiza, desde a década de 1930, a cada dois anos, uma conferência geral sobre a temática, de amplitude internacional. Dessas conferências, vale o reconhecimento de seus documentos resultantes, que deram origem a uma compilação de “Cartas Patrimoniais” (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

Esses documentos são hoje referência para a sanção de leis e políticas públicas em vários países. Mesmo com olhos voltados, sobretudo, aos bens naturais e edificados, na segunda metade do século XX, especialmente a partir da década de 60, iniciou-se um amplo questionamento acerca dessas cristalizações de conceitos, conduta e atenção (*Ibidem*).

É notória a evolução do pensamento das noções de patrimônio cultural e seus desdobramentos nas cartas patrimoniais, desde sua gênese até o momento presente. Conforme Pelegrini e Funari (2008, p.35), a expansão dos bens a serem reconhecidos amplia-se à “*percepção dos bens culturais como testemunhos do cotidiano e da concretização do insólito, do imaterial*”, e resulta em recomendações voltadas exclusivamente aos bens imateriais, recentes, mas significativas, a saber: Carta de Fortaleza (Seminário: Patrimônio Imaterial – Estratégias e Formas de Proteção, 1997); Carta de Mar del Plata (Documento do Mercosul sobre Patrimônio Intangível, 1997) e Recomendação de Paris (Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, 2003) (CURY, 2000).

As cartas citadas, cujo foco é o patrimônio imaterial, além de conceituações, também expressam a necessidade de salvaguarda de manifestações culturais que expressam a diversidade cultural presente das comunidades, no tocante de diretrizes de identificação, proteção, promoção e fomento dos processos e bens portadores de referência do patrimônio imaterial (*Ibidem*).

A Carta de Fortaleza de 1997 é resultado do Seminário realizado em comemoração aos 60 anos de criação do Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN e, logo, contém escritos propositivos à atuação do Instituto, apoiado pelo objetivo de “recolher subsídios que permitissem a elaboração de diretrizes e criação de instrumentos legais e administrativos visando identificar, proteger, promover e fomentar os processos e bens imateriais” (*Ibidem*).

Vale notar a ação imediata do IPHAN, o qual, sensível às recomendações e sugestões do Seminário de 1997, criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, instituído pelo Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. A atuação do IPHAN, na área do Patrimônio de natureza imaterial, volta-se a esse Programa, que prevê como política de preservação (BRASIL, 2012a; BRASIL, 2012b):

- Ações de identificação, mapeamento e inventário de bens culturais de natureza imaterial, especialmente através da metodologia do INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais;
- Reconhecimento de expressões da cultura como Patrimônio Cultural do país através do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, que consiste na produção e sistematização de conhecimentos e documentação extensiva dos aspectos culturalmente relevantes sobre o bem;
- Implementação do Plano de Salvaguarda para o bem patrimonial e de outras ações de fomento e apoio às condições de produção e reprodução da manifestação.

Além da Convenção de Fortaleza no ano de 1997, tem-se também a publicação da Carta de Mar Del Plata, a qual apresenta quinze recomendações acerca da preservação do patrimônio, especialmente através de pesquisa e educação. São exemplos: registro documental e catalogação das expressões; banco de dados de publicações sobre as manifestações; cartilha informativa sobre o patrimônio; inclusão dos conteúdos das manifestações em currículos escolares; dentre outras proposições.

Destaca-se a importância da Recomendação de Paris, do ano de 2003, que tem por finalidades a salvaguarda, respeito, conscientização da importância e cooperação e assistência internacional no que tange o patrimônio cultural imaterial. A Carta de Paris foi promulgada, pelo Decreto Legislativo nº 5.753, em abril de 2006, após ser ratificada no mês de fevereiro do mesmo ano, quando este documento legalmente passou a ser uma política pública nacional (BRASIL, 2012c).

De todo modo, a evolução em termos de diretrizes e legislação federal parece não ter sido acompanhada nas escalas regionais e locais de maneira ampliada e satisfatória. É certo que, por muitas vezes, as conquistas de toda a história brasileira para essa temática, limitem-se à promulgação de leis e decretos específicos, ademais, é certo que a cultura, em sua problemática geral, ainda é relegada a um plano inferior nos orçamentos e prioridades dos governos (GUEDES; SANTOS, 2002).

O descrédito às políticas de salvaguarda, bem como o reducionismo desse termo nas políticas culturais dos governos municipais, são evidenciados de diversas maneiras, e em diversos exemplos. Em nosso estudo de caso, pudemos observar que as atuais ações do setor público municipal tendem a privilegiar os eventos como única forma de manutenção do patrimônio *cururu* – são exemplos o apoio logístico e/ou financiamento de apre-

sentações em Clubes, na Biblioteca Infantil Municipal, em Festa Junina, na Festa de Aniversário da Cidade, na “Semana do Tropeiro” e no “Revelando São Paulo”. De maneira tímida, teve-se o financiamento de um único registro escrito (Livro “Cururu – Retratos de uma tradição”) e alguns poucos registros audiovisuais (fitas K7, VHS e CDs) – os quais, aliás, são anteriores ao escopo temporal de análise deste trabalho.

Reduzir uma política cultural de salvaguarda de um patrimônio imaterial a uma política de promoção de eventos, para Coelho (2004, p. 300), é reduzi-la a uma política de eventos que apenas *“designa um conjunto de programas isolados [...] constituídos por eventos soltos uns em relação aos outros”*. Ao contrário, segundo o autor, a *“política de eventos”* configura-se como o oposto de uma política cultural, por ser *“imediatista e oportunista”*⁸.

A análise do mapeamento, neste trabalho, das atuais ações públicas culturais, leva a considerar que o foco da política cultural, em relação ao *cururu*, é a divulgação, principalmente, pelo tipo de evento⁹ que acontece fora de seu contexto original, portanto, pinçado e exposto a contemplação em outro momento, local, e situação. Projetam-se “holofotes”. Este é o exemplo das edições dos eventos “Revelando São Paulo” e “Semana do Tropeiro”, nos quais as manifestações culturais são verdadeiros atrativos, objeto de curiosidade, admiração e consumo. São eventos considerados, pelos autores Ikeda e Pellegrini Filho (2008), como oficiais ou culturais-artísticos-comerciais¹⁰.

A respeito desses exemplos, que são tipos de festivais de folclore, de pequeno ou grande porte, os autores expõem:

Nos últimos anos, em especial, esses grupos podem ser vistos em eventos distintos daqueles mais convencionais, no geral de cunho religioso/sagrado. Eles passaram a circular como “atração turística” ou turística, ou mesmo “atração folclórica”. [...] Para isso, contribuiu bastante o interesse, senão o modismo, que esse tipo de “atração” passou a ter sobretudo pela década de 1990, por todo o Brasil. E atendendo principalmente a uma demanda de pessoas de formação mais intelectualizada, incluindo artistas diversos, educadores, estudantes, ativistas de movimentos sociais e organizações não-governamentais, preocupadas, pelo menos supostamente, em valorizar as tradições populares e “dar visibilidade” a elas. Tal movimento resultou na produção e organização de diversos tipos de encontros cultural-artísticos, shows mesmo, em que se incluem apresentações de grupos “folclóricos” ou étnicos, muitas vezes atuando ao lado de artistas dos meios de comunicação de massa voltados para as “raízes” (IKEDA; PELLEGRINI FILHO, 2008, p.176).

Entende-se aqui que, possibilitar o realce de certos elementos de uma manifestação cultural, através de um “holofote” apontado para o evento, tende a confirmar o caráter “espetacular” da manifestação. Ou seja, o holofote evidenciaria a exibição de uma manifestação coagulada, que finda em si (DEBORD, 1997), em detrimento do empreendimento de um trabalho, de um processo, de uma fruição cultural.

A crítica ao ato de espetacularização em torno de costumes, celebrações e expressões culturais é balizada pelo entendimento que a cultura é fluida e fruída por aqueles que dela fazem parte e, aos demais, caber-lhes-ia o consumo da parte “visível” dessa

fruição. Para Bosi (1987), assistir é consumir: “Numa noite de tédio: ‘Vamos assistir a esse fenômeno de cultura popular’. Eu acho que seria realmente, no mínimo, uma profanação, ou um ato de consumo, a gente iria ver aquelas coisas, não ia significar nada. Porque a cultura se constrói fazendo”.

Nesses termos, quando se opta pelo uso do patrimônio imaterial na atividade turística, é lugar comum a utilização dos eventos como mecanismo de atratividade e divulgação. A realização desses eventos, para Melo Neto (2009), funciona como estratégia de marketing cultural e turística, confirmando a parte “visível” da cultura como um “produto do consumo imediato” e, por assim dizer, espetacularizado. A esse fenômeno, o autor dá o nome de *eventismo*, ou seja, a opção limitada pela promoção de eventos como estratégia de salvaguarda de bens culturais.

Ouriques (2005), citando Debord (1997), também afirma a noção de espetacularização pelo turismo, já que este se utilizaria intencionalmente dos bens culturais os quais possuem uma função estética (que viria a gerar igualmente uma função turística), portanto, atraentes visualmente para os visitantes/turistas. O turismo os transformaria em mercadorias, em espetáculos lucrativos. O espetáculo seria, por excelência, “o fetichismo da mercadoria potencializado”.

Sobre a relação do turismo com o patrimônio cultural, Bosi (2000, p.11) completa que “*o distanciamento começa quando o turismo [...] toma conta dessas práticas: a festa, exibida, mas não partilhada, torna-se espetáculo*”. Parece-nos claro, portanto, que não deve se buscar o *eventismo* como processo de desenvolvimento e fortalecimento do patrimônio cultural e que a dimensão do entretenimento do evento não pode ser sobreposta à dimensão cultural (MELO-NETO, 2009).

Assim, pensar na viabilidade do uso turístico das manifestações culturais é considerar que a promoção da cultura deve ocorrer pela realização de eventos culturais sustentáveis, sem a força da ação do entretenimento. Ou seja, em se tratando de turismo, a discussão só faz sentido à medida que a busca pela utilização turística consciente induz o sentido de preservação do patrimônio, ligada à manutenção da memória e à conservação das tradições pela e para a população, além de possibilitar desenvolvimento social e significado à identidade coletiva (PORTUGUEZ, 2004).

Também a atividade turística sustentável já foi considerada mecanismo de proteção e promoção do patrimônio cultural, pelas Cartas Patrimoniais, sob organização da UNESCO. A Recomendação de Nova Déli de 1956, por exemplo, propõe ações educativas, além de formação e ampla divulgação de circuitos turísticos. Além da Carta Internacional de Turismo Cultural, de 1976, que propõe princípios a respeito do turismo e do patrimônio, bem como reforça o valor da atividade para a economia, educação, conscientização e conservação do patrimônio (CURY, 2000).

Nesse sentido, mesmo que naturalmente o fenômeno turístico transforme todo atrativo em produto comercial ou comercializável, também ele poderá ser forma de manter viva a cultura, a qual ele utiliza como matéria-prima. De acordo com Banducci e Barretto (2001), não seria sustentável atribuir exclusivamente ao turismo a causa das mudanças que acontecem nas culturas, visto que outros fatores também podem ser apontados, como a ação da mídia, a modernização e a urbanização. A complexi-

dade do turismo, ao contrário, pode permitir às comunidades, orgulhosas de suas peculiaridades, assegurarem a manutenção de alguns elementos característicos de sua cultura.

Ainda que o turismo venha sendo tratado como um uso polêmico do patrimônio, este poderá ser um fator de valorização de lugares degradados, assim como de afirmação cultural e econômica, de maneira a aguçar o debate sobre o avivamento do patrimônio, e não resistir à inércia da cultura do universo puro, do transcendente, do fim em si (BARRETTO, 2007). Para Coelho (2008), a tragédia mora aí: na redução da cultura como ação, à cultura como estado.

Considerações finais

A respeito do objetivo principal deste trabalho, pode-se observar que as atuais ações do setor público municipal tendem a privilegiar os eventos como principal forma de manutenção do patrimônio cultural do *cururu*. Ainda, conforme autores da área, sobre a característica dos eventos que são palco de apresentações do *cururu*, tratam-se de eventos oficiais ou culturais-artísticos-comerciais, que acontecem fora de seu contexto original, portanto, pinçados e expostos a contemplação em “palcos-vitrine”.

A partir dessa análise, propomos trazer a importante contribuição de Chauí, sobre qual deverá ser o papel ideal das políticas culturais no tocante da salvaguarda dos patrimônios. Para a autora (CHAUÍ, 2006) - que entende ser a política cultural um direito público, ligado à cidadania dos sujeitos -, esta política deve ser criticada em três condições: I) quando valoriza a cultura oficial; II) quando está de acordo a uma cultura neoliberal; III) quando privilegia a cultura populista (ilustrada, em nosso caso, pela promoção de eventos como foco de política pública).

Em se tratando de turismo, como propõe Rocha e Caldeira (2001, p.20), não se deve enxergar essa questão de maneira maniqueísta: se, por um lado, “*tem gente que quer ver*”, de outro, a manifestação é difundida. Embora se saiba que as transformações na dinâmica de uso e apropriação turística do patrimônio cultural levem a alterações significativas nas relações simbólicas existentes entre sociedade e patrimônio, é certo, com isso, que a compreensão dessas alterações deve viabilizar o desenvolvimento de propostas e estratégias de ação, que dinamizem a atividade e sociabilizem os benefícios sociais, econômicos e políticos a todos os envolvidos, inclusive, e principalmente, à comunidade detentora do saber.

Finalmente, as ações, e especialmente não-ações do poder público, debatidas nesse trabalho, confirmam a opção reducionista das políticas culturais que voltam-se tão-somente a materialidade “*invadida pela contemplação do espetáculo*” (DEBORD, 1997, p.15). Em decorrência, compreendemos que garantir uma política cultural ideal, como alerta Chauí, pressupõe incluir as diferentes e diversas formas de manifestações culturais nas políticas e/ou ações de salvaguarda e, portanto, não encerradas na promoção de eventos.

Referências bibliográficas

- ABRANO, S. **Apresentação de Cururu** (Revelando São Paulo 2005). 2005. 1 Fot., Color. *In: _____. Revista Raiz – Cultura do Brasil*. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=452&Itemid=184http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?option=com_content&task=view&id=452&Itemid=184>. Acesso em: 24 de junho de 2012.
- ALLEONI, O. N. **Cururu em Piracicaba**. Piracicaba: Degaspari, 2006.
- ALMEIDA, A. **Vida e Morte do Tropeiro**. São Paulo: Editora Martins, 1971.
- BANDUCCI JR., A.; BARRETTO, M. (Org.). **Turismo e identidade local**: uma visão antropológica. Campinas: Papirus, 2001.
- BARRETTO, M. **Cultura e Turismo**: discussões contemporâneas. Campinas: Papirus, 2007. (Coleção Turismo).
- BOSI, A. Cultura como tradição. *In: BORNHEIM, G. et al. Cultura brasileira*: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BOSI, A. Plural, mas não caótico. *In: BOSI, A. Cultura brasileira*: temas e situações. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=295>>. Acesso em: 24 de junho de 2012. 2012a.
- BRASIL. **Decreto nº 5.753, de 12 de abril de 2006**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/decreto/D5753.htm>. Acesso em: 24 de junho de 2012. 2012b.
- BRASIL. **Programa Nacional do Patrimônio Imaterial**. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=201>>. Acesso em: 24 de junho de 2012. 2012c.
- CALDAS, W. **O que é música sertaneja**. 1ª reimpr. da 1ª ed. de 1987. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999. (Coleção Primeiros Passos; 186).
- CANDIDO, A. Cururu. *In: CANDIDO, A. Remate de Males*. Número especial Antonio Cândido. **Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP**. Campinas: UNICAMP, 1999.
- CAVALHEIRO, C. C. **Folclore em Sorocaba**. 1ª ed. Sorocaba: Terrasgada/Prefeitura Municipal, 1999.
- CHAUÍ, M. **Cidadania Cultural**: O direito à cultura. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.
- CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.
- COELHO, J. T. **A cultura e seu contrário**: cultura, arte e política pós-2001. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.
- COELHO, J. T. **Dicionário crítico da política cultural**: Cultura e Imaginário. 3ª ed. São Paulo: Ed. Iluminuras/FAPESP, 2004.

- CURY, I. (org.) **Cartas patrimoniais**. 3ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DÓRIA, C. A. **Os Federais da Cultura**. São Paulo: Biruta, 2003.
- ESCALANTE, E. A. A música no cururu do Médio Tietê Paulista. **Dissertação** (mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
- FONSECA, M. C. L. **O Patrimônio em processo**: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil. 2ª ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC – IPHAN, 2005.
- GARUTI, A. Aparecido Garuti: entrevista [out. 2010]. Sorocaba-SP. Mídia digital pessoal.
- GARUTI, A. **Cururu**: retratos de uma tradição. Sorocaba: Create Editora, 2003.
- GUEDES, K. D.; SANTOS, S. R. Políticas Federais de Preservação: uma abordagem histórica. In: SOUZA, M. J. de (org.). **Políticas Públicas e o lugar do turismo**. Brasília: Universidade de Brasília, Departamento de Geografia, Ministério do Meio Ambiente, 2002.
- IKEDA, A. T. Música na terra paulista: da viola caipira à guitarra elétrica. In: SETUBAL, M. A. (coord). **Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo**. 1ª reimpressão. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 3 v. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte, costumes; v. 3).
- IKEDA, A. T.; PELLEGRINI FILHO, A. Celebrações populares paulistas: do sagrado ao profano. In: SETUBAL, M. A. (coord). **Manifestações artísticas e celebrações populares no Estado de São Paulo**. 1ª reimpressão. São Paulo: CENPEC, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. 3 v. (Coleção Terra Paulista: histórias, arte, costumes; v. 3).
- LUYTEN, J. M. Desafio e repentismo do caipira de São Paulo. In: BOSI, A. **Cultura Brasileira**: Temas e situações. 4ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- MARTINS, J. S. **Capitalismo e tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MELO-NETO, F. P. Evento: de ação, de entretenimento a agente de promoção do patrimônio histórico-cultural. In: FUNARI, P. P.; PINSKY, J. (orgs.) **Turismo e patrimônio cultural**. 4ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2009. (Coleção Turismo Contexto).
- OURIQUES, H. R. **A produção do turismo**: fetichismo e dependência. Campinas: Alínea, 2005.
- PAES, J. D. João Donizeti Paes: entrevista [set. 2010]. Sorocaba-SP. Mídia digital pessoal.
- PELEGRINI, S. C. A.; FUNARI, P. P. A. **O que é Patrimônio cultural imaterial**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2008. (Coleção primeiros passos; 331).
- PORTUGUEZ, A. P. (org.) **Turismo, memória e patrimônio cultural**. São Paulo: Roca, 2004.
- ROCHA, J.; CALDEIRA, J. C. **Cultura sem fronteiras**. In: Revista E - SESC São Paulo, n. 1, ano 8, ago/2001.
- SANTA ROSA, S. H. **Prosa de Cantador**: a história e as histórias dos cururueiros paulistas. Botucatu: FEPAF, 2007.

Notas

¹Mesma área geográfica de proliferação e certos componentes formais da música.

²A música caipira paulista seria marcada então pela funcionalidade, comumente relacionada a outras expressões, como religiosas, de baile, ou folguedos. Os encontros passam a ser, então, práticas associativas fundamentais aos envolvidos, que se sentem parte integrante do grupo, e a música é a “amalgama de fixação, preservação e dinamização dos costumes” (IKEDA, 2008, p. 151).

³Para se aprofundar mais na relação entre a música e o meio rural e as respectivas projeções do capitalismo na formação do sujeito “caipira”, sugere-se a leitura do capítulo: Música Sertaneja: A Dissimulação na Linguagem dos Humilhados. In: MARTINS, J. S. *Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1975.

⁴Entrevistados: Aparecido Garuti “Cido Garoto” (Cururueiro da cidade de Sorocaba); José Donizeti Pães, Arlindo Mariano e Carlos Caetano Miranda (Cururueiros da cidade de Sorocaba e Votorantim); José Rubens Incao (Diretor da Biblioteca Infantil); Paulo Mendes (Ex-prefeito, ex-vereador); Carlos Carvalho Cavaleiro (Historiador de Sorocaba).

⁵Cururueiros são cantadores de *cururu*, que cantam sempre acompanhados de um violeiro e um pandeirista.

⁶Ikeda e Pellegrini Filho (2008) contam que a dança de roda junto com a cantoria ainda é praticada no estado do Mato Grosso e Mato Grosso do Sul.

⁷Embora citado neste trabalho, o financiamento do livro “Cururu – Retratos de uma tradição” e dos registros audiovisuais (fitas K7, VHS e CDs) – todos anteriores ao ano de 2006 - estão fora do recorte de análise deste trabalho, que foi delimitado para os anos entre 2007-2010.

⁸Oportunista, já que eventualmente serve para promover políticos e beneficiar artistas.

⁹Um outro tipo de evento, que não se aplica ao objeto deste trabalho, é aquele que acontece em seu contexto original, mas recebe uma “roupagem extra”, uma superestrutura de um produto da cultura de massa. Costuma contar com uma estrutura semelhante a eventos de grande porte, inclusa nos calendários turísticos oficiais e considerada como evento oficial do município, ainda que se caracterize como um evento tradicional-popular, segundo tipologia proposta por Ikeda e Pellegrini Filho (2008).

¹⁰Uma pesquisa realizada por Dória (2003, p. 41-42) aponta a existência de uma publicação do MINC intitulada “Calendário de Eventos Culturais”. Este calendário, segundo o autor, é uma “coleção de informações que visa facilitar o acesso do público à cultura”. A coleção indica um elenco de mais de 2.000 eventos culturais, de frequência anual, classificados por diversos segmentos, e. g. artes cênicas, cultura popular e dimensão etnocultural. O segmento mais expressivo é a categoria da “cultura popular” que representa 60% do total, constituído, por sua vez das subcategorias: folclore, artesanato, manifestações religiosas, carnaval, gastronomia, festas cívicas e outros.

Angela Teberga de Paula: Universidade de Brasília, Brasília, DF, Brasil.

Email: angela.teberga@gmail.com

Link para o currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3543811641636104>

Data de submissão: 28 de junho de 2012

Data de recebimento de correções: 17 de agosto de 2012

Data do aceite: 17 de agosto de 2012

Avaliado anonimamente