



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

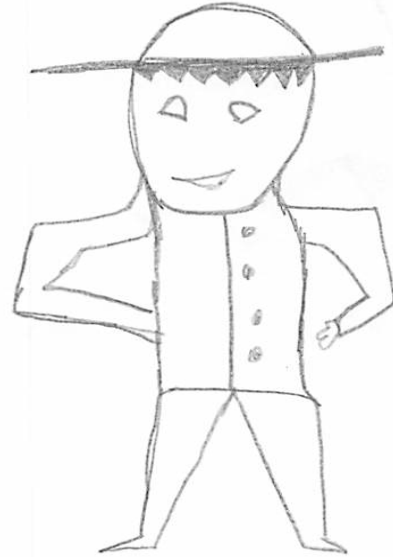
Marta Martines Ferreira

**Nandaia Nandaia - vamos todos nandaiá?
Um estudo sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso**

Rio de Janeiro

2018

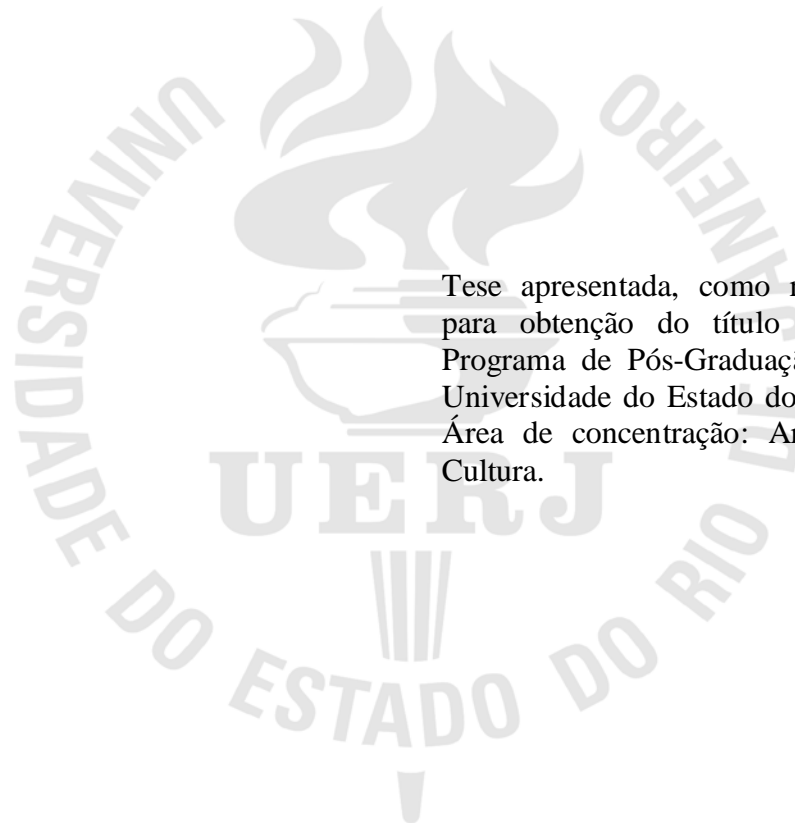
Sirisi Cururu



**Nandaia Nandaia - vamos todos nandaiá?
Um estudo sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso**

Marta Martines Ferreira

Nandaia Nandaia - vamos todos nandaia?
Um estudo sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

F383 Ferreira, Marta Martines.
Nandaia Nandaia - vamos todos Nandaia? Um estudo sobre o
Cururu e o Siriri de Mato Grosso / Marta Martines Ferreira. – 2018.
194 f. : il.

Orientador: Ricardo Gomes Lima.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Danças folclóricas brasileiras – Mato Grosso – Teses. 2.
Cururu (Canto popular) – Teses. 3. Siriri (Dança) – Teses. 4.
Memória na arte – Teses. 5. Identidade social na arte - Teses. 6.
Cultura popular – Brasil - História – Teses. I. Lima, Ricardo
Gomes II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Artes. III. Título.

CDU 793.31(817.2)

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marta Martines Ferreira

Nandaia Nandaia - vamos todos nandaiá?
Um estudo sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte, Cognição e Cultura.

Aprovada em 27 de agosto de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Luiz Felipe Ferreira
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Maurício Barros de Castro
Instituto de Artes – UERJ

Prof.^a Dra. Maria de Cásia Nascimento Frade
Faculdade Angel Vianna

Prof.^a Dra.^a Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Marcus Vinícius e Marcel Henrique

Em cujos olhos vejo a minha melhor imagem,

São meu refúgio no mundo, meu amor por inteiro.

Aos meus pais, Sebastião e Ana – e meu irmão caçula Dário, *que durante esta pesquisa realizaram sua última viagem..!?* por terem me mostrado o caminho, no exercício do amor.

Continuarão mostrando onde quer que estejam.

E por “*um pouco de tempo, um momento de repouso sobre o vento, outra mulher os dará à luz*” então eles voltarão, em outro tempo, outros corpos.

AGRADECIMENTOS

Chegar a esse momento é reconhecer antes de tudo que este trabalho é um divisor de águas em minha vida. Quero ressaltar que para além do conhecimento o principal em um trabalho como este é o crescimento de ordem pessoal. Apesar de jamais poder mensurar ao olhar para trás percebo o quanto cresci nesta caminhada. Num momento em que o caminho parecia um tanto sombrio pude reconsiderar e redimensionar minha trajetória de vida. A perda dos meus foi um choque de realidade, e surgiu como um alerta; nem tudo na vida tem sentido, mas faz parte do devir de cada um.

Diante deste contexto, alimentar a semente que germinou em meu coração dando início a esta pesquisa só foi possível através do respeito e comprometimento, pelas relações que estabeleci com aqueles que acreditaram em mim, durante todo esse percurso. Por isso, muitos são os que sempre serão lembrados pelo amor e pela amizade com que compartilharam minhas angustias, incertezas e medos, mas também as alegrias vividas a cada etapa concluída nesta caminhada. Dizer obrigada é fácil. O difícil é conseguir que o agradecimento toque àqueles aos quais somos eternamente gratos.

Ao universo sou grata por cada passo que dei em direção à realização desta tese, pelos amigos que fiz e por todas as pessoas com as quais tive contato, direta ou indiretamente, sobretudo, àqueles que contribuíram com seu tempo e suas memórias, sem as quais tudo teria sido mais difícil.

Quero agradecer aos professores doutores da banca de qualificação, Luiz Felipe Ferreira, Maurício Barros de Castro e Maria de Cássia Nascimento Frade, pelas preciosas observações que fizeram ao meu trabalho, algumas que procurei incorporar e outras que pretendo explorar em outro momento. Suas contribuições reavivaram meu interesse pelo tema, pois me mostraram as riquezas do cururu e siriri enquanto objetos de estudo e suas potencialidades para estudos futuros.

Aos professores do PPGARTES/UERJ, pelos quais me apaixonei logo nas primeiras aulas, pelo admirável comprometimento com sua profissão e pela competência com que ministram seus cursos.

Paixão especial pelo meu orientador o Professor Doutor Ricardo Gomes Lima que, viu neste tema um caminho frutífero para uma pesquisa, e depositando em mim sua confiança, me aceitou como sua orientanda. O carinho com que me recebeu na UERJ fez toda a diferença no processo. Sobretudo por sua generosidade, dando-me todo o apoio e tranquilidade nos momentos em que mais precisei. Meus sentimentos de eterna gratidão e carinho por alguém

que considero raro dentro da academia, pela capacidade, sabedoria, orientação, rigor metodológico, e pelo respeito e autonomia a mim dispensados.

Àqueles que, com sua simplicidade ao praticarem sua fé, inventaram a viola-de-cocho e com perseverança trouxeram-na viva até os nossos dias, nas festas de santos, siriris e cururus.

[Hoje] Meu quintal é maior do que o mundo.

Manoel de Barros

Porque a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada.
Cecília Meireles

RESUMO

FERREIRA, Marta Martines. **Nandaia Nandaia - vamos todos nandaiá?** Um estudo sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso. 2018. 194 f. Tese (Doutorado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta pesquisa buscou elucidar o processo histórico de legitimação das danças de cururu e siriri empreendido pelos sujeitos de suas práticas, suas relações de trocas e negociações. Com base em apontamentos etnográficos o texto apresenta o cururu e o siriri mato-grossenses, constituídos através de combinações étnico-raciais e aponta o lugar destas tradições na contemporaneidade bem como os diálogos estabelecidos com diferentes segmentos institucionais e apropriações técnicas, tecnológicas e midiáticas empregadas para reproduzir o cururu e o siriri ao longo do tempo. Apresenta as articulações narrativas poético-musicais acionadas no contexto subjetivo enquanto categorias ambivalentes para compor memórias, vivências, religiosidade, trabalho e conflitos, expressos na forma de canto. A construção da iconografia destes grupos no imaginário social parte do pressuposto de que canalizam simbolicamente a expressividade cuiabana. Transitando entre o local e o internacional estas danças trazem à tona atualizações na sociabilidade festiva dos grupos, à medida em que suas exibições são direcionadas para grandes espetáculos. O texto passa pela análise do discurso da identidade, memória, tradição e cultura popular na interpretação dos sujeitos. Nesse sentido, o texto relata o caráter inovador e espetacular do evento *Festival* e as atualizações que os sujeitos fazem, frente as práticas que representam, para que suas tradições se integrem ao novo papel diante da/na contemporaneidade.

Palavras-Chave: Cultura Popular. Cururu. Siriri. História. Tradição. Memória. Identidade.

ABSTRACT

FERREIRA, Marta Martines. **Nandaia Nandaia - vamos todos nandaiá?** A study on the Cururu and the Siriri of Mato Grosso. 2018. 194 f. Tese (Doutorado em Arte, Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This research sought to elucidate the historical process of legitimizing the dances Cururu and Siriri undertaken by the subjects of their practices, their relations of exchange and negotiations. Based on ethnographic notes the text presents the cururu and siriri constituted through ethnic-racial combinations and points out the place of these traditions in contemporaneity as well as dialogues established with different segments institutional and technical, technological and mediatic appropriations used to reproduce cururu and siriri over time. It presents the poetic-musical narrative articulations powered in the subjective context whiles categories ambivalent to compose memories, experiences, religiosity, work, conflicts, expressed in the form of song. The construction of the iconography of these groups in the social imaginary part of the presupposition that they channel symbolically expressive cuiabana. Transiting between the local and the international these dances bring afloat updates on the festive sociability of groups, as long as their exhibitions are now directed for big shows. The text goes through the analysis of the discourse of identity, memory, tradition and popular culture in interpretation of the subjects. In this sense, the text reports the innovative and spectacular character of the Festival event and the updates that the subjects make, in face of the practices they represent, so that their traditions are integrated into the new role in relation to contemporaneity.

Keywords: Popular Culture. Cururu. Siriri. History. Tradition. Memory. Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Quintal de ensaios do grupo de Siriri Flor Ribeirinha	25
Figura 2 –	Grupo de Siriri Semente Ribeirinha – Teatro da UFMT	26
Figura 3 –	Quintal de ensaios do grupo de Siriri Flor de Atalaia	27
Figura 4 –	Logo do grupo de Siriri Coração Atalaiense	27
Figura 5 –	Posturas Municipais da Câmara de Villa Bela-Mato Grosso	38
Figura 6 –	Posturas Municipais da Câmara de Cuiabá	39
Figura 7 –	Cuiabano tocando Viola-de-cocho	47
Figura 8 –	Grupo de Siriri Flor Ribeirinha	70
Figura 9 –	Grupo de Siriri Flor Ribeirinha	70
Figura 10 –	Logo do 8º Festival de Cururu e Siriri e 4º Festival Gastronômico de Cuiabá - Feira de Artesanato	78
Figura 11–	Apresentação do grupo de Siriri Flor de Atalaia	80
Figura 12–	Logo do Festival de Cururu e Siriri de Mato Grosso	83
Figura 13–	Seo Marcelino de Jesus	86
Figura 14–	Instrumentistas do grupo de Siriri Flor Ribeirinha com a Viola-de-cocho, o mocho e o ganzá	89
Figura 15–	Curureiros em apresentação no palco	94
Figura 16–	Caracachá e viola - instrumentos de música dos Guató	104
Figura 17–	Cocho - instrumento musical	104
Figura 18–	Viola e 'Mochinho'	105
Figura 19–	Bordonua	106
Figura 20–	Mejoranera e Socavóm	106
Figura 21–	Seo Alcides fabricando a viola-de-cocho	108
Figura 22–	Viola-de-Cocho	109
Figura 23–	Capa do Catálogo Viola-de-Cocho	110

Figura 24–	Capa do catálogo Viola-de-Cocho Pantaneira	111
Figura 25–	Viola-de-Cocho	113
Figura 26–	Grupo de Siriri Flor Ribeirinha	115
Figura 27–	Altar em Homenagem a São João Batista	119
Figura 28–	Roda de cururueiros	122
Figura 29–	Roda de curureiros na festa em devoção a São João Batista	124
Figura 30–	Cururueiros no Quintal da Domingas	157
Figura 31–	Crianças do projeto de Siriri Flor da Idade no Quintal da Domingas	157
Figura 32–	Ensaio do grupo no Quintal Flor de Atalaia	157

LISTA DE SIGLAS

AFOMT	Associação de Folclore de Mato Grosso.
Agrusc	Associação dos Grupos de Cururu e Siriri.
AHU	Arquivo Histórico Ultramarino.
APMT	Arquivo Público de Mato Grosso.
CIAP	Centro de Informações de Artes Plásticas.
CML	Centro Matogrossense de Letras.
CNFCP	Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.
CNPJ	Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica.
DOC	Documento.
ECCO	Estudos de Cultura Contemporânea.
IHGMT	Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso.
INCR	Inventário Nacional de Referências Culturais.
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Industrial.
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional.
Macp.	Museo de Arte e Cultura Popular.
NDIHR	Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional.
PNPI	Programa Nacional do Patrimônio Imaterial.
PPGARTES	Programa de Pós-Graduação em Artes.
SESC	Serviço Social do Comércio.
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
UFMT	Universidade Federal do Estado de Mato Grosso

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO - PARA INÍCIO DE CONVERSA	14
1	TEMA INICIAL.....	35
1.1	A evidência do proibido – no com(texto) das Posturas Municipais	35
2	TEMA CENTRAL.....	47
2.1	A identidade cuiabana e o discurso da modernidade.....	48
2.2	Entre Festas, Quintais e Festivais: (des)centralizando questões.....	66
2.2.1	<u>Para o Festival: <i>Fitas e Chitas</i>.....</u>	76
2.3	A viola-de-cocho, o cururu, o siriri e a construção de um campo simbólico	99
2.4	Toque A.....	115
2.4.1	<u>O lugar festivo: dimensões entrelaçadas.....</u>	115
2.4.2	<u>Arraya miúda: presença majoritária em Cuiabá.....</u>	126
3	TEMA FINAL.....	134
3.1	Buscando Raizes, formas e significados.....	134
4	TEMA DE ENCERRAMENTO.....	158
4.1	Para finalizar a conversa.....	158
	CONSIDERAÇÕES FINAIS - APENAS UMA VERSÃO	168
	REFERÊNCIAS.....	172

INTRODUÇÃO

Para início de conversa



“Nandaia¹, nandaia,
vamos todos nandaia
ora, meu padre seu vigário
venha me ensiná dançá
Põe esta perna
se não servir esta
põe esta outra
ora, senhora moça
Rodeia, rodeia, rodeia,
fica de joelho
põe a mão na cintura
pra fazê misura”

*Francisco Salles, Dorílio da Silva, Bonifácio e
Grupo de Siriri de Dona Marcolina*

¹ Nandaia - jandaia, designação comum às espécies psitacíformes (papagaios, araras e periquitos, em geral) comuns em todo o país.

Desenhos da capa e contracapa de Bárbara, Guilherme e Clara. Crianças do projeto de dança de siriri: Semente Ribeirinha.

1981. Onde? Cuiabá, capital do Estado de Mato Grosso, Centro-Oeste. Pequena se comparada a outras capitais do país, famosa pelo calor, esse registrado em verso e prosa, aqui e acolá. Reserva aos migrantes (como eu) o título carinhoso para uns e pejorativo para outros, de *pau-rodado*, expressão que qualifica os que vêm de fora para fazer fortuna e que por aqui acabam ficando como pedaços de paus encalhados na curva de um rio.

Aos meus olhos Mato Grosso apresentava-se em fragmentos da memória familiar, desde que meus pais partiram do Paraná, em 1978, para Sinop, uma pequena cidade no norte do Estado em busca do *Eldorado* brasileiro para tentar a vida, e por que não, fazer fortuna. Na bagagem nosso maior tesouro; a esperança. As terras eram propagadas como pródigas e generosas. Um lugar onde a água era abundante, com rios caudalosos que garantiam o solo fértil, frutos saborosos e campos sempre verdejantes, longe de qualquer ameaça de fome ou miséria. Uma cidade aberta em uma clareira no meio da mata, um descampado em meio à Floresta Amazônica, onde ouvia-se algumas vezes, o rugido das onças no meio da noite. Um lugar onde o trabalhador poderia ser proprietário.

Entretanto, apesar dos esforços, do trabalho duro de sol a sol, a fortuna tão almejada ficava cada vez mais distante. Sobravam sonhos, aumentavam os problemas. Parafrazeando Fernando Pessoa - *O tempo que eu hei sonhado... Quantos anos foi de vida!... Ah, quanto do meu passado... Foi só a vida mentida... De um futuro imaginado!* E três anos depois, papai resolveu se mudar novamente. Agora para a capital, pois certamente as chances seriam maiores, todavia, como diz o poema - *A esperança que pouco alcança!*

De modo que ao chegar a Cuiabá em 1981, em um dia de sol a pino, um calor intenso, época em que a cidade ainda não havia se verticalizado, a violência era algo raro de se ouvir falar e se podia pescar *peraputanga* tranquilamente às margens dos rios Cuiabá e Coxipó. Meu imaginário e percepção sobre a cidade foi de um espaço acolhedor em plena expansão, ainda que minhas noções de cultura, economia e política, sobretudo da região, fossem superficiais, fragmentadas, e provavelmente ainda o sejam. Como migrante que era, fui seduzida afetiva e intelectualmente por essa nova realidade em que se misturavam passado e futuro, um universo em (re)invenção.

No ano de 1993 ingressei na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, no curso de Educação Artística com Habilitação em Música. Seria apenas mais um curso no universo das descobertas, não fosse o fato de que apesar de residir em Cuiabá há mais de 10 anos, à época, foi quando tive contato direto, pela primeira vez, com as danças de cururu e siriri. Naquela época, não fazia ideia do que era cururu ou siriri, ou qualquer representação sociocultural, política e econômica que pudesse existir em torno destas danças, foi ali que,

mesmo por um breve período, tive a oportunidade de vivenciar uma experiência única com esse universo. Fui surpreendida pelo inesperado, ação que exerceu em mim certo fascínio e as mais diversas reações.

Por ser um curso de artes, frequentemente os alunos se reuniam no saguão do instituto com seus instrumentos musicais para estudos, cantorias, ensaios coreográficos ou apenas para curtir o espaço. O certo é que sempre havia ali um grande movimento envolvendo diversas linguagens artísticas. O curso tinha em sua grade curricular disciplinas que discutiam a cultura popular e as tradições regionais, possibilitando a presença e o livre acesso de alguns grupos de danças de siriri e mestres cururueiros² pelo departamento, saguão e salas de aula. Essa proposta de nos aproximar da cultura regional e relacionar diretamente arte e vida, me permitiu a descoberta de variadas sensações e percepções, sobretudo, por poder vivenciar uma realidade até então desconhecida.

Nesta aproximação tive a oportunidade de transformar o “exótico” em familiar e experimentar o novo. A experiência instigadora dos professores em proporcionar esta convivência foi de fundamental importância para enriquecer minha percepção acerca da cidade e de suas representações culturais. Experiência esta que me possibilitou criar uma esfera de significação distinta às danças, mesmo em meio a um sentimento de estranhamento.³ Como poderia me apropriar completamente de um “modo de ser” que não me pertencia sem me deparar com as contradições de minha própria realidade? Qual a possibilidade de observar algo deixando à parte o eu? Um modo particular de “ser” e de “viver em sociedade” que se fazia particular justamente pelo fato de não se tratar de um “objeto” em si desprovido de significados.

Não obstante, havia por todo canto certo estado de “espírito alegre.” Esses momentos, entre uma aula e outra, geravam amadurecimento às reflexões que ocorriam em conjunto nos encontros em sala de aula. Conectar esses dois mundos⁴ fazendo-nos refletir sobre nosso olhar para o outro, foi fundamental para dar sentido, resignificar, transformar e reinterpretar o cotidiano, por meio de trocas construídas a partir das práticas vivenciadas pela formação na interação humana.

O espaço acadêmico nesta proposta assume a amplidão de laboratório de pesquisa, um universo rico em informações e palco para práticas estéticas que impressionavam pelo fato de

² Instrumentistas que acompanham o cururu e o siriri, tocando viola-de-cocho e dançando cururu.

³ “[...] ao tomar conhecimento da etnografia de culturas as mais diversificadas, o estudante vai, aos poucos, acumulando um potencial de estranhamento em relação às suas próprias vivências” (VELHO, 2013, p. 85).

⁴ “O fato de dois indivíduos pertencerem à mesma sociedade não significa que estejam mais próximos do que se fossem de sociedades diferentes” (VELHO, 2013, p. 70).

que, apesar do ambiente rígido da academia, esses grupos circulavam totalmente à vontade⁵ mantendo a espontaneidade nas suas práticas⁶ e, de certo modo, estavam eles ali criando novas territorialidades. Estar ali, para mim, consistia não apenas em produzir o esperado e o exigido, mas consistia na possibilidade e na oportunidade de vivenciar um espaço mais acolhedor, interagindo e experimentando reações e percepções diferentes. Isso, se considerarmos que o espaço sem a interação humana é só um espaço, “a ação (sic) recíproca entre os indivíduos [é] que é capaz de transformar um espaço vazio num espaço cheio de vida social” (PAIS, 2010, p. 151).

As imagens parecem não sair da memória; os homens tocando a viola-de-cocho e as mulheres descalças com saias rodadas e floridas, dançando em roda em passos simples que acompanhavam a letra da música batendo palmas, e nós, ou acompanhando nas palmas, ou na roda dançando. “Nandaia, Nandaia” era a música mais tocada e a que mais marcou. Eram momentos de total interação com os grupos nas danças e na alegria contagiante. Um processo por vezes mais interessante que o produto final. A trajetória, a surpresa, o inesperado, me faziam deliciar cada momento vivido, em que as trocas e experiências foram muitas.

Esta aproximação com o cururu e o siriri enquanto modo de ser de um povo, foi sobretudo, por ver nessas danças uma dimensão humana. Humanidade que me sensibilizou quando da primeira vez que vi e ouvi um cururu e arrisquei uma dança de siriri, foi suficiente para perceber que se tratava de um modo de celebração da vida, que se apresentava por meio da diferença peculiar a cada ser e a cada grupo social. Diferença essa que não pode ser negada, ao contrário é a partir dela que tudo começa.

Foi o envolvimento com este mundo e o convívio com sua gente que, despertaram em mim os questionamentos que faço agora. Entendo que para fazer ciência, não seja necessário manter distância com relação ao mundo real, sobretudo porque a neutralidade do pesquisador é inalcançável. Destarte, me apaixonei pelo meu objeto, situação, creio que inevitável na pesquisa. Tomar posse do objeto pesquisado, passa pela investigação, imaginação, questionamentos, familiaridade e estranhamento, condições ideais para novas reflexões, em novos termos, novos tempos. Tais inquietações, sempre presentes em nossa relação com o mundo e com o outro, me impulsionou a buscar, a partir da compreensão da história desses sujeitos, algum entendimento do por que um grupo é como é no presente, lançando mão do

⁵ Essa avaliação faz hoje, à luz da lembrança do acontecido e amadurecimento acadêmico.

⁶ “O meio interfere e cultura imposta perde em espontaneidade na medida em que não é construída a partir de experiências e valores, no crescimento pessoal, físico, moral e social, e sim uma norma que ordena” (MENDONÇA, 2012, p. 25).

passado, procurando a aproximação através de sua própria história. Como argumenta Pesavento (2012) “escrever a História, ou construir um discurso sobre o passado, é sempre um ir ao encontro das questões de uma época. A História se faz como resposta a perguntas e questões formuladas pelos homens em todos os tempos” (PESAVENTO, 2012, p. 34). Essa, tanto a contada em livros, como aquela contada de viva voz.

Posso afirmar que minha aproximação ao tema desta pesquisa e sua definição, foi por um sentimento fruto deste diálogo, entre essas pessoas e esse lugar. E se hoje busco entender o que significa celebrar o cururu e o siriri, se busco traduzir essa celebração por meio da linguagem escrita, é porque a minha própria história me conduziu a isso. Se considerarmos que pesquisar é descobrir e vivenciar o novo, quando o “nosso objeto de estudo são os seres humanos, tal estudo [sem dúvida] envolve toda a nossa personalidade – cabeça [corpo] e coração” (EVANS-PRITCHARD, 2005, p. 244).

Tenho acompanhado, agora de longe, ao longo dos anos, as notícias sobre o cururu e o siriri e, vinte e um anos depois não seria exagero afirmar que nunca na história de Mato Grosso estas danças estiveram tão em evidência. Tendo como pano de fundo o Festival Cururu e Siriri que teve sua primeira edição em 2001. Surge então um novo sentimento e certa inquietação sobre a realidade desses grupos após todos esses anos. E como as preocupações do presente são com frequência determinadas pelas vivências do passado e considerando que “a relação pesquisador (a) - pesquisa é tecida por fios de motivações, criatividade, histórias de vida, encontros e desencontros que se revelam numa rede de significados que dão sentido à vida do (a) pesquisador (a) e aos seus estudos” (ALVES, 2006, p. 13), em um jogo de interação e negociação entre duas partes, busco com a pesquisa “construir [...] um objeto científico socialmente importante” (BOURDIEU, 1989, p. 20).

Diante desta realidade o pesquisador que se volta no fazer etnológico de sua própria cultura, certamente busca por respostas para as indagações que estão colocadas em seu tempo histórico presente e,

Ao pensar o presente [somos persuadidos] a repensar o passado, buscar e rebuscar continuidades, rupturas e inovações. Mesmo quando [pretendemos] o futuro, [somos instigados] a pensar outra vez o passado, acomodá-lo ao presente, ou até mesmo transformá-lo em matriz do devir (IANNI, 1992, p. 08).

Deste modo é sempre possível se fazer novas leituras daquilo que foi ou é vivido, sentido e representado pela sociedade através de suas manifestações culturais. Muito embora traduzir, descrever e analisar traços da própria cultura como agente neutro no processo é um fato inalcançável, afinal “a situação etnográfica não é realizada num vazio” (DAMATTA,

1978, p. 31). Como se fosse possível, desde a nossa própria cultura, deixar de lado toda a carga ideológica e interessada que carregamos, como afirma Evans-Pritchard (2005), “o que se traz de um estudo de campo depende muito daquilo que se levou para ele” (EVANS-PRITCHARD, 2005, p. 244).

Todavia, em qualquer que seja o universo cultural que adentramos, se faz necessário não permitir que nossos valores culturais nos impeçam de apreender elementos sociais, por mais secundários ou irrelevantes que possam parecer. Portanto, não se deve ignorar os elementos encontrados na sociedade que se decide estudar, dos quais, sem a devida problematização, podem facilmente dificultar o entendimento de lógicas diferenciadas do viver em sociedade.

Estudar representações fruto da manifestação cultural de determinados grupos, sem negligenciar ou ignorar as evidências da ação humana, significa tentar compreender como eles se relacionam com o presente, com o passado e ainda como esse passado é representado no presente. Pensar essas questões, além de falar da vida que estamos vivendo, nos permite tomar uma posição em relação ao presente, e a escolha do objeto desta pesquisa, está inscrita nessa exigência.

Um dos discursos da antropologia é o de que o campo antropológico só seria possível a partir do distanciamento, do deslocamento para algum lugar desconhecido. O antropólogo deveria estranhar ou desconhecer seu objeto para então torná-lo familiar. Meu caminho foi inverso, meu objeto era familiar, entretanto o fato de haver certa familiaridade com esse objeto, a sua lógica não era necessariamente conhecida.

Gilberto Velho (1978) em *Observando o Familiar*, inicia o texto “quebrando” alguns paradigmas antropológicos como proximidade-distanciamento, conhecimento-desconhecimento e exótico-familiar, o autor salienta ainda que muitas vezes é fácil pressupor conhecimento do familiar (próximo) e desconhecimento do exótico (distante). Todavia, nem sempre essa ideia se confirma, pois, “a realidade [familiar ou exótica] sempre é filtrada por um determinado ponto de vista do observador [...] [e] percebida de maneira diferenciada” (VELHO, 1978, p. 42). Faz-se necessário então, perceber as mudanças não só no nível das grandes transformações históricas, mas ficar atento aos resultados progressivos e interações acumuladas cotidianamente. Como interrogar tais fontes?

Ora, como se a evidência fosse totalmente evidente. Em Bourdieu (1989), encontramos a expressão “real relacional” que toma de empréstimo de Hegel e explica: “os objetos comuns de uma pesquisa são realidades que atraem a atenção do investigador por serem realidades que se tornam notadas” (BOURDIEU, 1989, p. 28). E se o real é relacional e

considerando que o objeto não está isolado das suas relações com o grupo, é preciso investigar o familiar nas suas relações com o todo, na medida em que este sofre e produz os efeitos do meio e do grupo ao qual está inserido. Bourdieu (1989) entende que as relações estabelecidas entre os grupos, são relações de força e se formam em campos de produção e que todo agente faz parte de um campo e, tanto sofre seus efeitos como os impõem. Buscar a compreensão dos mecanismos da “gênese social de um campo [de produção é uma forma de] explicar, [...] os atos dos produtores e as obras por eles produzidas [...] da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga” (BOURDIEU, 1989, p. 69).

Nesse caso, não se trata apenas de interpretar os contextos simbólicos, mas nos apercebermos da dinâmica da história, no qual o todo só será compreendido pela análise das partes constituídas, sobretudo porque “narrar a história de um povo a partir apenas de um tempo presente, tempo fragmentado, direcionado, é negar a articulação de épocas e situações diferentes, o simultâneo, o tempo da história e o pensamento do tempo” (NOVAES, 1992, p. 09).

Pesquisar o cururu e o siriri significa uma volta às memórias de um passado que nunca se ausentou totalmente. Foi como uma volta ao lar. Prestes a descobrir os encantos e desencantos da pesquisa em um campo familiar. Todavia, creio que a partir dessa imersão é possível algum tipo de percepção e sensibilidade, talvez mais difíceis de serem atingidas por um observador de fora.

Assim, imbuída do papel de etnógrafa, em busca de romper com o senso comum e construir um objeto científico fruto do mundo social em que eu própria sou produto, desenvolvo a difícil tarefa de tornar o familiar estranho, observo, analiso e tento traduzir estes códigos de minha própria cultura, através do cururu e do siriri.

Veza que, ao estudar determinada sociedade ou grupo, ao produzir um texto etnográfico, são necessários conceitos próximos e distantes da experiência do pesquisador, um percurso cuja única certeza é a de que se trata de um caminho onde há muito o que percorrer, pela simples convicção de que “a cabeça pensa a partir de onde os pés pisam” (BOFF, 1998, p. 02), e nesse caminho, mais do que andar por ele se faz necessário um novo olhar.

Deste modo, esta pesquisa busca identificar as mudanças não só no nível das “grandes transformações sociais [mas as mudanças e] interações cotidianas” (VELHO, 1978, p. 42), dentro destas danças. Justificam-se aos olhos do pesquisador os detalhes, que somado a outros detalhes, resultará em um conjunto que por sua vez se somará a outros conjuntos, no qual todos têm igual e total importância e merecem ser enfatizados e transcritos na mesma medida.

Desta feita, tomei o cururu e o siriri como objetos de estudo, tanto pela representação pessoal, como pela sua história local. Representam não apenas uma ocupação geográfica do ponto de vista físico, mas afetivo e simbólico. São vivências. Constituem-se em um sentimento de pertença de um povo que constrói e transmite sua memória em uma temporalidade que não se pensa presente sem passado, como aponta Maffesoli (1998)

As raízes de um ser, e as de uma comunidade, são uma mistura de passado, presente e futuro, mas não podem ser compreendidas de um modo externo: é preciso ir buscar sua lógica no próprio interior das mesmas, sob pena de [se] obter uma visão abstrata [...] e [...] superficial (MAFFESOLI, 1998, p. 63).

Assim sendo, trilhando sua história busquei entender em que momento histórico estas danças/sujeitos saem da periferia e se transformam, para a elite local, em elemento central para a definição de uma identidade. Na literatura estudada, percebe-se uma mesma narrativa de descontinuidade que se apresenta como se estas danças tivessem duas histórias estanques com relação ao seu processo histórico, no qual em um primeiro momento fossem reprimidas, rechaçadas, perseguidas, limitadas e enclausuradas nas periferias ribeirinhas e num segundo momento já figurando como símbolo da identidade cultural mato-grossense.

Todavia não se trata aqui de datar um início histórico ou tampouco seu fim, mas analisar processos - muitas vezes adormecidos - e apontar, sobretudo, os desdobramentos que tornaram possíveis eleger essas danças, elementos de representatividade da cultura local em detrimento de outras práticas culturais. Visualizar esse processo como simples divergências de forças entre elite e povo, penso não dar conta de perceber a riqueza das relações presentes no percurso de revitalização e notável reconhecimento que essas danças experimentam atualmente por parte de vários setores da sociedade. Especialmente pela forma como se articulam em torno de identidades em função de interesses de determinados grupos, em um movimento global mais amplo e debater essas questões. Ignorar esses movimentos e fechar os olhos à essa rede de relações e à riqueza que se produz na cultura popular “é tarefa inglória e ingrata” (CAVALCANTI, 2005, p. 07), é falsear um universo heterogêneo e dinâmico, presentes também nas danças de cururu e siriri.

Um “brinquedo” que se apresenta em constante transformação. Em que diferentes olhares se cruzam se chocam e negociam entre si, no seu tempo e espaço histórico.

Para tornar mais explícito o meu objeto de estudo, proponho (re)visitar as temporalidades e espacializações da conquista e a formação dos sujeitos dessas práticas nesta parte central do continente sul-americano, as narrativas e as representações construídas acerca da natureza destas danças.

Discutir o papel que se atribui ao popular e suas possíveis alianças aos projetos modernizadores das sociedades contemporâneas, nos quais os espaços e demais aspectos da vida de um grupo são vistos, sentidos, desenhados e narrados por sujeitos em suas temporalidades, conforme suas relações sociais, políticas e econômicas. Nesta perspectiva o conhecimento cotidiano se faz relevante, pois é no dia a dia que experienciamos o mundo. É no cotidiano que apreendemos o lugar em suas potencialidades e particularidades.

Para Chartier (2002), as representações que marcam a identidade social de um grupo, de uma comunidade ou classe social, provêm das relações de forças e poder, na qual uns determinam e outros acatam, por isso,

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 2002, p. 17).

Isto posto, busco na história *o como* desse passado produzido. Resgatar não apenas fatos, sentimentos e sensibilidades, mas apontar quais as condições que regimentaram sua construção, sobretudo porque o passado não é passado apenas porque passou, “é produto da sociedade que o fabricou, segundo as relações de força que naquele momento detinham o poder” (LE GOFF, 1990, p. 545) e como tal, permeado por intencionalidades. Uma tarefa que supõe vários caminhos.

Portanto seria impossível dialogar com o cururu e o siriri no tempo presente sem acionar o tempo passado e, entendo que seja

Essa articulação que permite diferenciar condutas múltiplas no tempo e reconhecer que práticas políticas e culturais, consideradas estranhas e indesejáveis em determinado momento, sejam vistas de maneira diferente em outro (NOVAES, 1992, p. 09).

Este estudo de base sócio-histórico-antropológico, se constituiu através da análise de Catálogos, Guias de Fontes e Revistas especializadas em História e Cultura, Relatos de Viagens, Arquivos Públicos e Sites. Esta abordagem me permitiu visualizar o volume amplo e diversificado do *corpus* documental que versa sobre o espaço Mato Grosso, do século XVIII até a atualidade. Todos que pude ler, de alguma forma contribuíram com a realização desta pesquisa, seja como suporte para a construção teórica, seja como suporte para a construção textual na busca para a melhor compreensão do tema pesquisado. Nesta revisão, muitos autores e documentos foram fichados, apresentados, sondados, investigados ao longo da

pesquisa, ora cotejando, ora validando hipóteses, ora se distanciando do tema, ora se aproximando ou revelando outras lacunas.

Somam-se a este corpus documental, as entrevistas⁷ e descrições, produzidas a partir de minhas incursões nos espaços destas danças, nas festas e nos quintais durante os anos de 2016 e 2017. Ainda que vivenciadas em breves períodos e na condição de observadora, foi fundamental para algumas conclusões na percepção do fazer cururu e siriri.

Neste sentido, tomando por base a afirmativa de Castro (2007), sobre as narrativas historiográficas acredito que, “pensar a sociedade e os processos históricos a partir das narrações individuais se [mostra] possível” (CASTRO, 2007, p. 12), o que importa são as histórias narradas. Ao narrar sua história o sujeito traz marcas potencialmente geradoras de novas (re)leituras. Recupera a intensidade das experiências vividas, resgata suas emoções, sentimentos, ideias, temores ou desejos sobre o próprio cururu e siriri praticados na região.

Diante dessa perspectiva os depoimentos aqui transcritos ilustram o ponto de vista dos realizadores acerca de seus próprios fazeres e saberes sobre o que é o cururu e siriri atual e os de “antigamente” observando no tempo histórico, permanências e transformações expressos “em atos, em ritos, [...] em materialidades do espaço construído, consentido, do real ou do intuído” (PESAVENTO, 2012, p. 33).

Logo, para fins de referência, alguns trechos transcritos foram destacados (grafados em negrito) como forma de articular o texto escrito com a ênfase dada pelos próprios entrevistados a determinados elementos constitutivos do universo do cururu e do siriri, em suas narrativas no momento da entrevista. Esta proposta busca tão somente compor um elo que aproxima o discurso que construímos ao discurso construído pelos sujeitos da pesquisa no decorrer de nossas incursões em campo.

A aproximação com os cururueiros se deu através da Associação dos Cururueiros Tradição Cuiabana do Coxipó, na pessoa do seu diretor administrativo, o cururueiro Thomas Flaviano da Silva.⁸ Intermediando minha presença no Quintal Cultural, sede da associação e residência do presidente, Seo Marcelino. Em reuniões nas quais pude dialogar, não só com os cururueiros, mas com outras pessoas envolvidas com o universo do cururu. Mesmo que dentro desse universo alguns dos entrevistados transferissem sua voz e vez aos líderes do grupo “o que o Thomas falar tá falado... A gente assina em baixo”, diz Seo Marcelino de Jesus. Ainda

⁷ As descrições utilizadas foram gravadas especificamente para esse projeto. Se inserem em grande medida, como metodologia, dentro da perspectiva teórica da chamada história oral. “A formulação de documentos por meio de registros eletrônicos é um dos objetivos da história oral, que, contudo, podem também ser analisados a fim de favorecer estudos de identidade e memória cultural” (MEIHY, 2006, p. 47).

⁸ Foi meu professor na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT durante os anos de 1995/1996. Atualmente Thomas Flaviano ministra aulas de música em escolas públicas do Estado.

assim busquei um diálogo que pudesse reconstituir as “subjetividade[s] do[s] indivíduo[s] que ao contar sua própria história dá lugar a um conjunto de fatos” (CASTRO, 2007, p. 13), reconstituindo suas trajetórias.

A Associação existe há quatro anos, e de acordo com Thomas, a criação da mesma se deu pela necessidade de congregar os cururueiros que estavam dispersos em suas localidades, sem incentivo e ou apoio. Thomas reforça que através da associação é mais fácil o acesso a incentivos públicos e atender a demanda das festas nas localidades onde não existem cururueiros. Desta forma foi possível acompanhar, mesmo que minimamente, o percurso que os cururueiros fazem para manter viva a tradição em suas vidas, sobretudo nas festas de santo.

Há mais de vinte anos para encontrar essas pessoas seria necessário a locomoção até determinadas comunidades rurais, como Nossa Senhora do Livramento, Santo Antônio do Leverger, Barão de Melgaço, Poconé, Chapada dos Guimarães, Rosário Oeste entre outras. Hoje é possível encontrá-los não só em suas referidas comunidades, mas em divulgações eletrônicas, circuitos e eventos nos mais variados locais pela Capital, promovidos pelo poder público e ou empresas privadas.

Ciente de que não seria possível etnografar todos os grupos da atualidade, com tantos e cada vez mais, optei apenas por três. A escolha desses grupos não foi por acaso, se deu principalmente por serem atualmente uma “vitrine” da dança, estão presentes nos mais diversos espaços na capital, em eventos públicos, privados e/ou políticos, além de veicularem com frequência em propagandas televisivas. A figura 1 apresenta o espaço dos ensaios do grupo de Siriri Flor Ribeirinha, mais conhecido como Quintal da Domingas. Nesse espaço de acordo com a proprietária Dona Domingas, são realizados não apenas os ensaios do grupo, mas festas, nas quais participam outros grupos de siriri e cururueiros “as portas estão abertas pra todos.”⁹

⁹ Entrevista realizada em 09/10/2016.

Figura 1 - Quintal de ensaios do grupo de Siriri Flor Ribeirinha



Fonte: A autora, 2017.

São eles, **Associação Cultural Flor Ribeirinha**, também por se localizar em uma região - São Gonçalo Beira-Rio – Cuiabá - onde, segundo a historiografia, com a descoberta das minas de ouro foi um dos primeiros núcleos habitacionais mato-grossenses, denominada como Arraial, à época habitado pelos índios Coxiponé. Sua localização estratégica, à margem esquerda do rio Cuiabá, vai se desenvolver a partir de 1914, com a implantação da Usina de Açúcar e Álcool São Gonçalo. Em 1930, com a decadência da produção açucareira no Estado, a cerâmica desponta como uma atividade de renda para a comunidade. Hoje é uma importante região turística, não só pelo artesanato local, mas também pela tradicional gastronomia cuiabana. É neste cenário que o grupo se compõe há vinte e dois anos, como dissidente do grupo Nova Esperança, somando ao todo quase quarenta anos. Possui em seu currículo várias apresentações, inclusive internacionais. Em agosto de 2017 o grupo representou o Brasil no 18º Festival Internacional de Arte e Cultura Popular – Buyukçekmece,¹⁰ na Turquia, sagrando-se campeão, com o espetáculo “Mato Grosso Dançando o Brasil.” Em 2018 o grupo foi convidado para participar de eventos na Rússia, ainda durante a realização da Copa do Mundo, e também de festivais de Cultura Popular na França e na Suíça.

Hoje o grupo desenvolve na comunidade um projeto para crianças por nome Semente Ribeirinha (figura 2) e outro para idosos, o Flor da Idade.

¹⁰ O grupo desfilou em carro aberto pela cidade e foi recepcionado pelo governador do Estado, em evento no Palácio Paiaguás (Sede do governo).

Figura 2 - Grupo de Siriri Semente Ribeirinha - Teatro da UFMT



Fonte: A autora, 2017.

Associação do Grupo de Siriri Flor de Atalaia – bairro Parque Atalaia – Cuiabá. O grupo surgiu em 2013 a partir de uma festa temática, segundo sua diretora. Desde então tem acumulado diversas apresentações em festivais nacionais e internacionais. Os integrantes são moradores da própria comunidade, onde os trabalhos são desenvolvidos. Em 2017 o grupo representou Cuiabá no Festival Internacional de Folclore - Mundo em Dança, no Rio Grande do Sul e na Argentina. Assim como o grupo Flor Ribeirinha, esse grupo também possui um espaço próprio para ensaios, conforme figura 3.

Figura 3 - Quintal de ensaios do grupo de Siriri Flor de Atalaia



Fonte: A autora, 2017.

Grupo de Siriri Coração Atalaiense – bairro Parque Atalaia – Cuiabá. O grupo surgiu em 2014 a partir de uma exigência escolar, mais precisamente da disciplina de artes, na qual os alunos deveriam apresentar um trabalho de danças populares. O grupo se reuniu para apresentar o siriri e o trabalho se estendeu para além dos muros da escola, conquistando outros espaços na cidade. Diferentemente da grande maioria dos grupos que possuem espaço próprio para ensaios, esse grupo não tem um espaço para realização dos ensaios, fazendo-os em quadras públicas, segundo afirmou o responsável pelo grupo. Na figura 4, a logo do grupo.

Figura 4 - Logo do grupo de Siriri Coração Atalaiense



Fonte: Acervo do grupo.

Levando em consideração as circunstâncias específicas do momento da pesquisa, enfrentei o risco de invadir a vida desses sujeitos - sob pena de intervir na realidade local e transformá-la - a fim de construir a partir dessas experiências um texto capaz de captar e interpretar suas memórias, saber e ancestralidade. Estranhar-reatualizar essas experiências vividas e as marcas deixadas em nossa história. Um texto construído a partir da negociação, em que os significados apresentados sejam os dos sujeitos e de forma reflexiva traga uma interpretação que dê lugar à vida concreta, onde e quando ela acontece. Um texto capaz de articular história-memória, suas significações e singularizações produzidas na, e da realidade social (ROLNIK, 1989).

O que hei de apresentar, eu diria (em estado embrionário) não é o todo acabado como os pintores que fazem desaparecer dos seus trabalhos os rastros da criação de esboços maravilhosos e que acabam muitas vezes estragando a obra em retoques exigidos pela moral do trabalho bem feito (BOURDIEU, 1989), encobrendo os percalços e os desafios de sua criação. Assim sendo, este texto não tem como ponto final a sua conclusão. Apresento, dentro dos limites da academia, a pesquisa como uma obra inacabada ou “um artefato artístico [que] surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” (SALLES, 1998, p. 13), com algumas inquietações e equívocos, submetendo-a a outros questionamentos, outras interpretações e outros diálogos, sobretudo porque toda “cultura é concretamente um diálogo em aberto” (CLIFFORD, 2002, p. 49) e a formação dos sujeitos uma constante transformação. Penso que toda atividade científica começa por aí.

E por último, mas não menos importante, como fazem os cururueiros ao iniciarem a função, saudando a presença da divindade e pedindo licença ao Santo, assim gostaria de iniciar a pesquisa.

Apresentadas as primeiras considerações, apontamos resumidamente para a forma como construímos a totalidade do texto em questão.

- **Tema Inicial**

Em: **A evidência do proibido** - verificamos através dos documentos manuscritos datados do final do século XVIII e início do XIX, um conceito forjado na/pela cultura ocidental, articulado ao processo civilizador que compreende a esfera produtiva de classes

menos favorecidas, considerando as relações étnico-raciais a criminalização do cururu e siriri sob a pretensa ideia da violência (SANTOS, 2013).

O capítulo aborda o sistema sociocultural prevalente na região e a forma como as populações ligadas à essas práticas se organizavam e lidavam com categorias sociais impostas pelos limites proibitivos de instituições geridas pelo Estado.

Neste capítulo aspectos essenciais para a compreensão do fazer cururu e siriri são ressaltados, principalmente através da geografia emanada por este solo, no que se refere à ligação existencial do homem com a terra, com seu lugar, seu chão, este permeado por diferentes ritmos, musicalidade, festividades, línguas, contrastes, idas e vindas. Um espaço permeado, sobretudo por um dilatado contato intercultural entre índios, negros escravos ou forros, colonos e missionários, desde o século XVI (SUZUKI, 2007; FAUSTO, 1995).

Explicitando um cotidiano que de acordo com Certeau (1998) é imposto aos sujeitos que usam de criatividade e táticas no intuito de forjar resistências para subverter a autoridade dos que impõem regras para fins de dominação. É em meio a esse processo que se forma um importante cenário das práticas mais remotas até os dias atuais das danças de cururu e siriri.

- **Tema Central**

Em: **A identidade Cuiabana – e o discurso da modernidade**, o objetivo é rediscutir do ponto de vista espacial, como a modernidade modificou a região de maneira que a população reorganizou seu modo de vida, reformulou suas narrativas e recriou o próprio cururu e siriri no contexto da urbanização e modernização da sociedade mato-grossense. Transformando os discursos de ameaças, intimidações e coerções, em sedução pela originalidade e legitimidade à cultural local. Estão expostos neste capítulo os aspectos gerais e transformações importantes a que o cururu e o siriri foram submetidos no período compreendido como modernidade, seus reflexos na sociedade local e possíveis mudanças de paradigmas.

Apresentamos a partir de nossas idas ao campo, elementos pontuais que permeiam o universo dessa população que contribui para a composição do cururu e do siriri enquanto totalidade.

Apontamentos etnográficos são trazidos à tona, igualmente registros acerca do cururu e do siriri inseridos em um contexto de indústria cultural, tanto para forma de análise como para problematização. Estes apontam para uma noção de cultura que prevalece não só no senso comum, mas em vários estudos acadêmicos que se queixam da ausência da “pureza original” (CAVALCANTI, 2012; CHARTIER, 1995) das práticas culturais populares,

marcando a invisibilização dos interesses dos grupos em luta e a desigualdade de condições em que tais grupos concorrem (SANTOS 2013).

A ideia de cultura como conceito hegemônico articulado à noção de civilização (ELIAS, 1994) pautada na colonialidade das relações de poder (QUIJANO, 2002, 2010), como instrumento legítimo da modernidade, instância central que reúne tais elementos a fim de exercer o controle sobre a natureza e a sociedade.

O texto articula também como a própria modernidade comporta e esquematiza um padrão de humanidade (branco, masculino, capitalista, cristão) que se esforça na criação de desigualdades para desqualificar a diferença cultural e étnico-racial, atribuindo características de sub-humanidade à elementos da cultura popular. Forjadas e legitimadas como parte da construção da hegemonia do estado-nação e da afirmação da cultura letrada burguesa na modernidade (SANTOS, 2013, p. 26).

A questão principal do capítulo é apontar o impacto do pensamento modernizador e problematizar a existência de um conceito de cultura letrada burguesa como modelo de modernidade. Buscamos entender também como esse projeto foi incorporado, ressignificado e traduzido pelos sujeitos inseridos nas culturas populares e grupos étnicos que compõem o cururu e o siriri mato-grossense (CERTEAU, 1998). A diversidade das práticas culturais como não fixos de grupos sociais específicos oferece-nos subsídios para apontar como as disputas simbólicas ou de representação tem tanto peso quanto as disputas econômicas, quando um grupo exerce ou tenta exercer o seu domínio sobre o outro (CHARTIER, 2002).

O texto traz à tona o papel da política enquanto discurso de legitimação na condução e formação de novos espaços à cultura popular por meio de Instituições articuladoras entre a cultura mato-grossense e a população.

Entre Festas Quintais e Festivais – Apresenta o discurso enquanto “lugar” de realização do cururu e siriri das antigas em paralelo à sua formação atual de cantoria voltada para aos aspectos da vida e à produção cultural. Aqui há um vínculo profundo entre trabalho como arte coletiva e sua recíproca do ponto de vista da luta por reconhecimento cultural.

Isso implica em parceria e retribuição, renovação e reatualização da noção de dom como contrapartida para a consolidação e materialização das relações sociais, funcionando também como prática de devoção e brincadeira. Destacamos os depoimentos orais de Thomas Flaviano da Silva, Marcelino de Jesus, Pedro da Silva, Domingas Leonor da Silva e Edilaine Domingas a apontar para a oralidade como uma forma de atitude perante a vida. Narrativas que contribuem para a constituição de memórias individuais pautadas em histórias de vida e

memórias coletivas que contemplam a sociabilidade e vínculos do próprio cururu e siriri como arte coletiva.

Há um contraponto sobre o papel das mulheres no cururu, para além do apoio que oferecem aos seus companheiros e amigos, dentro e fora das rodas, em muitos casos compartilhando o protagonismo dentro das danças. Trata-se de perceber os fazedores de cururu e siriri portadores de um saber permeado por subjetividades pautadas pelas diferenças, em constante tensão com outras subjetividades e práticas culturais.

A partir de Nestor Garcia Canclini (2008) e Stuart Hall (2006) evidenciamos o papel atribuído ao popular e suas adequações aos projetos contemporâneos, buscando um elo histórico entre passado, presente e mudança de paradigmas. Apontamos a internacionalização das danças a partir dos processos midiáticos (TRIGUEIRO, 2005) suas relações, negociações, (re)significações e (re)invenções (HOBSBAWM, 2008). O que no passado se fazia ao redor das fogueiras, hoje (re)modelados através dos festivais, um contar continuamente atualizado e contextualizado, unindo grupos e imaginário social.

A viola-de-cocho, o cururu, o siriri e a construção de um campo simbólico. Neste capítulo atentamos para o papel ambíguo que a viola-de-cocho representa como instrumento insubstituível no cururu e no siriri. Ao percurso que adquiriu como status de patrimônio cultural, convertendo-se em um dos ícones da cultura local. Registrada como um bem cultural imaterial na categoria saberes, pelo IPHAN em 2005. Assinalada como “uma expressão única no fazer popular [e] referência cultural importante [...] incorporando contribuições de diversas etnias, como tradição que se reitera e atualiza” (IPHAN, 2009, p. 81). Assim como a sua representação simbólica nas artes visuais e propagandísticas, sobrepondo seu sentido musical, a ponto de se transformar em clichê.

Presente em vasta gama de manifestações tradicionais, religiosas ou de sociabilidade e brincadeira, como cururu, siriri, folias de Reis e do Divino, festas do Divino, São Benedito, São Bom Jesus, danças de São Gonçalo, de Santa Cruz, evidenciando profundos vínculos com a oralidade (SANTOS, 2013).

Para além de uma definição teórico conceitual do que é a viola-de-cocho, nos interessam as representações e os sentidos que os realizadores do cururu e siriri fazem dela em suas vidas. De toda forma, mais uma vez são acionados os relatos orais que ilustram a dinâmica das cantorias improvisadas, expressando também as relações afetivas e concretas que os narradores relatam sobre a viola-de-cocho, através e a partir dela. Para o cururueiro tocar a viola-de-cocho é um dom que lhe confere destaque no grupo ao qual pertence. Um saber transmitido de pai para filho.

Como forma de articular o trabalho etnográfico às questões do cururu e siriri em meio à luta dos grupos realizadores pela valorização num contexto político econômico e ideológico (ROCHA, 2015), o capítulo se subdivide em dois momentos diferentes.

- **Toque A**

O lugar festivo – dimensões entrelaçadas articula a prática do cururu e do siriri ao riso e à festa como necessidades humanas. Observamos que, devoção e produção simbólica, são dois aspectos intercambiáveis que resultam na construção material em que as cantigas e brincadeiras têm lugar privilegiado nestas danças. O esforço explicativo vai no sentido de fazer a mediação da condição *nativa*, problematizando-a e interpretando-a a fim de consolidar um entendimento de tempo e espaço dotados de sentido material e simbólico para a população realizadora do cururu e do siriri (DEL PRIORE, 1994).

Neste ponto o texto articula o cururu como alegoria à dimensão sagrada da palavra que ilustra o sentido de brincadeira dados pela noção nativa de dom implícita nos discursos sobre os atributos necessários para se praticar o cururu. A partir de apontamentos que julgamos importantes e que foram levantados por estudiosos das culturas populares para apresentar a relação profunda do cururu com a conversão católica e imposição de práticas culturais eurocêntricas à grupos culturais não-brancos, especificamente os de descendência tupi no Brasil (CANDIDO, 1956; SANTOS, 2013).

Partimos da dimensão popular do catolicismo manifesto pelos grupos de portugueses no Brasil colônia e durante a ocupação espacial da região Centro-Oeste. O mesmo para os grupos de negros trazidos para os trabalhos braçais no início do século XVIII até meados do XIX, e que demarcam mais fortemente as memórias dos realizadores de cururu e siriri da atualidade (SANTOS, 2013; VOLPATO, 1993).

Essas populações e grupos culturais em suas relações no catolicismo popular (negro, indígena e europeu) em diferentes tempos históricos mantêm especificidades temporais e comportam vários aspectos que marcam a sociabilidade, a devoção, as narrativas míticas, a ludicidade, e as práticas mística-religiosas e econômicas das populações ribeirinhas. Uma linguagem portadora de ambiguidades, apontando os lugares e os discursos dos sujeitos fazedores do cururu e do siriri no cumprimento de uma devoção cristã-católica popular e institucional (CANDIDO, 1956; DEL PRIORE, 1994).

Em: **A arraya miúda: presença majoritária em Cuiabá** - iniciamos nossas reflexões acerca dessa parcela da sociedade que não faz parte das elites políticas, nem pertencem às chamadas famílias tradicionais ou ocupa cargos públicos. Atentamos para o fato de que

carregam uma classificação racial-étnica imposta e sustentada por um padrão mundial pautado na “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2010; FANON, 2008).

Perpassam a ideia etnocêntrica e eurocêntrica do sujeito portador de marcas implacáveis do atraso civilizatório e que resultam na produção de desigualdades embasadas nas diferenças culturais presentes em nossa sociedade (SANTOS, 2013). Pontuando uma construção corporal etnocêntrica do outro que perpassa inclusive pela concepção equivocada acerca das culturas populares latino-americanas como “primitivas” (CANCLINI, 1983) e por isso, passíveis de superação (SANTOS, 2013).

- **Tema Final**

Buscando Raízes - formas e significados. Aqui são apresentadas inicialmente as conceituações destes gêneros de canto e dança formuladas por Antonio Candido, Americano do Brasil, Cornélio Pires, Couto de Magalhães, Francisco Brasileiro, João Chiarini, Maynard Araújo, Julieta de Andrade, Elisângela Santos...*et al.*

Os discursos em questão trazem um cururu difundido de forma não homogênea às vezes descrito como dança cerimonial do catolicismo popular, às vezes como dança recreativa/brincadeira traduzidos em versos que cantam passagens do Evangelho, em lamentos do cotidiano ou em pilhérias entre os seus oponentes (ROCHA, 2015).

A narrativa-poética construída como música na forma de cantoria de improviso e/ou desafio em duplas, harmonizada e ritmada pela viola-de-cocho constituindo-se em um legado cultural pautado por relações sociais – daí a ampla gama de temas a serem tratados constituírem um universo específico, uma racionalidade singular do “ribeirinho” (SANTOS, 2013). Dos pontos de vista histórico, artístico-simbólico, de vivência mítico-religiosa e das relações sociais, brincadeira, poder e prestígio que organizam e sob os quais são organizados, verificamos que o cururu e o siriri comportam um repertório repleto de ambiguidades que transparecem no plano sócio-político na forma de negociações a depender dos interesses dos grupos.

Para além de qualquer definição em si, tratamos o cururu como legado que se transmite de geração em geração, pautados na figura individual do poeta/improvisador como condição de enfrentamento e ressignificação da sua própria condição no mundo. Em paralelo apontamos como esse projeto foi incorporado e traduzido pelos sujeitos inseridos nas culturas populares e grupos étnicos que compõem o cururu e o siriri mato-grossense (SANTOS, 2013).

- **Tema de Encerramento**

Para finalizar a conversa – As reflexões contidas neste capítulo partem da ideia das transformações pelas quais se movem a cultura popular (HALL, 2003), principalmente se consideramos que a cultura popular não é resistente aos processos da modernidade (CANCLINI, 2008). Isto posto às análises ocorre no terreno das transformações, sobretudo porque é nesse contexto que essas danças têm garantido sua prevalência e atualidade.

A partir do fenômeno migratório pelo qual passou o Estado de Mato Grosso, principalmente sua capital Cuiabá, ficou evidente as tensões socioculturais em relação às diferenças culturais da população local. Momento em que projetos individuais encontram eco na coletividade forjando condições ideais para que o cururu e o siriri fossem finalmente chamados para atuar na cena principal. Artistas e personalidades encontram no “povo” (FRADE, 2004) um campo fértil para efetivar seus projetos, dando a ideia que cada um faz parte de um todo, expressando assim o espírito de uma nação (BURKE, 1978).

A fim de restaurar esse sentimento de pertencimento tradições como o cururu e o siriri são eleitos como referência da identidade cuiabana, encontrando ressonância na população, ávida por legitimar suas práticas culturais na contemporaneidade, inclusive apontando uma perspectiva de reconhecimento e valorização financeira.

1 TEMA INICIAL

1.1 A evidência do proibido - no (com)texto das Posturas Municipais

Durante os séculos XVII e XVIII, portugueses, mamelucos e indígenas saíram do sertão paulista para a exploração aurífera, ocupação efetiva do território brasileiro e outros grupos indígenas para escravizar.

A exploração dos recursos materiais e da preação indígena relacionadas ao processo catequético do Novo Mundo é uma das principais bases históricas que associam a prática do cururu aos elementos civilizatórios de populações ameríndias nativas em confronto e consenso com as referências culturais impostas no processo de conversão desta mesma população à cristandade (SANTOS, 2013, p. 62).

Ainda durante o período colonial a articulação entre os interesses político-econômicos metropolitanos à dinâmica da catequese impulsionou o avanço da expansão colonial pelo continente. É a partir do século XVIII que o tímido ordenamento do território, através da economia exploratória do ouro, ainda que voltada para o mercado internacional, estimula pouco a pouco a consolidação de novos povoamentos (SANTOS, 2013).

Processo esse que terá reflexo em terras mato-grossenses. Por terra e águas, tais expedições chegaram a Mato Grosso. E é a partir da segunda metade do século XVIII que Cuiabá começa a consolidar seu ambiente urbano com significativa expansão populacional.

Todavia, para o sociólogo Machado Filho (2003) esse aumento populacional não trouxe exatamente o progresso para a cidade, o que se percebeu foi o agravamento das precariedades do espaço urbano e na esteira, qual a força de um ímã, o aumento da violência, criminalidade e miserabilidade da população. Segundo o autor essa situação foi ocasionada, muito provavelmente,

Pela falta de emprego, o processo de desagregação do sistema escravista [...] o retorno maciço de batalhões inteiros de soldados que passam a viver em condições quase que subumanas [...] a entrada de paraguaios [...] que se sujeitavam a qualquer tipo de trabalho [são alguns dos fatores que possivelmente] favoreciam a escalada da violência, principalmente dos homicídios, roubos e furtos, que assolaram a província (MACHADO FILHO, 2003, p. 17).

O autor garante que o sistema ativo de dominação estava ligado aos livres mais abastados. A elite local formada por comerciantes, proprietários de escravos e terras, inclui-se os altos funcionários públicos civis e as altas patentes militares. Em um nível ligeiramente

abaixo estavam os oficiais militares, médicos, engenheiros, advogados e magistrados, chefes de polícia, promotores e membros do clero. Mais abaixo na escala social se alojavam os pequenos comerciantes, sitiantes, os pobres, os desertores e escravos fugidos ou forros, estes últimos, totalmente desprovidos de recursos materiais para seus meios de vida (MACHADO FILHO, 2003).

De acordo com Volpato (1993), a chamada elite local apesar do número reduzido era poderosa em relação à população pobre, índios, escravos e libertos, via de regra, analfabetos. Segundo a autora “para as autoridades, as camadas mais baixas da sociedade, compostas por escravos e livres pobres que, no caso de Cuiabá, eram preferencialmente descendentes de negros e índios, eram por natureza pouco providas de moral” (VOLPATO, 1993, p. 223). Impunham sobre eles uma ação de política de controle que evidencia um campo no qual permitiu que esses sujeitos estabelecessem “alianças na construção de equilíbrios possíveis, no jogo de forças que lhes era intensamente desfavorável” (VOLPATO, 1993, p. 232), agiam inspirados ou pressionados pelas contingências da vida, pelas dinâmicas da história, apesar de todas as restrições a que estavam submetidos.

As regras que normalizavam o convívio social em Cuiabá e toda a região de Mato Grosso, ao longo dos séculos XVIII e XIX, (VOLPATO, 1993; PEREIRA JUNIOR, 2009), apontavam o incessante esforço das autoridades na repressão aos ajuntamentos, muitas vezes passivos de tumultos e agressões. Os relatos contidos nos documentos policiais, trazem uma noção da aplicação da lei cujos termos frequentes eram danças de preto, assuadas, motins, assassinatos. Todos e quaisquer ajuntamentos eram vistos como perigosos e prejudiciais à população, eram considerados momentos em que pessoas livres, pobres, escravos ou não, se articulavam para a prática de crimes de toda natureza.

Volpato (1993) assegura que apesar da imposição proibitiva da lei através da repressão policial e prisão dos apreciadores do cururu; homens e mulheres, sejam eles, lavradores, camaradas, agregados, costureiras, livres, pobres de uma maneira geral, inclusive os escravos, não os impedia de se insubordinarem contra os mecanismos de controle do poder. Pelo contrário. Esses indivíduos marginalizados, ignorados, excluídos, davam vazão aos seus desejos e sentimentos e, ao promoverem o cururu e outras festas à revelia de qualquer proibição ou repressão policial, sem saber, se constituíam sujeitos de suas próprias histórias. Demonstravam que o proibido desafiava abertamente a ordem. E conclui:

Os escravos iam e vinham pelas ruas de Cuiabá durante a noite e não deixavam de participar de festas e ajuntamentos, toques de viola e jogos de cartas. Para satisfazer esse pequeno desejo de se divertir durante a noite, colocavam-se à mercê da ação da polícia, sujeitos a castigos físicos e a prisão. Mesmo assim, não deixaram de dar

vazão a essa pequena vontade. Ao infringir a lei para satisfazer um gosto, o escravo estava, mesmo não consciente disso, atuando como sujeito e contestando a afirmação de que o homem submetido ao domínio de outro era o ‘mesmo que um morto’, desprovido de vontade (VOLPATO, 1993, p. 160, grifo da autora).

Em os *Sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos* de 1988, José Ramos Tinhorão (2005) reflete sobre o volume acanhado de documentos oficiais a respeito da vida dos negros que no início do século XVII já contava com cerca de “20 mil africanos e seus descendentes crioulos e mestiços” (TINHORÃO, 2005, p. 31) distribuídos por todo o Brasil. De acordo com Tinhorão as poucas informações que se tem sobre a música desse período dizem respeito às diversões dos brancos e índios, evidenciando que esses tinham oportunidade de festejar e folgar. Desta feita o autor sugere que os escravos negros “também tivessem ocasião de entregar-se a suas danças” (TINHORÃO, 2005, p. 32).

Tinhorão lembra que as imagens mais remotas que se tem de escravos em posturas de dança no Brasil datam de 1647 em Pernambuco. Nesse registro dois dos músicos estão sentados, tocando com as mãos tambores presos entre as pernas, ao centro outro músico está “raspando um longo reco-reco, enquanto os outros dançavam em volteios” (TINHORÃO, 2005, p. 34).

Embora a cena tenha sido registrada em Pernambuco, assegura o autor que a mesma é uma indicação de que

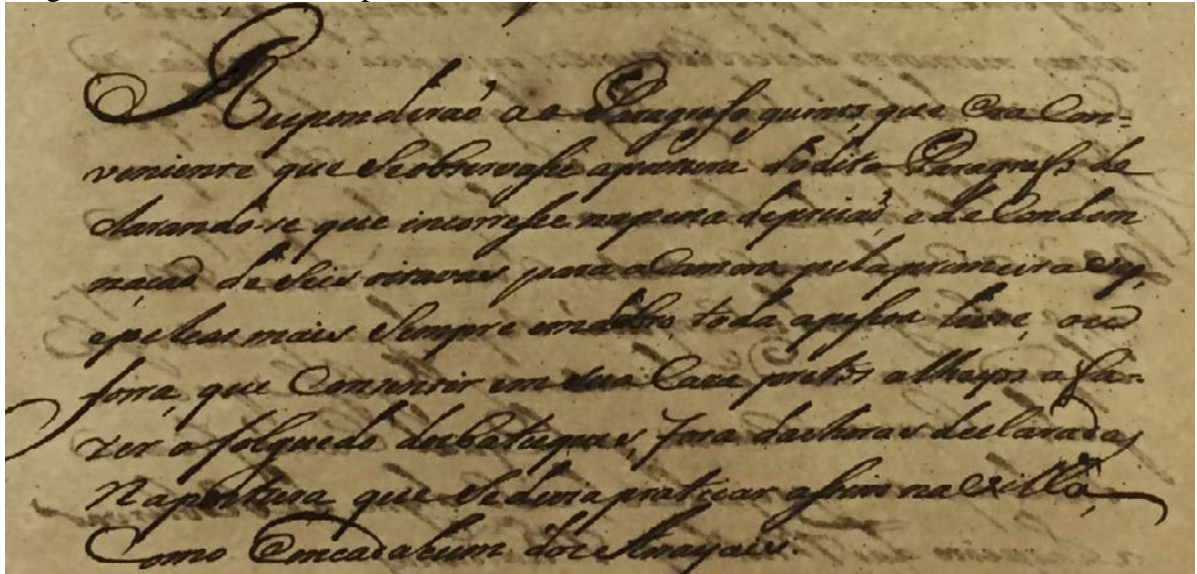
Os escravos africanos conseguiam, em certas ocasiões, exercitar seus ritmos e danças (e, quase certamente, embora de forma dissimulada, também seus rituais religiosos), através de manifestações à base de ruidosa percussão, que os portugueses definiam genericamente sob o nome de *batuques* (TINHORÃO, 2005, p. 36, grifo do autor).

Isto posto, o autocircunstanciado de infração das Posturas Municipais, oferece-nos uma oportunidade para avaliarmos o modo como agiam as autoridades diante de qualquer ajuntamento, sobretudo, na sua associação às rodas de cururus.

Ampliando a busca pelo processo de disciplinamento da sociedade local que se deu basicamente através da aplicação de medidas que tinham como objetivo normatizar o comércio, a convivência, as idas e vindas nos espaços públicos como ruas, bicas d’água, travessas, becos, chafarizes e também no que se refere às festas e folguedos, entre outros. Chegamos ao Código de Posturas, da cidade de Villa Bela da Santíssima Trindade, então capital do Estado de Mato Grosso, aprovado no ano de 1752. Este regulava também as regras de convivência na então Villa do Cuyabá. Encontramos no parágrafo quinto, do capítulo quatro, a seguinte descrição,

Responderão ao Parágrafo quinto que era conveniente que se observasse a pena do dito parágrafo de achando-se que incorresse na pena de prisão e de condenação de seis oitavas para a Câmara pela premissa e pelos mais sempre achados, todo pobre livre de forma que consentir em sua casa pretos, achados a fazer folguedos de batuques, fora de hora declarada na postura que devia praticar afins na Villa, como com cada um dos [ilegível] (DOC. 07, POSTURAS MUNICIPAIS, 1752, p. 05).

Figura 5 - Posturas Municipais da Câmara de Villa Bela - Mato Grosso

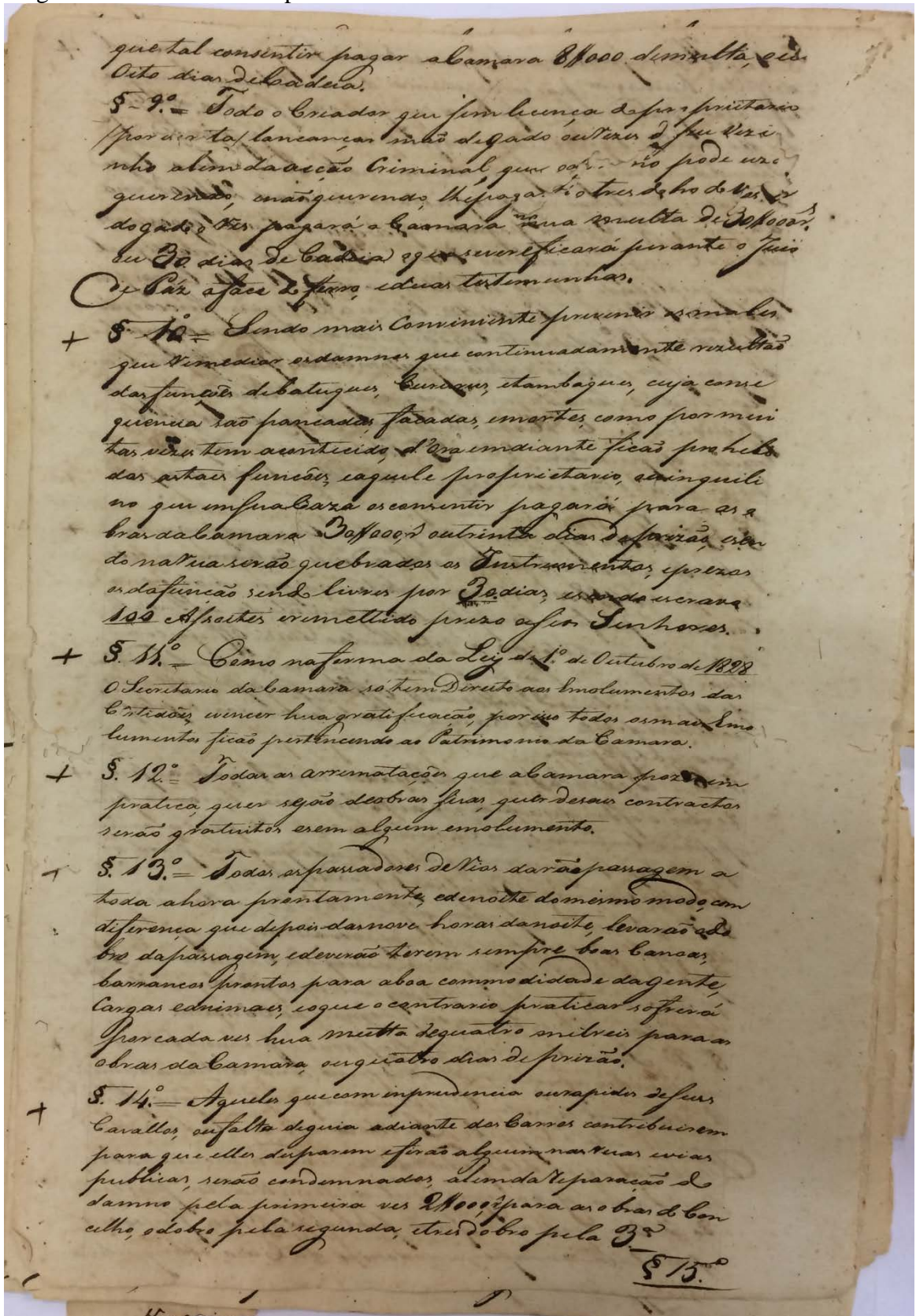


Fonte : APMT – Doc. 07.

Já em 1831, nas Posturas da Vila do Cuyabá, conforme aponta Pereira Junior (2009), em interessante artigo intitulado, *O código de posturas e os futuros cururus oitocentistas*, é possível comprovar que o cururu era rejeitado por parte da população que considerava a dança como ridícula, desagradável e perigosa. Sancionada pelos dirigentes políticos em 04 de janeiro, continha entre outras medidas a proibição da prática do cururu sob pretexto de prevenir desordens, brigas com facas e até assassinatos, segundo estabelece o décimo parágrafo:

Sendo mais conveniente prevenir os males que remediar os danos que continuamente resultam dessas funções de batuques, cururus e tambaques, cuja consequência são pancadas, facadas e mortes, como por muitas vezes têm acontecido, d'ora em diante ficarão proibidas estas funções; e aquele proprietário ou inquilino que em sua casa promover ou consentir pagará para as obras da Câmara 30\$000 ou trinta dias de prisão; sendo na rua, serão quebrados os instrumentos e presos os da função; sendo livres, por 30 dias; e sendo escravos, 100 açoites e metidos presos até os senhores (DOC. 01, POSTURAS MUNICIPAIS, 1831, p. 07).

Figura 6 - Posturas Municipais da Câmara de Cuiabá



Desses manuscritos aos quais também tivemos acesso, comprova-se que as posturas funcionavam como uma ferramenta cujo objetivo era o de *prevenir e remediar*. Prevenção que se fazia pelo toque de recolher anunciado pelas cornetas nas rondas policiais que de certa forma marcavam um tempo disciplinar. A partir do toque da corneta, era proibido vagar pelas ruas, sob pena de prisão correccional. Por outro lado, a corneta anunciava para homens e mulheres que “as rondas policiais já se faziam mais intensas em sua ação de prevenir e prender turbulentos, ébrios e participantes de batuques e cururus” (MACHADO FILHO, 2003, p. 108).

Para Machado Filho (2003) se por um lado os Códigos de Posturas delimitavam a prática do cururu, por outro, não alcançavam a eficácia desejada pelas forças policiais, já que sair escondido para se divertir em cururus era comum entre os cativos e se constituía em uma das formas que encontravam para circular pela capital da província, mesmo porque

[...] a prisão correccional de bêbados, turbulentos, escravos que frequentavam batuques e cururus, sem bilhetes de seus senhores, [...] enfim, toda uma legião de transgressores que não respeitavam o toque de recolher, estimulados pela falta de uma boa iluminação da cidade, [...] em cuja esteira vinham as brigas e a violência, mas que também era uma poderosa arma para nivelar as diferenças sociais e aproximar brancos e negros, livres e escravos (MACHADO FILHO, 2003, p. 31).

Na ânsia de exercer uma ação *normalizadora* sobre a população mais pobre, as autoridades e os chefes de polícia, levavam ao extremo sua missão de controlar o lazer e a ordem, e verdades são forjadas a partir dos discursos contidos nos inquéritos policiais. Destarte, essas práticas tornam-se o “lugar” da formação discursiva que determinaria outros discursos perpassados pelas relações de poder local. Prisões eram efetuadas sob alegação de que qualquer ajuntamento inclusive as rodas de cururu, além de promoverem algazarras, quebravam uma postura e sempre terminavam em bebedeiras e brigas.

Mas como se poderiam caracterizar estas práticas que tanto incomodavam as autoridades locais, consideradas um tormento para muita gente na capital? Observe-se, por exemplo, entre outros documentos da época, a aplicação da lei em 16 de dezembro de 1860 (um dia de domingo), no qual se registra uma ação policial, conforme relato dos chefes de polícia aos presidentes da Província de Mato Grosso, descrevendo a seguinte ocorrência, “das partes recebidas hoje nesta Secretaria consta que ontem pelas doze horas da noite fora preso e recolhido na Cadeia o escravo Mathias, de propriedade de D. Mariana, por ser encontrado em uma função de cururu na rua da Fé, sem bilhete de sua senhora” (DOC. 02).

Outro relatório seria registrado pelo chefe de polícia, no ano de 1866, mais precisamente no dia 23 de setembro, conforme consta:

Parece ter sido o escravo Benedito o organizador do cururu realizado na casa de Escolástica Maria Joaquina. Contudo, Escolástica, Maria Luisa, Vitoriana Padilha e Pociônia, também foram presas sob a acusação de terem sido coniventes no divertimento, que não possuía autorização da câmara (DOC. 03).

Ainda segundo inquéritos policiais, esses encontros em que as rodas de cururu aconteciam se davam em qualquer dia da semana, conforme apontam os relatos sobre um crime que ocorreu na cidade em uma terça-feira, no dia 19 de março de 1872, supostamente em um ajuntamento de cururu, de acordo com o registro “o dito seu patrão recolheu-se a canoa às oito horas da noite mais ou menos e tendo deixado ai por ter obtido licença para um brinquedo¹¹ no Beco Sujo” (DOC. 04). No mesmo documento ainda encontramos outro depoimento, no qual se constata a presença de índios em divertimentos em uma roda de cururu no referido Beco “achavam também dormindo na canoa dois índios Guatós” (DOC. 04).

Os índios da província, independente da etnia, são identificados pela embriaguez e passam a receber tratamento-punição, idênticos aos da população pobre. Tinham lugar cativo em narrativas que reforçavam o discurso de um comportamento *delinquente*, são vigiados e punidos através de correções que iam substituindo a catequese disciplinar dos missionários (ROCHA, 2013).

Encontramos *fora* dos registros oficiais, uma nota em um jornal local, *O Matto Grosso* – do dia 13 de abril de 1890. Nesta, o editor faz duras críticas ao então governador provisório, por ter permitido a presença das “ínfimas camadas do povo” nos jardins do palácio, enquanto a elite festava nos salões da residência. Segue a nota: “Ao que parece impróprio do lugar, do promover e até mesmo altamente ridículo, foram as danças da *arraya miúda*, cururu, samba, siriri e não sabemos que mais, havidas no jardim, na noite do baile e na seguinte.” O editor segue afirmando que estava o “Sr. Marechal Governador sendo agradável com aquela classe de gente que se diverte com tais folguedos,” segundo o jornalista, “faltou o decoro de sua posição,” pois esse comportamento era considerado uma “exagerada democracia” (O MATTO GROSSO, 1890, p. 03, grifos do autor).

Mesmo que sob condições adversas, sob ameaça constante de doenças, dos ataques, das dores físicas insuportáveis, mesmo correndo riscos de prisão, esses sujeitos “em resposta à contingência de viver em uma região de fronteira e de itinerância” (PERARO, 1997, p. 11), se entregavam ao laser e ao consumo de aguardente e como consequência; brigas e violência.

¹¹ Brincar ou fazer cururu; o mesmo que festar. Diz-se: “Eu já brinquei muito com Fulano”, ou: “Fui numa brincadeira lá no Mimoso”. (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 7).

Várias são as referências nesse sentido. A menção às bebidas alcoólicas está nos registros dos cerimoniais afro-indígenas na colônia e no Brasil rural como um todo. De modo que a aguardente é elemento sempre presente nas festas brasileiras,

Numa infinita diversidade de raças e ritos sagrados, a cachaça anulou as restrições litúrgicas, impondo-se como ortodoxa [...] um ângulo de psicologia coletiva é de surpreendente importância: a participação da aguardente no cerimonial religioso indígena, africano, oceânico (CASCUDO, 1986, p. 51).

Por outro lado, a cachaça foi também “calamidade aniquiladora dos derradeiros tupis, cariris, tarairius e jês do Brasil. Tufão em folhas secas” (CASCUDO, 1986, p. 27).

Silvio Romero (1897) ao apontar a intolerância dos vigários sob os mais pobres, afirma que, “trabalha[r], bebe[r] e canta[r]” (ROMERO, 1897, p. XVIII) era o cotidiano das populações dos sertões.

Certeau (1998), em uma exigente e lúcida crítica a respeito das convivências hierárquicas, em a *Invenção do Cotidiano* é enfático ao apresentar a “cultura comum e cotidiana enquanto apropriação (ou reapropriação)” (CERTEAU, 1998, p. 16), mesmo sem alimentar ilusões no que concerne ao seu funcionamento, reconhece um movimento de subversão à ordem, a partir de “micro resistências,” que por sua vez, institui-se em “micro liberdades” (CERTEAU, 1998, p. 18) que oportunizam aos sujeitos deslocar “as fronteiras verdadeiras da dominação dos poderes sobre a multidão anônima” (CERTEAU, 1998, p. 18).

Desta forma, as mais simples ações cotidianas tidas como rotineiras e muitas vezes banais, além de revelar o extraordinário nas múltiplas faces da vida, também se constituíam meios de resistência, nas quais os indivíduos encontram ou criaram para driblar a opressão do dia a dia. Todavia, Certeau (1998) alerta sobre a necessidade de se investigar sobre quais “procedimentos populares (também ‘minúsculos’ e cotidianos’) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (CERTEAU, 1998, p. 41, grifos do autor). Sugere o autor que são essas relações do dia a dia que se materializam em determinados processos identitários e “essas *maneiras de fazer*, constituem as mil práticas pelas quais os usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (CERTEAU, 1998, p. 41, grifo do autor). E conclui que essas táticas apresentam continuidades, permanências e, “manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos [além de] articula[r] [...] a sua relação com o poder que os sustenta” (CERTEAU, 1998, p. 47). Mais do que evidenciar essas dinâmicas pessoais e coletivas, é a partir desse cotidiano que temos a possibilidade de refletir sobre as criações culturais que emergem dessas rotinas.

Isto posto, é interessante lembrar alguns exemplos clássicos de criminalização da cultura popular, como foi o caso da capoeira. Luiz Sergio Dias (2001), em contundente análise sobre a organização da capoeira no Rio de Janeiro e a sua criminalização a partir do Código Penal, em 1890 - lembrando que o cururu foi criminalizado oficialmente em 1831 - acrescenta que a mesma, portadora de traços “culturais negros [sofreu] violenta repressão [colocando-se] como um componente a mais dentro [desse] universo violento” (DIAS, 2001, p. 23). Somam-se a esse universo de criminalização, a umbanda, o maxixe e o samba.

Mesmo que, considerando a heterogeneidade entre os objetos aqui estudados, decorre dessas observações um fato indiscutível, a “dualidade proporcionada pelas práticas e expectativas do escravo e do homem livre” (DIAS, 2001, p. 54), sobretudo, à ideia de práticas ameaçadoras à normalidade imposta, expressa nos Códigos de Posturas Municipais, nos quais se reprimiam qualquer ajuntamento, caracterizados como ilícitos. E mesmo se constituindo aparentemente mundos antagônicos, “a sua presença nas ruas [tanto de um, quanto de outro] ao longo do tempo, representou um desafio [...] [e] sua capacidade sinuosa de resistência” (DIAS, 2001, p. 24). Disto tudo, resultava uma sociedade baseada em um sistema opressor, por si só ameaçador, cuja ordem era reprimir todo e qualquer ajuntamento, independentemente da situação, prendendo índios, negros; fossem escravos ou forros; homens e mulheres, em outras palavras, “prevenir a criminalidade tomou-se um dos princípios teóricos mais perseguidos pelo poder, visando a controlar o comportamento das massas urbanas” (DIAS, 2001, p. 71).

A punição independentemente da culpa ou inocência de um indivíduo sob suspeita, de acordo com Machado Filho (2003), era prática corrente. Todavia, culpa ou inocência, eram critérios que não se levavam em conta, o propósito era intimidar os pobres, escravos ou não, “a polícia gastava a maior parte de seu tempo no trabalho de capturar escravos fugidos e impedindo que praticassem toda sorte de infrações consideradas lesivas à ordem e à tranquilidade públicas” (MACHADO FILHO, 2003, p. 221), uma prática comum no Brasil colônia.

Isto posto, indagamos o que é uma norma regulamentada por relações sociais historicamente determinadas entre os depositários do poder repressivo e aqueles que se manifestando de variadas formas resistem a ordem e a tranquilidade pública impostas pelos primeiros? Neste caso o que chama atenção é o desprezo das autoridades por tais práticas e a facilidade com que vinculavam às rodas de cururu e siriri e seus apreciadores, a pecha de desocupados, violentos, passivos de roubos, vadiagem, assassinatos, desordens, desobediência e outros.

No Código Criminal tinha-se estabelecido o modelo e a estrutura para o cumprimento das normas e dos métodos policiais nas instâncias superiores. Por sua vez, outras violações consideradas menores como as ofensas à ordem pública por conduta desordeira, embriaguez, violação ao toque de recolher, o jogo e a prostituição, eram regulados pelas Posturas Municipais. Prevenção e repressão eram termos recorrentes como justificativa nos relatórios dos chefes de polícia.

Pelo alto índice de atritos que ocorriam nestas reuniões, as festas, funções, divertimentos, batuques, eram vistos pelas autoridades como momentos privilegiados de brigas e por isso evitados ao máximo. [...] Apesar do intenso controle e das prisões insistentes por esse motivo, os cururus continuavam acontecendo, reunindo em seus folguedos pessoas pobres e escravos (VOLPATO, 1993, p. 205).

Volpato (1993) assegura que a imposição de cima para baixo de mecanismos de opressão, recaiam sobre a população pobre e não lhes restavam alternativas de acordo com as circunstâncias formais, a não ser as de resistir, evadir e encontrar linhas de fuga, sinais sutis da existência em uma terra erma e distante. Diante de uma sociedade excludente e repressiva com pouquíssimas ou nenhuma possibilidade de lazer para escravos e livres pobres, o álcool também representava uma forma de sobrevivência e alternativa para minimizar o sofrimento cotidiano de homens e mulheres, quando em ajuntamentos de cururus, ainda que proibidos. Um ambiente edificado cotidianamente por diversos agentes sociais, ofuscados pela visão colonial minimizadora, materializando e reproduzindo lugares discursivos que explicitam um campo de concorrência que, não podem de forma alguma ser considerados discursos neutros (VOLPATO, 1993).

No que diz respeito às notícias *oficiais* da Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuyabá, estas constam nos Annaes do Sennado da Câmara do Cuyabá-1719/1830.¹² Os registros do período em questão dão conta de uma intensa movimentação e tensão nestas dilatadas fronteiras portuguesas. Guerras, aprisionamentos, mortes, fome, pestes, todo tipo de doenças, prolongadas secas e enchentes, liturgias, chegadas e partidas de monções¹³ e autoridades representantes da coroa, nascimentos, casamentos e falecimentos reais, além das disputas pelo mando político das minas, em tempos de descobertas e explorações de ouro.

Entretanto, nada se dá a conhecer, nos registros oficiais, do caráter festivo do cururu e siriri presentes no cotidiano dos habitantes da terra. Certamente um fato que não se restringe a

¹² Relação Cronológica dos factos e sucessos mais notáveis que aconteceram nestas Minas do Cuiabá, desde o seu estabelecimento que se deu por ordem da Rainha Nossa Senhora expedida pelo seu Tribunal do Conselho Ultramarino em 20 de julho de 1782 (SUZUKI, 2007, p. 43).

¹³ O termo se refere à expedições fluviais paulistas que faziam a comunicação entre São Paulo e Cuiabá, durante a segunda década do século XVIII e a metade do século XIX (HOLANDA, 1976).

uma única leitura. Apesar de objetivar aparentemente *apenas* uma ausência, sugere questionamentos, sobretudo porque a história se faz a partir de qualquer vestígio deixado pelas sociedades, no passado ou no presente. Desta feita, tomamos a afirmativa de Certeau (1998), a respeito do silêncio dos menos favorecidos da sociedade colonial que nos alerta que, “a vida não se reduz àquilo que se vê” (CERTEAU, 1998, p. 77). Deste modo, é possível refletir sobre o que *não se vê*, os lugares e os espaços ocupados por estas danças e os usos dos sentidos produzidos por suas práticas forjando múltiplas facetas. E, sobre o que *não se fala*, as memórias de lutas, as negociações, a violência sofrida, as resistências; físicas e simbólicas que permeiam todo seu processo histórico.

Processo que se desenha a partir da ausência de relatos nos documentos oficiais, ou por serem tão comuns no cotidiano de pobres, negros e índios, em meio a efervescência política da época que, “relegadas a um plano secundário em relação as preocupações essenciais da sociedade” (VANSINA, 2010, p. 137), não mereciam registros a não ser nos relatos policiais. Ou ainda pela própria carência na documentação e, até possivelmente por certa polarização da historiografia entre abordagens que ofuscam ou se negam a revisitar esses lugares ocupados por estas danças. Práticas culturais capazes de formar bases com marcos indelévels na construção identitária quer seja no coletivo, quer seja no individual.

Antecedendo no tempo, lembramo-nos deste espaço, como um espaço permeado por uma multiculturalidade de povos e culturas, ainda que marcado por negligências, precariedades e medos. E práticas culturais como o cururu e o siriri, criminalizadas por uma sociedade marcada pela violência na colonização desde a chegada das primeiras expedições à América portuguesa, sobretudo uma sociedade escravista, tanto de negros africanos como de diversas nações indígenas.

O que se questiona aqui é a pronta reação, na construção de muralhas físicas e ou imaginárias contra o presumido perigo e a ameaça sempre presentes à ordem estabelecida pelo poder instituído. Permitindo ao estado ações cada vez mais autoritárias e punitivas, legitimadas por demandas sociais principalmente de alguns setores da sociedade. Forjando verdades e validando discursos oficiais e policiais, sobre um possível aumento de violência e criminalidade, justificando uma dominação institucional, uma diminuição dos espaços sociais e o encarceramento e criminalização de determinadas práticas culturais urbanas, entre elas, o cururu e o siriri.

Mesmo reconhecendo a existência de “dois mundos antagônicos” (DIAS, 2001, p. 56), como sugeriu Dias (2001), ao discorrer sobre a ocorrência da capoeira no tecido urbano no Rio de Janeiro, ao longo do século XIX e mesmo que as condições geográficas e políticas se

apresentem em outros termos, o sentido serve para a análise aqui apresentada. É importante admitir-se uma constante tensão, também no sistema urbano da Cuiabá, ao longo do século XIX. A coexistência, desses dois mundos assegurava um embate permanente entre dominados e dominantes e de acordo com as observações pertinentes de Dias, esse fato “não pode ser considerado uma anormalidade” (DIAS, 2001, p. 57), em uma sociedade escravista.

Recordando principalmente que as autoridades não se preocupavam apenas com o cotidiano dos escravos, mas sobretudo com suas possíveis alianças com outros segmentos sociais. No entanto, Dias (2001) é categórico em afirmar que seria imprudente reduzir o cotidiano das cidades, aos conflitos entre elite e povo e que tanto um quanto outro, reprime e domina. Neste sentido, tal circunstância possibilitou um cotidiano em que “cada segmento do conjunto social dos dominados possuía suas particularidades, e elas se mostravam com certa autonomia ou identidade própria, por vezes até entrechocando-se dentro do próprio universo social que constituíam” (DIAS, 2001, p. 60).

Evidentemente não é objetivo da pesquisa o estudo desse amplo espectro de desordens e interditos. A intenção se volta para uma análise igualmente tensionada, porém restrita ao imaginário em torno dos folguedos de cururu e siriri. Entretanto, a medida em que mudamos nossa lente de observação podemos perceber que os efeitos de poder mudam, e as danças de cururu e siriri ganham nova dimensão, no fazer e no festar contemporâneos.

Todavia essa mudança reserve divergências nos discursos, isso não significa que um seja mais verdadeiro que o outro. Considero tratar-se tão somente de outros pontos de vista, outras verdades, ponto fundamental nas relações sociais que se manifestam em instabilidade, espontaneidade, multiplicidades, negociações, desacordos, recusas. Mas quem anuncia qualquer que seja a escala e como uma verdade se constrói no tempo histórico, são as relações de poder que as atravessam, como afirma Certeau (1982) o “poder tem sua lógica [...] o discurso ideológico se ajusta a uma ordem social [...] É um mesmo movimento que organiza a sociedade e as ‘ideias’ que nela circulam” (CERTEAU, 1982. p. 69, grifo do autor).

2. TEMA CENTRAL

Figura 7 – Cuiabano tocando viola-de-cocho



Fonte: Benedito da Silva¹⁴.

¹⁴ Benedito da Silva artista plástico cuiabano, pinta desde a década de 80 e já frequentou o Ateliê Livre da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) – berço de grandes artistas do Estado - à época de Dalva de Barros e Nilson Pimenta. Através da técnica de acrílico sobre tela, o artista, que começou a pintar aos 15 anos e já completou 30 anos de carreira, se expressa ressaltando as riquezas da terra e da cultura cuiabana. Acrílico

2.1 A identidade cuiabana e o discurso da modernidade

O novo é para nós, contraditoriamente, a liberdade
e a submissão.
Ferreira Gullar

Entender como a modernidade chegou a Mato Grosso é primordial para analisarmos os discursos disseminados e materializados que compuseram a estética modernizadora presente na capital desde fins do século XIX e ao longo de século XX.

O projeto modernizador vivido em Mato Grosso na última década do século XIX, girava em torno de um ideal nacional capitalista de progresso e benfeitorias em regiões consideradas ermas, assegurando agilidade e mobilidade em diversas áreas sociais. Segundo Freire (2007), no caso de Cuiabá a modernidade “apenas se insinuou de modo pontual e desarticulado, numa dinâmica em mosaico fragmentada e descompassada em temporalidades desconformes” (FREIRE, 2007, p. 92). Ainda de acordo com o autor, um marco de indiscutível importância no cenário nacional foi a proclamação da República. Ocorre que localmente a implantação do novo regime não chegou a deflagrar grandes mudanças, situação caracterizada pela rigidez das classes sociais que apresentaram maior resistência. Em outras palavras, o novo regime “não rompeu com as estruturas tradicionais do poder político, por extensão o poder econômico” (FREIRE, 2007, p. 92), locais.

A propósito da epigrafe, Ferreira Gullar (1978) alerta: “não podemos iludir-nos tampouco tomando as aparências da civilização como civilização, as aparências do desenvolvimento como desenvolvimento, as aparências da cultura como cultura” (GULLAR, 1978, p. 24), sobretudo, porque a busca pelo novo deve priorizar “a libertação do homem, a partir de sua imaginação concreta” (GULLAR, 1978, p. 24).

A situação política em Mato Grosso, entre os anos de 1889 e 1906, conforme aponta a historiadora Lylia Galetti (1995), era de intensos e “violentos conflitos armados entre as facções das elites locais” (GALETTI, 1995, p. 58). Nesse contexto a elite política é igualada “aos índios e bugre que habitavam o seu território” (GALETTI, 1995, p. 58). Côncios do próprio atraso, esse, confrontado com outras unidades da federação, ao menos servia para projetar-lhes um futuro semelhante, à medida que sua realização não dependesse

Só da união dos mato-grossenses em torno dos interesses do Estado, mas também de uma intensa propaganda das riquezas de seu território como forma de atrair os elementos que haviam propiciado o progresso daqueles Estados: imigrantes e investimentos estrangeiros. (GALETTI, 1995, p. 63).

A autora destaca que o atraso em que se encontrava Mato Grosso não se constituía apenas no seu aspecto material-físico-geográfico, mas sobretudo no aspecto “moral,” considerado crítico. Desta feita, adentrar ao século XX, promoveu grande mal-estar entre os letrados, pois havia uma latente preocupação com a perspectiva de se consolidar “uma identidade estigmatizada pela barbárie” (GALETTI, 1995, p. 65).

Rezzieri (2014) argumenta que as primeiras transformações concretas ocorridas em Cuiabá que apontavam para o sonho da modernidade, se vislumbram a partir do programa “Marcha para o Oeste,” instituído no governo de Getúlio Vargas, período conhecido como Estado Novo¹⁵ (1937-1945). Esse programa assegurou a construção de algumas obras importantes que forneceram recursos para a infraestrutura necessária ao modelo de modernização da cidade. A partir dos anos de 1930 e 1940, iniciam-se as chamadas “obras oficiais,” com a construção dos edifícios da administração pública local, estendendo-se a outro momento importante para o crescimento urbano que se revelou na década de 1970, durante os governos militares (1964-1985).

A premente necessidade de modernização, atendia ao modelo de aceleração defendido pelo governo militar de 1964, atrelado às políticas nacionais das relações capitalistas. Isto posto, Cuiabá deveria ser modernizada para outorgar as premissas ditadas pela reorganização econômica do país, niveladas ao mundo civilizado. A autora reforça que o desejo de abandonar o passado em detrimento do “novo” seduziu a população cuiabana em discursos propagados por seus governantes, na esperança de que a cidade saísse do isolamento e fosse lançada rumo a um futuro próspero e inovador. A ideia do progresso certamente afloraria novas cores às faces da velha cidade. A ressonância provocada pelo desenvolvimento econômico arduamente desejado pelos cuiabanos, não buscava somente a transformação urbana, “mas também o abandono de práticas sociais e culturais que acenavam para a origem pobre, indígena e negra de sua população” (REZZIERI, 2014, p. 18).

¹⁵ As décadas de 1930 e 1940 foram de extrema importância na atualização do mito bandeirante, na medida em que a proposta do governo de Getúlio Vargas – o “imperialismo pra dentro”, a fim de integrar os “espaços vazios” ao mercado mundial, com especialidade para os da Amazônia, ia ao encontro dos anseios da elite mato-grossense pelo progresso e desenvolvimento da região. Nesse período, o lema bandeirante se recompõe com toda a força, na medida em que romperia com o “isolamento” da região e daria força ao discurso do IHMT – do Oeste, como *lócus* da brasilidade (AMEDI, 2014).

Rezzieri (2014) acrescenta ainda que, sob o argumento de ocupação dos vazios demográficos, especialmente na década de 1970, Cuiabá recebe inúmeros migrantes, seduzidos com a promessa de prosperidade e do fácil acesso à terra.

Um grande contingente de pessoas de diversas regiões do país, abandonaram sua terra natal e migraram para Mato Grosso. O aumento populacional desencadeado por essas ações trouxe à luz os primeiros sintomas da desordem que atingiu Cuiabá (REZZIERI, 2014, p. 17).

Pensada a partir do estigma do atraso, até início do século XX, Cuiabá era menosprezada por remeter à imagem de cidade provinciana, atrasada e isolada. Imagens reforçadas pelos inúmeros viajantes e aventureiros que por aqui passaram e deixaram registradas suas impressões em crônicas, relatos e diários enquadrados em molduras carregadas do espanto dos olhares que se diziam civilizados ou civilizadores.

Todavia Márcia Arruda (2002) chama atenção para a tão propagada ideia de isolamento no discurso da década de 1980. De acordo com a autora,

Nesse discurso esquecia-se que Cuiabá, pela via fluvial e posteriormente aérea, nunca estivera tão isolada como se acreditava. Mas a veracidade desse discurso não importava tanto quanto a crença depositada nele. Era a imagem de uma cidade isolada que se conservava, pois essa imagem produzia os efeitos desejados. O discurso da imprensa era que Cuiabá teria a grande chance de romper com o tão propalado isolamento a partir de uma maior dinâmica econômica do estado e através dos projetos de colonização no norte de Mato Grosso incentivados pela ampla política do Governo Federal para *ocupação* da Amazônia (ARRUDA, 2002, p. 17, grifo da autora).

Recordemos que, Cuiabá com sua posição geograficamente estratégica serviu como ponto de ligação para aqueles que visavam colonizar a Amazônia, mas que por algum motivo decidiram aportar em Cuiabá, aproveitando-se de sua (pouca) infraestrutura. Os chamados *pau-rodados*.

Tal circunstância, como observaram Arruda (2002) e Amedi (2012), em todo o decorrer dos anos de 1970 e 1980, Cuiabá conheceu as mais altas taxas de crescimento populacional de sua história com um índice de 136,25%, perceptível pela expansão do seu sítio urbano sobre as áreas periféricas, além do rápido crescimento vertical (AMEDI, 2012, p. 46). Transformando-se em um entreposto de “migrantes pobres, desempregados e famintos” (ARRUDA, 2002, p. 17) que chegavam em grandes quantidades, atraídos pelos projetos de colonização propagados pelo Governo, um espaço muito diferente daquele existente até os anos 1950.

Sem qualquer preparo, Cuiabá foi absorvida pelo crescimento rápido e desordenado, transformando-se em um espaço cada vez mais híbrido, onde “alguma coisa parecia ter saído

errado, pois as correntes migratórias não eram tão controláveis como se esperava” (ARRUDA, 2002, p. 18). Esses grupos traziam consigo sua cultura, então acusada de ameaçar a cultura local e “a ideia de uma cultura híbrida parecia impossível” (ARRUDA, 2002, p. 21).

Suzana Guimarães (2007) reforça que esse afluxo de pessoas trouxe consigo novos hábitos e costumes colocando à prova a própria identidade do cuiabano. Causando desconforto em ambos os lados, desencadeando fortes rejeições e a preocupação em se preservar elementos da cultura originária. Desta feita, caberia aos cuiabanos a defesa dos hábitos e costumes tradicionais, forjando uma identidade cultural coletiva,¹⁶ capaz de se sobrepor à afirmação cultural do migrante. Era inadiável reencontrar a tradição, as raízes e a identidade, que agora apareciam como refúgio, diante da violência (real ou simbólica) do progresso, frente ao forasteiro de longe ou de perto. E conclui a autora:

Tudo parecia fora do lugar, desfigurado, fica claro que, de um modo geral, a sensação de estar perdido no tempo e no espaço afetava não apenas uma coletividade, mas também toda uma classe social que se via em crise pelo medo de não conseguir manter mais os privilégios e lugares sociais conquistados, de ter a memória estilhaçada e a vida prestes a ruir, sentindo que tudo que construíra um dia estava acabando-se, esvaindo-se, fugindo do controle (GUIMARÃES, 2007, p. 31).

Ocorre que as obras construídas na capital no início do século XX, conforme esclarece Rezzieri (2014), já não atendiam aos ideais de modernização, resultado de um cotidiano transformado, enobrecido e comemorado no início de 1970, mas muito contestado nos anos seguintes. Situação decorrente do abandono de seu patrimônio material e imaterial. A autora admite uma luta constante, um embate urbano, no qual a cidade parecia estar,

Num processo autofágico, em que seu crescimento ocorria à custa de sua própria *essência*. A demanda por uma economia coerente e organizada justificava-se em função do apelo à ordem, seja social ou espacial. Entretanto, essa ordem não poderia tornar-se real sem a fragmentação, ou mesmo, a liquidação das referências individuais e coletivas, uma vez que a origem ou a própria essência da população estava em xeque. Era preciso reconstituir, engendrar um sentimento de unidade identitária entre os diferentes personagens que percorriam Cuiabá. Era preciso reconstruir as pontes outrora destruídas (REZZIERI, 2014, p. 20, grifo da autora).

Desta forma, o apoio ao fluxo migratório pelo qual o estado atravessava, advindo da “marcha para o Oeste,” passava significativamente por uma afirmação identitária. Essa deveria ser capaz de aliar a vinda de grandes contingentes de populações do centro-sul e nordeste do país, e ao mesmo tempo, definir a cultura mato-grossense, sobretudo, cuiabana.

¹⁶ Entendida aqui no sentido utilizado por Michael Pollack (1992), que se refere às identidades coletivas “todos os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo - quer se trate de família ou de nação - o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência” (POLLACK, 1992, p. 207).

De acordo com Zorzato (1998), sob o ponto de vista de uma fração da sociedade local, possuidora de poder político regional, a construção identitária tem início no ano de 1904 com a publicação da Revista Mato Grosso e Datas Mato-grossenses. Estas contaram com a publicação de textos memorialistas, tomando corpo de fato com a criação do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso¹⁷ (IHGMT) em 1919, decisivo na elaboração daquilo que se pretendia preservar e divulgar sobre Mato Grosso.

Em termos gerais, certamente aí pesa o viés evolucionista que os pensadores brasileiros – e não apenas os mato-grossenses – incorporaram da literatura europeia, sobretudo francesa. Contudo, em termos específicos, a existência concreta de inúmeros povos indígenas dificulta não apenas a incorporação de imagens indígenas idealizadas, como dá profundo conteúdo ao ‘estigma de barbárie’ que, pelo menos desde o início do século, atormenta os autores mato-grossenses. Na medida em que a construção identitária local busca parâmetros externos para definir-se, não aceitar a imagem que no geral os comparam com ‘bugres incivilizados’ ou ‘sanguinários,’ que também externamente faz-se de Mato Grosso (ZORZATO, 1998, p. 86, grifos do autor).

Segundo Zorzato, para os literatos ligados ao Instituto, o fio condutor que unia passado e presente estaria nas memórias de lutas e coragem dos bandeirantes que desbravaram os sertões mato-grossenses que deveriam ser propagadas no afã de livrá-los do estigma da barbárie. O autor enfatiza que essas coletâneas, além do caráter pedagógico, serviram como propaganda na difusão de valores e práticas que se julgavam tradicionais. Buscavam não só a preservação e difusão cultural, mas a construção do panteão local de heróis, fundamentados em conceitos como origem, povo, tradição e herança

Apresentavam preocupações em heroicizar os personagens, atribuindo-lhes adjetivos que os colocavam numa posição acima dos indivíduos comuns, venerando-os como exemplos a serem seguidos [...] Rondon é, neste sentido, o maior símbolo mato-grossense (ZORZATO, 1998, p. 28).

Zorzato assegura que essas narrativas produziram entre a população certa noção de pertencimento, de coesão, mas, mais que isso, perpetuavam as distinções sociais locais e garantiam a manutenção de poder frente à chegada dos forasteiros. Essa “gente” tão diferente, modos e hábitos singulares, destacam-se os comerciantes e proprietários de terra, aliados, sulistas e nortistas, que *ameaçavam* ocupar os espaços de poder, gerando constante preocupação. Assim sendo,

¹⁷ Curiosamente, conforme aponta Amedi (2014), a direção dessas duas instituições ficou a cargo de intelectuais nortistas. No IHMT e no CML a relação saber-poder era exercida de forma emblemática na fabricação do “ethos” do mato-grossense desejado. Foram seus membros que compuseram a base da representação nativa da identidade regional a partir de uma determinada memória histórica (AMEDI, 2014, p. 57).

[Era] preciso prevenir-se contra esses potenciais usurpadores de terras, de cargos, etc., e a arma para isso seria o resgate de nossas tradições, algo que defina de quem é o lugar. Dessa maneira, a história torna-se militante no sentido de ser construída para garantir a um grupo a legitimidade do poder [que] precisam [para] garantir-se diante da chegada de novos capitalistas (ZORZZATO, 1998, p. 74).

O discurso de preservação, modernidade, tradição e cultura cuiabana ganhou força não só no meio político, mas entre a elite intelectual e econômica cujo propósito era reforçar a ideia de uma identidade única, visando a “hegemonia ameaçada pela migração” (REZZIERI, 2014, p. 29). Olha-se para o passado a fim de cimentar a identidade que estava então sendo forjada. Um enredo que envolve forças políticas e econômicas, que ganha sua expressividade no campo da cultura. Diante deste quadro, Pedro Rocha Jucá, jornalista e então membro do Instituto Histórico, faz a seguinte publicação em 1972, no jornal *O Estado de Mato Grosso*,

Infelizmente o folclore mato-grossense será dentro em breve apenas história. Uma das características essenciais do folclore é sua transmissão, pelo povo, de geração a geração. Contudo, sem a motivação necessária, sem a devida atenção do poder público e sem o estímulo que deve existir, o folclore terá problemas sérios para sobreviver e no caso de Mato Grosso infelizmente, repetimos, ele está em fase de extinção. Lendas, músicas, ritmos, cânticos e tradições nossas tipicamente nossas, precisam ser catalogados, juntamente com outros aspectos paralelos e de idêntico valor como pratos típicos, remédios caseiros e assim por diante. [...] E as músicas típicas cuiabanas? O rasqueado cuiabano está em fase de esquecimento quase total. ‘Limpa banco’, por exemplo, ‘mexe com a gente’, mais do que este tal de ‘Onde a Vaca Vai o Boi Vai Atrás’. [...] As nossas festas tradicionais poderiam ser exploradas turisticamente. A Festa de São Benedito é inigualável em todo o mundo, além de constituir um grande exemplo de cooperação e confraternização entre pessoas das mais diferentes camadas sociais, que deve ser estudada também, pelo campo sociológico. [...] Se é que o lado cultural está sendo posto em ângulo inferior, pelo menos o lado econômico não pode ficar na mesma situação, pois o crime se torna ainda maior contra as coisas de Mato Grosso. [...] As ‘Cavalladas’, as ‘Vaquejadas’, e a própria Festa de São Benedito (A Festa do Senhor Divino, à nem se fala), fazem parte de um processo de esquecimento que constringe a todos. [...] O Cururu, Siriri e outras danças mato-grossenses estão sendo abandonadas. Até mesmo os pratos típicos estão sofrendo este processo de esquecimento. Esta situação não pode continuar. Vamos todos tomar uma posição a respeito. As nossas tradições não podem e nem devem ser esquecidas. Estas tradições constituem as nossas origens e vamos resguardá-las para o futuro, mostrando às gerações futuras a fibra e o valor de um povo que sempre enfrentou com galhardia as barreiras de um isolamento geográfico, mas que, com muitos sacrifícios resguardou estes limites territoriais para a grandeza e para a glória do Brasil (JUCÁ, 1972, Caderno Primeira Capa, grifos do autor).

A extensa citação se justifica para nos dar uma noção da preocupação da elite local frente o avanço migratório pelo qual o estado passava, sobretudo, a tentativa de estabelecer fronteiras, definindo os de dentro e os de fora. Jucá descreve, segundo seu julgamento “o folclore mato-grossense” como a *origem* do povo cuiabano e conclama a população para “resguardar as nossas tradições para o futuro,” sob o argumento de que estavam em processo de esquecimento, conseqüentemente ocasionando a perda da identidade cuiabana. Este novo culto Certeau (2005) descreveu como uma necessidade das elites de “restauração da vida

provinciana” (CERTEAU, 2005, p. 64), como antídoto para o distanciamento e para os enganos do refinamento moderno, residiria também “um populismo dos poderosos, em busca de [...] novas[s] aliança[s]” (CERTEAU, 2005, p. 64).

Mesmo porque, apesar do discurso de preservação na busca pela construção de uma identidade local, havia uma forte negação com relação à origem dessa cultura, pois insistiam na tese de que “os mato-grossenses [descendiam dos] mais puros representantes da tradição bandeirante” (GALETTI, 2012, p. 363). Uma cultura advinda de uma sociedade constituída na sua maioria de negros, mestiços e índios, sendo negligenciada por serem considerados selvagens, no caso dos índios, e indignos no caso dos negros. Criminalizada, silenciada ou excluída da história. Lylia Galetti (2012) reforça que

As referências ao cururu e ao siriri, entre outras manifestações culturais populares, estão praticamente interditas no discurso histórico do IHMT nos anos 1920, até porque eram manifestações tidas como coisa da ralé, identificadas com a ‘falta’ de civilização dos mato-grossenses e, algumas delas, como o cururu e o batuque, eram proibidas na zona urbana e criminalizadas. Nos anos 30, observa-se um apelo, ainda tímido, a estas manifestações como reveladoras da ‘alma’ mato-grossense, correspondendo ao movimento de valorização das ‘raízes’ culturais brasileiras [...] Na leitura regional, esta valorização é favorecida pelo impacto das transformações urbanas que Cuiabá sofreu após 1930 e pela tendência ao isolamento destas manifestações na área rural e na periferia de Cuiabá (GALETTI, 2012, p. 368, grifos da autora).

Neste sentido, as formas prescritas nos padrões normativos da modernidade pautadas no evolucionismo imprimiam não apenas um imaginário acerca da civilização, mas a “barbárie” como sua contraparte” (SANTOS, 2013, p. 262, grifo da autora). Tais padrões materializam-se ancorados em disciplinas regidas por instituições escolares e prisionais, todas elas organizadas pela lei, pelo estado e pelas ciências sociais. Segundo Elisângela Santos (2013) são esses processos e mecanismos, portanto, que validam a produção e manutenção de injustiças cognitivas e socioculturais.

Tal como apontou Norbert Elias (1994) o processo civilizador consiste em transmitir ao indivíduo normas e regras sociais para a autorregulação e repressão dos instintos a fim de modelar comportamentos para torná-los socialmente desejáveis e por consequência evidenciar as diferenças como dado social. Processo este que “arrasta consigo um crescimento dos espaços da vergonha, porque era necessário distinguir-se claramente de todos aqueles estamentos sociais que não pertenciam ao âmbito da *civitas*” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 178, grifo do autor). E assim, conclui o autor:

A ‘entrada’ no banquete da modernidade demandava o cumprimento de um receituário normativo que servia para distinguir os membros da nova classe urbana que começava a emergir em toda a América Latina durante a segunda metade do

século XIX. Esse ‘nós’ é assim, o cidadão burguês, o mesmo a que se dirigem as constituições republicanas; o que sabe como falar, comer, utilizar os talheres, assoar o nariz, tratar os empregados, comportar-se em sociedade (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 178, grifos do autor).

Logo, salvaguardar o que no entendimento dessa elite política e econômica estava sendo destruído ou o espaço que “perdiam [frente] a grandes grupos que aqui chegavam e a aculturação já se configurava num sufoco à cultura deixada por nossos ancestrais” (AQUINO, 1993, p. 15). Resta-nos saber se:

Ao falar [em nome] da cultura cuiabana, os enunciadores o fazem pensando na cultura popular dos artesãos, dos pescadores, das pessoas anônimas [...] [o que] nos [levaria] rever nossas crenças sobre como os integrantes desse movimento veem os outros cuiabanos. Parece-nos que interessa aos enunciados afirmar o caráter de elite daquilo que é ser cuiabania (AQUINO, 1993, p. 13).

Desta feita, para que esses grupos legitimassem seus espaços de poder, apelaram para o sensível, reforçando temas como identidade, tradição e cultura. No auge das transformações demográficas, econômicas e político-sociais pelas quais passava o estado, em especial sua capital: Cuiabá, surge o termo cuiabania como um apelo à representação identitária local. Em *O binóculo e a pena* de 2009, Gilmar Franco faz uma análise sobre a construção da identidade mato-grossense nas linhas e entrelinhas das obras do escritor cuiabano Virgílio Corrêa Filho e a intenção deliberada ou não em construir a imagem de determinada sociedade como um todo, para que, construída tal imagem, no presente se pudesse,

Vê-la representada e vinculada a um passado comum, fruto de uma (suposta) linearidade homogênea, tradição e memória passaram a ser representados como se fossem comuns ao todo social, com objetivo de legitimar, apagar ou enaltecer questões que estavam colocadas no ato da elaboração de tais narrativas (FRANCO, 2009, p. 56).

De acordo com a autora, uma obra que revela claramente o projeto político-histórico que se pretendia para o estado naquele momento e “um ufanismo destinado a identificar Cuiabá como gênese e síntese, em todos os sentidos, de Mato Grosso” (FRANCO, 2009, p. 58). Deste modo, objetivando resguardar o *modus vivendi* mato-grossense, as oligarquias buscavam se rearranjar e se impor politicamente forjando um passado de glória e bravura a partir do cuiabano, afinal “com os valores da civilidade e inteligência trazidos pelos europeus, no que diz respeito a Mato Grosso, essa capacidade estava legada aos cuiabanos” (FRANCO, 2009, p. 57). A autora aponta nas obras de Virgílio Corrêa Filho o maior defensor tanto da “primazia cuiabana, como também uma espécie de culto à cidade e ao povo da capital mato-grossense” (FRANCO, 2009, p. 58).

A esse sentimento exagerado deu-se o nome de cuiabanidade ou cuiabania. Gilmara Franco assegura que “esse sentimento de cuiabanidade aparece na escrita virgiliana logo em seu primeiro trabalho, intitulado *Mato Grosso*, e que data de 1922. Na nota introdutória, redigida em dezembro de 1920” (FRANCO, 2009, p. 58). Um discurso capaz de influenciar toda uma geração de literatos ligados ao IHGMT.

Desta feita, Lenine Povoas um jurista da terra, ao ser indagado sobre o que é cuiabania, responde com a crônica: *Sentimento de Cuiabanidade*, em 1987,

Perguntaram-me o que entendo por cuiabania. Sinceramente, não sei responder. Para cuiabanos da minha geração isso é um neologismo, aparecido há pouco, não sei nascido ontem, nem com que significado. Nos meus 64 janeiros nunca havia ouvido esta palavra, a não ser muito recentemente. Se me perguntassem o que entendo por cuiabania, responderia que é a região habitada pelos cuiabanos. Pelo que tenho visto, pretendem, alguns interpretar por cuiabania um presumível posicionamento baírrista dos cuiabanos, com características de segregação grupal, de hostilidade aos que vem de fora e com objetivos de conservar intocáveis hábitos e maneiras de falar (POVOAS, 1987, p. 05).

Tomás Boaventura (2008) é categórico em afirmar que cuiabania não passa de um discurso da elite cuiabana, “diga-se pelos aqui nascidos, os de ‘tchapa-e-cruz’, donos e guardiães deste suposto privilégio de berço, de sua cultura, signos e costumes, do seu falar, com heranças étnicas e características estéticas próprias” (BOAVENTURA, 2008, p. 1, grifo do autor). O autor acrescenta ainda que:

É uma classe de cunho ideológico perigoso, cujo objetivo é o de garantir sua sobrevivência forjando uma identidade única, toda própria, e mais: locupleta-se de um patrimônio que não é seu e que, se não o negou de todo, sempre e reconditamente, o desprezou (BOAVENTURA, 2008, p. 01).

Note-se, como aponta Galetti (1995), os “envolvidos direta ou indiretamente no jogo político local” (GALETTI, 1995, p. 74), antes da percepção das transformações sociais na capital, assumem um papel de destaque na elaboração do *ser mato-grossense* e que,

A maior parte desta elite intelectual, como a eles se referiam nos jornais locais, tinha laços de parentesco ou compadrio com as famílias abastadas da região Norte de Mato Grosso, principalmente da capital, Cuiabá, [...] onde deitavam raízes os troncos familiares mais antigos do Estado. Estas famílias tradicionais constituíam a base da classe dominante regional que, pelo menos até a guerra do Paraguai, concentrava-se na região Norte do estado. Seu domínio político [...] repousava sobre as fortunas amealhadas nos setores rural e urbano da economia regional e seu prestígio advinha da participação no aparato jurídico-político, militar e eclesiástico da capitania e depois de Mato Grosso (GALETTI, 1995, p. 74).

Diante disto, a construção de uma identidade cuiabana, forjada principalmente ao longo da Primeira República, como um marco na conciliação entre progresso e civilização, cuja representatividade de cultura unificadora fosse capaz de anular qualquer influência de

outras culturas, transforma um discurso de ameaças, intimidações e coerções, previstas nas Posturas Municipais, à sedução pela originalidade e legitimidade. Conforme destaca Osvaldo Zorzato (1998), um processo que se consolida por volta dos anos cinquenta do século XX.

Para melhor evidenciar esse momento marcadamente “moderno” e suas influências, lançamos mão das contribuições de Ángel Rama (2001), em seus estudos sobre a cultura na América Latina. Para o autor, a modernização é um jogo social complexo, uma dialética “entre a vanguarda e regionalismo” (RAMA, 2001, p. 19), um regionalismo que acentua determinadas “particularidades culturais forjadas em áreas ou sociedades internas” (RAMA, 2001, p. 211). Um movimento em busca da

Conservação daqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural, procurando transmiti-los ao futuro como modo de preservar a configuração adquirida [ou] a recuperação daquilo que se considerava o arcaico, o primevo, o local, o regional (RAMA, 2001, p. 211).

No que concerne a dupla face da modernidade, o autor garante que esse movimento se caracteriza pelo

[...] esforço de camadas médias intelectualizadas para se habilitarem [...] no jogo do poder [invocar] as imagens dos marginalizados da história como bandeiras de reivindicação, na recuperação de suas perdas e o seu desejo de futuro, face a processos incompletos de construção da independência e da cidadania política e cultural (RAMA, 2001, p. 20).

Desta feita é notório que os anos de 1970 foram marcados pela expansão das fronteiras internas e pela diversidade de programas nacionais de incentivo e valorização cultural, tempos de dura repressão política, e em meio a essa efervescência e contrastes, surge a Universidade Federal de Mato Grosso – (UFMT). Também conhecida publicamente como Universidade da Selva. Nasce com grandes expectativas, pois sim, segundo Aline Figueiredo¹⁸ (MACP, 2010), seria a universidade o caminho para a liberdade. Grande catalizadora de ideias, anulou distâncias, vislumbrou e incentivou potencialidades. Aline Figueiredo é enfática quando se refere à Universidade, “as artes plásticas testemunham a melhor experimentação sensível na UFMT [...] e a sociedade só se conhece quando reconhece a própria cultura” (MACP, 2010, p. 14).

Para alcançar o *homem do povo* que estava não apenas fora, mas longe dos espaços da Universidade, em 1973 um grupo de técnicos da UFMT, entre eles Aline Figueiredo, elaborou

¹⁸ Aline Figueiredo, advogada por formação, tornou-se um dos maiores nomes das artes plásticas no Estado. É uma das mais respeitadas críticas de arte do país, tendo marcado toda uma geração de artistas e pintores, hoje renomados inclusive mundo afora, além de escritora premiada nacionalmente. Sua atuação foi fundamental para a organização de artistas e obras para que alcançassem projeção nacional.

um projeto para a implementação de um Centro de Informações de Artes Plásticas (CIAP), com sólidos argumentos que justificavam a implantação do projeto no *campus* da Universidade. E em 1974, para a efetiva implementação de tal projeto, cria-se o Museu de Arte e Cultura Popular (Macp). Das competências do Museu, destacamos:

Possibilitar acesso rápido a informações sobre produtores (artistas e artesãos), produção e tradições populares, visando a avaliação técnico-pedagógica de seus conteúdos no fornecimento e captação de subsídios, no intercâmbio de informações, na oferta de assuntos vários e nos desenvolvimentos da política artístico-educacional.

Possibilitar aos professores e alunos da UFMT, bem como a coletividade um envolvimento nas atividades do Macp.

Possibilitar o consumo da arte e da cultura popular visando maior produção artística e conhecimento promovendo mostras coletivas e individuais de arte e de manifestações da cultura popular, obedecendo a critérios didáticos para garantir a emergência de novos suportes na atividade criadora recorrendo às mais diversas alternativas que implicam o ‘consumo’ (MACP, 2010, p. 21, grifo dos autores).

Destarte, enquanto casa de Cultura e Ciência, a Universidade abriu as portas para o pedreiro, o lavrador, o mecânico e o jovem de periferia. Tal condição permitiu que essas pessoas desenvolvessem ali seus talentos, ampliassem suas fronteiras e criassem novos territórios. Experiência singular na universidade brasileira, garante Aline Figueiredo, “a UFMT rompe com a visão acadêmica do artista dentro da Universidade. Mesmo sem ser matriculados em cursos, eles participaram do convívio [acadêmico]. Essa situação vem acrescentar sua modernidade” (MACP, 2010, p. 15). Aline Figueiredo garante que o movimento artístico no âmbito da Universidade em Cuiabá, era mais livre do que muitos e democrático como poucos (MACP, 2010).

A Universidade Federal de Mato Grosso no papel de articuladora entre a cultura mato-grossense e a população local, se colocou à frente na organização e na expansão democrática das fronteiras pela qual passou o Estado. Sobretudo no quesito mutações artístico-culturais, impulsionadas pelo próprio desenvolvimento e reconhecimento de que a atividade artística é produto social no qual o sujeito marca, prova e fixa seu conhecimento em seu tempo e espaço histórico. Desta feita a UFMT se consolida como o cerne da produção e distribuição de várias formas do que se pensava ou propagava como a *legítima cultura cuiabana*.

Nesse momento, influenciados pelas políticas de valorização da Universidade Federal de Mato Grosso, as manifestações populares ganham atenção. Muito em função das propostas de atuação, principalmente pelo Macp e seus precursores, como o Museu do Índio (1971), e o

Ateliê Livre do MACP (1981), estes na esfera federal. Outras instituições são criadas no Estado com o intuito de proteger o patrimônio histórico e artístico da cultura local.

Conseqüentemente em 1975, o mesmo grupo que desenhou as diretrizes para a criação do Macp, Aline Figueiredo, Therezinha Arruda, Humberto Espíndola, entre outros, foi chamado para participar da criação da Fundação Cultural (atual Secretaria Estadual de Cultura/SEC), outra importante instituição no âmbito Estadual. Constituída com a missão de preservar e difundir o patrimônio cultural de Mato Grosso (MACP, 2010).

Rezzieri (2014) acrescenta que, nesse contexto a Fundação Cultural criou novas subjetividades e novos olhares acerca das práticas locais, construindo um discurso de valorização universal, incorporado pela população que o adaptou à sua realidade. É a partir desses enunciados que “a elite política, intelectual e econômica, apropriou-se do discurso relativo à preservação do patrimônio e passou a recriar práticas culturais que não lhes pertenciam, difundindo-as como comuns a toda sociedade cuiabana” (REZZIERI, 2014, p. 46). Em linhas gerais, absorvidas pelo discurso do direito às origens e à identidade, neste momento, práticas tradicionais locais passam a ocupar lugares de destaque, deslocando o debate preservacionista do plano meramente técnico para o campo das negociações políticas.

A relação dialética construída por diferentes segmentos, visava consolidar o projeto político que buscava beneficiar o homem do povo, conforme defendiam seus idealizadores. Situa-se nesse cenário a importância dos Ateliês Livres, propostos pelo Museu de Arte e Cultura Popular, da UFMT. Grandes artistas plásticos foram concebidos nesses Ateliês, como argumenta Rezzieri. A partir de então, a arte seria produzida pelo povo e para o povo e, foram esses artistas populares que deram a Mato Grosso as cores sugeridas nos discursos identitários.

Dessa forma, garante Rezzieri (2014), diante da possibilidade das mutações dos referenciais identitários, o movimento de preservação da identidade local adquire diferentes matizes. Os intelectuais e gestores políticos “revestidos de caráter heroico, reconstruem a identidade cuiabana a fim de garantir-lhes a soberania em seu próprio território” (REZZIERI, 2014, p. 51). A partir de então, o artesanato, a alimentação, os lugares, o folclore, o linguajar, as artes, são apropriados e ressignificados, conforme interesse de seus interlocutores, amparados pelo discurso produzido pela intelectualidade local que buscava legitimar as várias definições do *ser cuiabano*.

A partir de então, as políticas adotadas pelos órgãos de cultura, incluindo a Fundação, passam a difundir as características e os traços identitários da população atribuindo autenticidade e valor aos “produtos culturais” (REZZIERI, 2014, p. 50) locais.

O discurso agora é o de “educar” a população para valorizar sua cultura e patrimônio. O cururu, o siriri, a viola-de-cocho, o pantanal, a cerâmica, são alçados como símbolos capazes de expressar a essência da identidade do cidadão cuiabano. Torna-os pertencentes da mesma corrente que os rejeitou no passado,

Dessa forma, operando uma reconstrução seletiva do passado, busca-se construir, ao mesmo tempo, o seu legítimo herdeiro e o outro, o excluído dessa história. E esse outro, em alguns momentos, podia ser tanto os demais nascidos em Mato Grosso, principalmente no sul do estado, quanto os ‘paus-rodados,’ os que vieram de outros estados brasileiros e que em nenhum momento confundem-se com os ‘da terra’ (MACIEL, 1992, p. 132, grifos da autora).

Em meio a esse movimento, soma-se a divisão do Estado em 1977. Um momento de buscas, reordenamentos, reflexões e redefinições para um território dividido e cheio de dúvidas, tendo em vista a reafirmação de um projeto identitário e a construção de um programa de futuro. Matérias de jornais do começo do século relatavam certo pessimismo em relação ao futuro de Cuiabá, e até mesmo a uma possível perda da sua condição de capital fazia parte das suas preocupações. Para Amedi (2014), foi na luta separatista que se moldou uma “identidade nortista *ressentida*, por intermédio de uma guerra de narrativas” (AMEDI, 2014, p. 21, grifo da autora) disputada com os sulistas. E que a modernização da cidade de Cuiabá naquele período teve como desafio a divisão de Mato Grosso, ou seja, a iminência da divisão perpassou as discussões sobre as mudanças no aspecto da Capital e seu desenvolvimento.

Em 1978 a pedido do então prefeito da cidade, por meio da Secretaria Municipal de Educação e Cultura – Departamento de Cultura e Turismo, foi produzida a série *Cadernos Cuiabanos*, que versam sobre Cuiabá desde a sua fundação, *O processo da Independência em Mato Grosso e a hegemonia Cuiabana* – Carlos Rosa, n. 1, */Clube do Caju Doce* – Israel Figueiredo, n. 2, */Gente e coisas de antanho* – José Barnabé de Mesquita, n. 4, */Do falar cuiabano* – Maria Francelina Ibrahim Drummond, n. 5, */Cuiabaninhos (Contos)* – Ubaldo Monteiro, n. 6, */Igrejas e Sobrados* – Rubens de Mendonça, n. 7, */Função do Cururu* – Otávio Ramos e Arnaldo F. Drummond, n. 08, */Algumas canções carnavalescas cuiabanas* – Marta Catunda, n.9, */Os vizinhos* – Maria Benedita Deschamps (Dunga Rodrigues), n. ?

Nessas narrativas lê-se Cuiabá sob os mais diversos ângulos, Canova (2013) assegura que essa elite letrada promoveu “a inserção de novos artefatos, símbolos, percepções, sentimentos, discursos, instituições, valores e pessoas” (CANOVA, 2013, p. 87) entre a população local. Esses elementos traduziram novos ambientes de sociabilidade e novos discursos circularam com bases na filosofia Iluminista. Essas ideias, no final do século XIX

promoveram discursos políticos capazes de “consolidar também novas técnicas de avaliação do comportamento humano, com o sentido de homogeneizar hábitos e condutas” (CANOVA, 2013, p. 87) que transformadas em desejo se tornaria um anseio social, conduzindo-os à ação. Loiva Canova (2013) afirma que esses discursos inculcavam pressupostos reconhecidos pelas instituições como apropriações sociais capazes de sustentar as hipóteses do discurso eugenista entre a elite e os leitores cuiabanos.

Já pelos idos de 1980 a política cultural alcança seu ápice, momento em que os dirigentes culturais buscam inserir Cuiabá no circuito do turismo ecológico e cultural. À vista disso, o objetivo prioritário da Fundação Cultural passa a ser o de tornar a cultura cuiabana acessível, conforme palavras do seu então diretor Sebastião Carvalho (1989):

Nesse contexto que, ao assumir a Presidência da Fundação Cultural de Mato Grosso, faço um chamamento aos artistas, aos divulgadores da cultura, aos intelectuais para que nos engajemos todos num verdadeiro mutirão cultural. Para que estabeleçamos uma política e uma ação cultural que venham refletir as aspirações criadoras de nossa gente, ao mesmo tempo em que contribuam para a consolidação na alma da nacionalidade das ideias perenes de Dignidade, Justiça e de Liberdade. Convoco-os a todos para juntos pensarmos a questão cultural (CARVALHO, 1989, p. 41).

Sobre o discurso proferido por Sebastião de Carvalho cabe o apontamento de Hall (2006) questionando a ideia de uma identidade que unifica, independente das diferenças sociais de classe, gênero ou raça que, anula e subordina as diferenças culturais. Seria essa de fato, a verdadeira identidade de um grupo social ou de toda uma sociedade? Nos lembra o autor que uma cultura única

Nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural. [...] A maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta - isto é, pela supressão forçada da diferença cultural. [...] Cada conquista subjugou povos conquistados e suas culturas, costumes, línguas e tradições, e tentou impor uma hegemonia cultural mais unificada (HALL, 2006, p. 60).

As proposições de Hall (2006) nos possibilitam destacar que cada segmento social é composto de diferentes grupos étnicos e de gênero, e quanto mais o sujeito contempla o mundo a partir de si mesmo, a partir de seus próprios limites, mais denso se torna seu referencial e o entendimento de sua realidade. Desta feita, o autor alerta que ao invés de pensarmos a cultura como única, uma única identidade, essa deveria ser pensada como um “*dispositivo discursivo*” (HALL, 2006, p. 62), modificada apenas através das diferentes formas de “poder cultural [sobretudo porque] as *nações modernas são, todas, híbridas culturais*” (HALL, 2006, p. 62, grifos do autor). Essas categorias discursivas conforme aponta Hall (2006) buscam tão somente diferenciar socialmente um grupo de outro.

Influenciados por esse movimento de renovação que então dominava o panorama local, outras instituições¹⁹ se fizeram notórias no campo cultural nesse período, os chamados Centros Culturais Independentes. Intitulados preservacionistas e mantidos normalmente pela iniciativa privada, foram considerados boas soluções para o desenvolvimento da cultura. Esses empreendimentos reuniam artistas, professores, pesquisadores e estudiosos que buscavam o resgate da memória, da valorização patrimonial e de personalidades locais. Entre eles está o Muxirum Cuiabano, um movimento criado em 1982 a partir de seu mentor Ulisses Calhao²⁰.

Em raríssima entrevista, Ulisses Calhao fez questão de se posicionar a respeito de questões, como ele mesmo classificou “absolutamente honestas e que estavam sendo ditas em primeira mão.” Ao iniciar a entrevista é enfático em afirmar que “aos 17 anos já lidava com assuntos do governo.”

Envolvido segundo ele, pelos movimentos em busca de uma identidade que intercorriam na sociedade local, à época, Ulisses decide fazer um curso de História da Arte na Europa no ano de 1976. Retornando a Cuiabá em 1982, Ulisses garante que possuía “uma visão bastante madura a respeito de curadoria.” Segundo afirma, “se lá na França os monumentos franceses são o que são é porque lá existe essa curadoria e eu cheguei a participar... porque eu era da Escola do Louvre.” E com essa ideia de curadoria, reuniu algumas pessoas para criar o Muxirum Cuiabano cuja proposta especificamente era de:

Formar uma curadoria onde se encontravam pessoas ‘decentes,’ pessoas que não tinham partido político e que daí íamos cuidar do que era nosso, como por exemplo um problema gravíssimo com relação a cultura sulista e que nos fez repensar sobre o que era nosso... precisávamos urgente resgatar a história dos nossos monumentos.

Ulisses afirma que conseguiu reunir uma equipe excelente que o auxiliara nos mais diversos assuntos. Estão entre eles, Therezinha Bandeira De La Monica Freire (socióloga), Therezinha Arruda (historiadora), Benedito Silva Freire (advogado), Martha Arruda

¹⁹ O Salão Jovem Arte Mato-grossense, o Ateliê Livre da Fundação Cultural, a Pinacoteca Estadual (1976), a Galeria Dalva Maria de Barros (1985); na esfera municipal, temos a Casa da Cultura (1975) e o Ateliê-Escola de Artes Plásticas (1982). Outras instituições oficiais foram criadas com o intuito de preservação da memória e história de Cuiabá, o Núcleo de Documentação e Informação Histórica Regional, da UFMT –(NDIHR/UFMT) - criado em 1976, o Museu Histórico, o Museu de Arte Sacra da Fundação Cultural (1980) e o Instituto Memória do Poder Legislativo do Estado de Mato Grosso (1988) (GUIMARÃES, 2007, p. 110-111).

²⁰ A entrevista foi realizada no dia 09/04/2017, na residência do entrevistado. Ulisses Calhao é o segundo filho de três irmãos de uma família tradicional da cidade. Cabe aqui ressaltar que uma das atividades da família foi na área da comunicação. Seu bisavô era dono do *Jornal O Matto Grosso*, citado nesta tese. Encontramos neste jornal uma publicação do ano de 1890 que faz uma menção às danças de cururu, samba e siriri, como as preferidas da “arraya miúda.”

(jornalista) e Adir Figueiredo (professora), são essas personalidades que basicamente geriram o movimento. O nome Muxirum, afirma Ulisses, foi uma sugestão da professora Maria de Lourdes Bandeira.

Quando questionado sobre o fato de um grupo que ele confirmou, ser elite “sim sem nenhum problema,” se reunir para defender práticas populares historicamente criminalizadas, deu a seguinte resposta: “nós não estávamos preocupados com o rural... estávamos preocupados com o urbano... o rural que se organizasse... afinal somos todos livres para se organizar, né?” No tocante ao rural e urbano explica:

A nossa cultura é erudita... a cultura que está aqui é da gente falar latim²¹ e ter pianos schwartzmann nas casas... isso é o urbano... isso que as pessoas precisavam saber... por isso nós nos organizamos... estávamos preocupados com o urbano.

Com relação a ideia de ter a cultura popular, mais precisamente o cururu e o siriri, como representantes da identidade cuiabana, sem citar o nome, reproduz a fala de uma amiga,

‘Eu tenho vontade de surrar a comunicação que fica colocando o siriri e o cururu como nossa cultura’ Não é... isso é equívoco,... nossa cultura é erudita... então fica jocoso quando a gente ouve da comunicação fazendo barulhos como se a nossa cultura fosse só isso... o que me chama atenção é... para com essa *‘senracera’*... precisa aspas... porque a coisa não fica só nisso coloca *‘trem’* inteiro... cultura nossa não é só isso.

O movimento atuou durante uma década. Ulisses Calhao garante que o fim do grupo se deu pela excessiva vaidade dos seus componentes.

Essa “verdade toda branca” (FANON, 2008, p. 132) expressa o ponto de vista eurocêntrico do homem branco. Elaborada do ponto de vista do conquistador e do paradigma da branquitude e da cristandade, quando acionadas, tais representações atuam como reforço dos valores e símbolos identitários de um ideário branco e colonizador (FANON, 2008).

Essa *verdade* de acordo com Santos (2013) amplia o processo de invisibilidade de determinados grupos em torno do que “é existente e inexistente, do que é legítimo e não legítimo, do que é visível e invisível” (SANTOS 2013, p. 220). Se torna “instrumento de poder reprodutor de lógicas fundamentadas e consolidadas pela ideologia colonizadora desembocando nas justificativas que até hoje pretendem enquadrar grupos populares em condições subalternas” (SANTOS, 2013, p. 220).

²¹ De acordo com Jucá (2007) a linguagem cuiabana é um autêntico registro idiomático do português falado na Europa do Século XVI. Exemplo: treição, derriba, alevantado, chuça, alumiasse, estorvar e arreceo (JUCÁ, 2007, p. 06).

Elisângela Santos (2013) atribui tal hegemonia ao conhecimento científico moderno cuja missão foi a de enquadrar tais povos “como autóctones, nativos, ‘primitivos,’ folclóricos” (SANTOS, 2013, p. 220, grifo da autora). A ciência moderna com seu sentido de ordem e poder tornou-se meio de regular as relações entre “civilizados” e “incivilizados” (SANTOS, 2013, p. 220, grifos da autora). Esse modelo de “empreendimento” segundo a autora, ao privilegiar determinados segmentos da sociedade “deu força e legitimidade à políticas públicas [que] atuam no sentido da exclusão e marginalização dos grupos sociais não adequados à lógica do pensamento abissal” (SANTOS, 2013, p. 221), além de perpetuar relações de subordinação.

Do ponto de vista do pensamento abissal,²² Elisângela Santos diz tratar-se de uma “confissão interessante” (SANTOS, 2013, p. 274), vez que a abordagem etnocêntrica classifica essas práticas como expressões secundárias e marginais, na medida em que não se adequam à lógica do mercado capitalista.

A autora argumenta que o caráter de erudição como atributo de arte individual apartada da produção coletiva, por sua vez entendida como a arte da “massa anônima e inculta” (SANTOS, 2013, p. 52), evolve uma relação direta entre produção cultural e condição social de quem produz arte no contexto urbano. Essas hierarquizações “são fruto de práticas culturais forjadas por grupos hegemônicos e não-hegemônicos em disputa” (SANTOS, 2013, p. 53).

Desta feita, a capacidade de determinados grupos de se movimentar, articular e responder aos processos de acordo com os diferentes contextos sociais é permeada por influências e trocas da modernidade capitalista que acionados de acordo com os interesses dos grupos em atuação, têm a capacidade de fazer emergir formas de pensar não-prescritas e não-previstas pela lógica do pensamento abissal (SANTOS, 2013).

Lima (2003) contribuindo para o entendimento dessa questão, argumenta que essas diferenças decorrem não apenas pela situação “geográfica e das distâncias entre os mundos rural e urbano” (LIMA, 2003, p. 04), mas sobretudo pela diversidade dos “contextos socioculturais” (LIMA, 2003, p. 04), ou seja, das distinções sociais. Nos diz o autor:

Essa oposição resulta da dicotomia elite e povo e remete à mesma matriz que atribui às camadas dirigentes, o saber, opondo-se-lhes o fazer, necessariamente associado às camadas subalternas. Assim, supõe-se que tudo aquilo que advém da ação das elites é resultante de um conhecimento superior, é fruto do pensar, é o **fazer artístico**, negando-se às camadas populares da sociedade a capacidade de pensar, a

²² O pensamento abissal moderno se destaca pela capacidade de produzir e radicalizar distinções (SANTOS, B. 2007, p. 72).

possibilidade de conceber e se expressar racionalmente (LIMA, 2003, p. 04, grifo do autor).

Para Rezzieri (2014), o trabalho desenvolvido pelas diferentes instituições representadas pela intelectualidade, sobretudo a classe política, estimulou a construção de imagens e discursos acerca de Cuiabá, encontrando eco no povo, no intuito de vencer “os inimigos comuns: os migrantes e a modernidade” (REZZIERI, 2014, p. 87). A autora argumenta que é preciso perceber que não se trata da simples dominação ideológica, faz-se necessário atentar para o papel das instituições, sua relação com os grupos sociais e de que forma essa se traduz de fato à experiência real. Esses eventos promovidos por essas instituições, embora executados por uma elite urbana, dedicaram-se a enaltecer práticas e hábitos culturais de uma população que estava à margem da cidade que crescia e se modernizava, uma população pobre e rural. Ações que de certa forma devolveram aos “sujeitos locais independentemente da classe a que pertenciam os sentimentos de que estavam sendo reconhecidos e homenageados por aquilo que eram” (REZZIERI, 2014, p. 91).

Essas transformações tem a potência principal de, inclusive, imprimir modificações importantes na lógica das relações de poder. De acordo com Hall (2003),

Mesmo que formalmente essas tenham sido as culturas da gente de ‘fora das muralhas,’ distante da sociedade política e do triângulo do poder, elas nunca de fato estiveram fora do campo mais amplo das forças sociais e das relações culturais (HALL, 2003, p. 249, grifo do autor).

Hall (2003) sugere que os estudos sobre a cultura popular atentem para a dualidade que reside em seu interior “o duplo movimento de conter e resistir” (HALL, 2003, p. 249). De acordo com o autor a cultura popular não apenas pressiona a sociedade como se vincula a ela. Todavia, há tentativas deliberadas, direcionadas por setores dos grupos dominantes para oferecer tutela às práticas culturais “com as melhores das intenções” (HALL, 2003, p. 248), para que estas possam ser toleradas em tempos “pacíficos e sujeitas a expedições e incursões arbitrárias em tempos de crise” (HALL, 2003, p. 249).

Diante desse cenário nossos protagonistas produziram novas histórias a partir dos instrumentos que tinham em mãos. Utilizaram-se das memórias conferindo-lhes novas cores, tornando-as produtos aptos para o consumo. Nesta perspectiva cabe pontuar a partir das proposições de Chartier (2002) que, “a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas” (CHARTIER, 2002, p. 91), reside na tensão que se divide entre “as capacidades inventivas dos indivíduos ou das comunidades e, as restrições, as normas, [e] as convenções que [os] limitam de acordo com sua posição nas relações de dominação” (CHARTIER, 2002,

p. 91). Em outras palavras, fazem, pensam e formatam “o que lhes é possível” (CHARTIER, 2002, p. 91) dentro das condições às quais se submetem social e economicamente.

Isto posto, entendo que as ideias que foram construídas respondiam a uma necessidade dual, correspondendo um jogo de forças que buscava o mesmo ideal, porém em diferentes realidades. Decorrentes da capacidade singular de adaptação que deve ser lida como capacidade de superação das condições de violência e, da

Pretensa desconstrução e apagamento de suas memórias ameríndia/mameluca/negra até aquelas violências às que os grupos são submetidos e se submetem nos dias atuais, tais como os constantes reforços dos estereótipos de atraso (SANTOS, 2013, p. 222).

Sob este prisma, Rocha (2013) assinala que seria de estranhar que grupos obstinados na construção de uma identidade regional, deixassem de lado manifestações como o cururu e o siriri, portadores da ideia-chave da conjunção das raças formadoras da cultura brasileira e que

O cururu e o siriri em suas atuais representações, figuram como os gêneros folclóricos de maior destaque na política para a cultura em Mato Grosso. Originalmente praticados pelas comunidade de pequenos roceiros, peões, artesãos e demais habitantes ribeirinhos da Baixada Cuiabana e da região do Pantanal, estes dois gêneros revelam-se quase tão dinâmicos quanto às demais expressões em música e dança que são hoje mais associadas à noção do contemporâneo (ROCHA, 2013, p. 05).

Desta feita é possível inferir que hoje, o cururu e o siriri enquanto manifestação popular, já não pertencem apenas aos seus protagonistas, são também de interesse do poder público, de organizações sociais, culturais e econômicas. Estão mais do que nunca presentes na vida cotidiana e econômica da cidade já “não cabem [mais] no culto ou no popular” (CANCLINI, 2008, p. 283). Entrelaçados a novos sistemas de comunicação global, transbordaram a cotidianidade.

2.2 Entre Festas, Quintais e Festivais: (des)centralizando questões

O entretenimento popular naturalmente teve suas raízes no espetáculo (KELLNER, 2004) ocorre que, com o desenvolvimento de novas multimídias as formas contemporâneas de entretenimento apoiadas pela indústria cultural “incorporam a cultura [...] produzindo novas formas de culturas espetaculares” (KELLNER, 2004, p. 07), articulando os de perto e os de

longe, promovendo a formação de novas expressões e novos processos culturais “que unifica[m] e explica[m] uma diversidade de fenômenos” (DEBORD, 2003, p. 16).

Para Kellner (2004), o espetáculo está se tornando um dos “princípios organizacionais da economia, da política, da sociedade e da vida cotidiana” (KELLNER, 2004, p. 05), um fato marcante da globalização. Ainda de acordo com Kellner, em *Sociedade do Espetáculo* de Debord publicada pela primeira vez em 1967, o autor descreve uma sociedade organizada em função de mercadorias e eventos culturais, mídia e consumo. Esse conceito segundo Kellner, se aplica a

Fenômenos de cultura da mídia que representam os valores básicos da sociedade contemporânea, determinam o comportamento dos indivíduos e dramatizam suas controvérsias e lutas, tanto quanto seus modelos para a solução de conflitos (KELLNER, 2004, p. 05).

Assim sendo, para obter sucesso no “ultracompetitivo mercado global” (KELLNER, 2004, p. 07) as festas deixam os espaços locais para atenderem demandas do mercado de consumo no mundo globalizado, passando por intensas transformações na dinâmica interna pela afirmação, aceitação e ampliação por outros públicos.

Desta feita, com o propósito de agregar cururueiros e grupos de siriri, oriundos da capital e baixada cuiabana, o *Festival de Cururu e Siriri* foi pensado tendo em vista proteger e difundir as manifestações da tradição, da memória e da diversidade cultural mato-grossense e baixada cuiabana. Sem caráter competitivo, estimulando o conhecimento, a formação, capacitação, habilitação e profissionalização.²³ A efetiva participação destes grupos no festival, no entanto, estaria condicionada obrigatoriamente à associação dos mesmos à Federação Mato-grossense das Associações de Grupos de Cururu e Siriri, devidamente registrados em cartório e inscritos no Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica, do Ministério da Fazenda (CNPJ-MF).

Vale ressaltar que o festival foi a culminância do encontro de vários interesses: tanto dos próprios brincantes, como do poder público que desde a década de 1970 vinham se movimentando em torno da ideia. Esse processo se deu de várias formas; como encontros entre cururueiros e grupos de siriri,²⁴ pesquisas acadêmicas e a ocupação de espaços

²³ Ver em Regulamento do Festival de Cururu e Siriri, 2009. Disponível em: <<https://10festivalcururusiriri.wordpress.com/2011/10/26/regulamento-do-10-festival-cururu-siriri/>>. Acesso em: 14/05/2016.

²⁴ Na década de 1990, uma comitativa formada por cururueiros e gestores públicos, percorrem a baixada cuiabana, em municípios onde as danças se faziam presentes nas comunidades onde por algum motivo haviam caído no esquecimento. O objetivo da comitativa era justamente incentivar esses municípios a resgatarem suas tradições, abraçando sua cultura, para que cada município pudesse ser representado no Estado, através de suas agremiações (BOSQUO, 2008).

institucionais como a Universidade Federal. Apesar de não terem, à época, a divulgação massiva da imprensa ou das mídias digitais, já buscavam o reconhecimento, a divulgação e a ampliação dos momentos festivos. Ainda diga-se que a busca pela legitimação e reconhecimento da cultura local provém de uma cronologia muito mais ampla, conforme já exposto.

Partindo de adequações a novas realidades e negociações com diferentes atores sociais, os fazedores de cururu e siriri se deslocam para além dos seus meios ocupando novos palcos na cena cultural local. Em busca da preservação da tradição e ocupação física de outros espaços urbanos, elaboram “formas diversas de estar na história e na modernidade” (CAVALCANTI, 2002, p. 37). Sejam movidos economicamente, midiaticamente, socialmente ou tudo isso ao mesmo tempo se sobressaem nos festivais que ampliam o lugar da festa, dos quintais para os palcos “em um sistema interurbano e internacional de circulação cultural” (CANCLINI, 2008, p. 218).

Desta feita, ao serem promovidos pelo poder público se transformam em espetáculos formatados por seu agente produtor, o governo.²⁵ Como exemplo, relato um trecho da fala do Secretário de Cultura do Estado, Leandro Carvalho, no IV Encontro Nacional Universitário de Danças Populares, no Teatro da Universidade Federal no dia 29 de outubro de 2015. No discurso de abertura se dirigindo para Domingas Leonor da Silva²⁶ que, além de presidenta-fundadora do Grupo de Siriri Flor Ribeirinha é a figura líder da comunidade onde reside, a pessoa que recebe as informações e as repassa para o grupo, na ocasião reforçou o secretário, “Tenho certeza que os grupos farão as adaptações necessárias para a participação nos festivais de cultura.”²⁷ Ainda que dentro desta noção de *adaptação* esteja sobreposta diversas outras formalizações, não se ignora a relevância das categorias político-administrativas partindo da centralidade do Estado, como instrumento de apoio e incentivo à cultura.

A respeito do interesse de Instituições públicas pelas expressões oriundas das classes populares, Gerardo Mosquera (1946) enfatiza que essa troca promove uma rede de interações

²⁵ Para uma visão mais crítica a respeito dessa estratégia, Adorno & Horkheimer (1985) asseguram que ao se sujeitarem as exigências do governo na dependência de um patrocínio e do aumento da produtividade econômica, esses grupos se aproximam de um esquema de produção que retira do sujeito qualquer possibilidade de crítica ou escolha, “o indivíduo vê-se completamente anulado” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 03).

²⁶ Domingas Leonor da Silva é cuiabana, nascida na comunidade ribeirinha São Gonçalo Beira Rio, região onde surgiu a cidade de Cuiabá e bastante frequentada por turistas. Integra ativamente a Associação de Moradores de São Gonçalo, a Associação de Mães da Comunidade e também da Associação de Ceramistas. Domingas é referência na luta pela valorização do Cururu e Siriri.

²⁷ Universidade Federal de Mato Grosso. <<http://www.ufmt.br/ufmt/site/noticia/visualizar/24793/Cuiaba>. - <http://www.ufmt.br/ufmt/site/noticia/visualizar/25197/Cuiaba>>. Acesso em 04/08/2016 (Informação verbal).

verdadeiramente globais, contribuindo para pluralizar a cultura, legitimando a produção artística dentro de diferentes interesses e perspectivas e que *“hay mucho en juego; conflictos, articulaciones sociales y culturales [...] choques religiosos; [...] [e] contrastes sociales”*²⁸ [...]” (MOSQUERA, 1946, p. 166). O autor assegura que essas alterações ultrapassam os procedimentos internos como às coreografias, os ritmos e indumentária, a localidade está sendo (re)significada, o apelo é pela inserção e reconhecimento de um modo de fazer artístico.

Neste sentido, na tentativa de uma identificação com um público específico “falando a linguagem que eles querem ouvir e mostrando as imagens que eles querem ver” (PAZOS, 2009, p. 5) essas mudanças impostas aos grupos pelo poder público, subtraem da coletividade a legitimidade e a autonomia em cultivar suas práticas e transformá-las de forma espontânea? Sob esse enfoque, Pazos (2009) nos coloca diante de uma “encruzilhada” (PAZOS, 2009, p. 02), na qual nos deparamos por um lado com a ideia de uma cultura “modificada” (PAZOS, 2009, p. 02) e por outro, com o sentimento de preservação de uma cultura original e suas tradições. Sabemos que as manifestações populares em toda a sua dimensão sempre estiveram atreladas ao cotidiano dos grupos que, por sua vez, são atravessados diariamente por fortes influências econômicas, local-mundial e do mercado de consumo. Consequentemente, influenciados por esta dialética reformulam a noção de tempo e espaço, construindo suas relações em novas estruturas nas quais se assentam as formas como se expressam cotidianamente em suas manifestações culturais (PAZOS, 2009).

No que tange às transformações e à inserção destes grupos nos espaços públicos e midiáticos, essas se fazem muitas vezes, baseadas nos novos discursos adotados pela própria comunidade e seus representantes que veem a possibilidade de incrementar suas práticas ampliando seu espaço de circulação. Diante da possibilidade de visibilidade através dos festivais, eventos, circuitos e divulgação eletrônica.

Em seu depoimento Dona Domingas afirma que,

Se a gente continuasse assim fundo de quintal... simplesinho... sem ‘não dava’ uma enriquecida... assim na roupagem... no vocal... no instrumento... **com alegorias...** não teria chegado no patamar que chegou... a gente precisava mudar... as pessoas não gostavam porque não ‘entendia’ as letras das músicas... **tinha que ‘melhorá.’**²⁹

²⁸ O trecho correspondente na tradução é: “Há muito em jogo; conflitos, articulações sociais e culturais, choques religiosos e contrastes sociais.”

²⁹ Entrevista realizada em 27/08/2016.

Nas figuras 8 e 9 temos o Grupo Flor Ribeirinha em apresentação no IV Encontro Nacional Universitário de Danças Populares, no Teatro da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, com um dos figurinos usuais do grupo.

Figura 8 - Grupo de Siriri Flor Ribeirinha



Fonte: A autora, 2015.

Figura 9 - Grupo de Siriri Flor Ribeirinha



Fonte: A autora, 2015.

Em seu depoimento Thomas Flaviano ressalta que para melhorar a receptividade do cururu junto ao público há tempos adotou um sistema que assegura o entendimento das músicas cantadas, segundo afirma, “para que o público entenda melhor o que se está cantando temos trabalhado nas letras... a gente até faz folhetos explicativos para circular nas festas.” Em seu depoimento Thomas assegura que esse trabalho facilita inclusive na divulgação e ampliação do público do cururu.

A gente quer ampliar nosso público... os cururueiros nascidos aqui eles acabam vivendo só pra aquilo... então a gente [ele] tem essa consciência de manter, divulgar e inserir isso nas escolas, em palestras e cursos... sempre com respeito mantendo a essência do cururu.

Para Thomas que recentemente teve a oportunidade de gravar um cururu em estúdio, não basta apenas dar visibilidade à tradição, é fundamental assegurar sua essência.

Queremos que o nosso cururu chegue a mais pessoas... então fomos para um estúdio gravar um cururu... Precisava a gente ter conhecimento do que é cururu e gravação de estúdio e graças a deus eu reunia esses dois conhecimentos... **eu conheço a voz dos cururueiros eu sei que eles falam ‘vamo’ e eu não vou exigir que eles falem vamos e vários outros detalhes...** mas acho que fosse uma pessoa que não reunisse esses dois conhecimentos poderia ter muita dificuldade e até incorrer em mudanças de características... os cururueiros confiam muito na gente [nele]... meu pai era cururueiro afamado na região [Seo Manoel]... sou formado em música pela Federal [UFMT]... toco viola-de-cocho... componho... tudo isso me dá o aval.³⁰

Dona Domingas em sua fala reforça que Thomas é muito respeitado entre os cururueiros. Garante que, “Thomas é um bom cururueiro... um bom músico... mas também ele vem de um berço cultural bem forte... o pai dele era cururueiro antigo... então tá no sangue né”³¹. A capacidade artística de cantar e tocar viola-de-cocho oportuniza certo *status*, indissolúvel na noção compartilhada de prestígio. Para que adentre no meio e permaneça na prática, “essa dimensão prestigiosa é condição inerente no cururu” (SANTOS, 2013, p. 265). Esse reconhecimento oportuniza um destaque no grupo consolidando um ciclo de reciprocidades e compartilhamento de saberes.

Trata-se de exercer determinada diferença identitária. Essa categoria movimenta-se não só na esfera da sociabilidade e relações de parentesco, mas também pelos vínculos parentais estabelecidos por afinidade e amizade no cururu demonstrando que “estar no palco

³⁰ Entrevista realizada em 23/02/2017.

³¹ Entrevista realizada em 09/10/2016.

acompanhando o ritmo da viola e improvisando poesias cantadas atribui prestígio a quem canta e a quem toca a viola [...] [fortalecendo] a noção de pertença” (SANTOS, 2013, p. 43).

Ainda em relação às mudanças Edilaine Domingas³² que é cantora e diretora financeira do Grupo de Siriri Flor Ribeirinha, se posiciona da seguinte forma,

Algumas pessoas ‘acha’ que estilizou... **o siriri por ser dança de casais teve como mudar...** pra mim não foi estilizar o siriri... foi... [pausa]... como eu diria... deu uma ‘**glamurada**’... se a gente não tivesse corrido esse risco de melhorar... melhorar que eu falo é cantar direito para as pessoas ‘entende’... melhorar a postura de um dançarino na apresentação... o siriri não ‘tava’ como tá hoje... já teria desaparecido... quando ocorreu a ideia do festival o siriri já estava morto aqui em Cuiabá... **o povo tinha vergonha...** eu sou da época do siriri ser vaiado num desfile de 7 de setembro... corria o risco até de ‘leva’ pedrada... o próprio povo cuiabano morria de vergonha... o siriri e o cururu ‘sofreu’ muito preconceito... ‘por’ a gente ver tanto disso acontecer... dos cuiabanos rirem da própria cultura... sua própria raiz... tivemos que melhorar... ‘mais’ o cururu? é complicado mudar o cururu, é impossível mudar o cururu... não tem como colocar coreografia ‘nele.’

Cristina Zuita³³ é psicóloga por formação e atuação na Secretaria de Estado da Saúde (SES) e, diretora fundadora do Grupo de Siriri Flor de Atalaia. Cristina afirma que “no contexto contemporâneo é necessário preservar a tradição” ao mesmo tempo é a favor das inovações. Desta forma, segundo ela os jovens se sentem atraídos pelas mudanças, estão chegando, fazendo parte dos grupos e valorizando a cultura.

Eu fui criada na tradição das festas de santo... meu pai era ‘festero’... e é claro que é uma tradição e a gente tem que preservar isso... e você sempre vai ver esses três instrumentos, viola-de-cocho, mocho, ganzá que é a característica do siriri... a roupa... as músicas que falam da vivência dos cuiabanos... acho que isso não muda... mas essas mudanças, coreografias, figurinos, acessórios... isso tem trazido os mais jovens para dentro dos grupos... isso vai renovando os grupos... os grupos que não aderiram às mudanças estão meio mornos... **parados ou acabaram... é preciso mais investimento das instituições públicas.**

Esses depoimentos expressam que para além da passagem ordinária do tempo há uma urgência nas mudanças constantemente exercitadas pelos agentes, não só para atrair mais pessoas para dentro dos grupos, como a busca por novos públicos. Cristina assim como outros cantadores do cururu e siriri, evidencia a ideia de “superação da geração mais velha pela mais jovem” (BOSI, 2004, p. 76) e a “inevitabilidade do impacto do tempo nas relações entre as diferentes gerações etárias de qualquer sociedade” (SANTOS, 2013, p. 77).

³² Edilaine Domingas da Silva Albino é filha de Dona Domingas a fundadora do grupo. Entrevista realizada em 27/09/2015. No Quintal da Domingas (sua residência) na comunidade ribeirinha São Gonçalo Beira Rio.

³³ A entrevista foi realizada no Quintal Flor de Atalaia, onde o grupo realiza seus ensaios, no dia 04/08/2017.

A imagem do vivido ao ser lembrada adquire nova vida através das palavras ditas por quem lembra. A lembrança como reconhecimento na medida do sentimento já visto e vivido, atua como resgate desses acontecimentos e vivências do passado. Tanto um quanto o outro são dependentes de um grupo social. É a partir dos estudos de Halbwachs (1990) que se pensa a memória em uma dimensão que ultrapassa o individual, posto que as memórias são lembranças que se apoiam umas nas outras e nenhuma acontece afastada do grupo social no qual o sujeito está inserido.

A memória coletiva por definição não ultrapassa os limites do grupo quando determinado período deixa de interessar, na medida em que dois grupos se sucedem parte dessas memórias são esquecidas pelos grupos subsequentes. De acordo com Halbwachs (1990), socialmente nesse momento tem-se a impressão de que de um período a outro tudo é renovado, tradições e perspectivas positivas para o futuro reaparecem e permanecem nos mesmos grupos, encontrando seu lugar na tradição, ao mesmo tempo dinamizando-a.

Ao evocar a memória para se referir ao siriri e ao cururu no presente, construindo seu próprio discurso e transmitindo sua memória enquanto vivência, como descrito nos enunciados, tanto Domingas quanto Edilaine, como Thomas ou Cristina, o fazem para fortalecer e complementar o que se sabe, para que esse saber permaneça coletivo.

Nesta esfera, ajusta-se o diálogo do indivíduo, primeiro consigo mesmo, em seguida no confronto dos diferentes pontos de vista que coabitam no grupo de referência. Desta forma, Halbwachs (1990) acrescenta que é preciso que haja testemunho para que um fato se perpetue e se torne memória, pois “[é] na memória de um grupo que se destacam as lembranças dos acontecimentos que concernem ao maior número de seus membros e que resultam, quer de sua própria vida, quer de suas relações com o grupo” (HALBWACHS, 1990, p. 45).

Isto posto, Schmidt (2008) corrobora com a ideia de que o universo da cultura está diretamente ligado ao cotidiano, no qual se apresentam os aspectos da vida. É o resultado de um processo que interfere na natureza criando sinais e comportamentos que identificam determinados grupos, assegurando condições para satisfazer suas necessidades físicas, simbólicas e imaginárias. Para a autora “as manifestações da cultura popular não expressam apenas os aspectos ligados a uma sociabilidade, apresentam características decorrentes do contexto socioeconômico em que estão inseridas, dando-lhes uma nova forma e um novo significado” (SCHMIDT, 2008, p. 05).

Desta forma, a tradição enquanto saberes acumulados pela coletividade que dela procede, sempre nos remete a uma realidade primeira, a uma ordem que ocorre no tempo e

espaço, se traduz na prática e mantém a sua continuidade, alimentando sua dinâmica, sobretudo econômica. Nos diz a autora:

É bem verdade que as manifestações populares surgem das necessidades primeiras de trocas simbólicas e materiais para a sobrevivência em comunidade, ligadas a questões que vão da moradia à alimentação, da saúde à fé. A partir das condições ofertadas pela natureza e adequadas pelas necessidades dos envolvidos - a cultura é o resultado, onde cada grupo social se manifesta de modo a criar referências, estabelecer diálogos e conquistar espaços sociais que lhe proporcionem uma vida melhor (SCHMIDT, 2008, p. 05).

Ora, se a vida cotidiana é constantemente atravessada por relações de poder em processos econômicos atuantes em escala global, ao trazer uma representação discursiva de imposição devemos ter em mente que “cada brincante, não atua como o espectador passivo de uma tradição secular [este] faz suas próprias colagens a partir de determinado conjunto de elementos” (VIANNA, H., 2005, p. 07). Transforma-se ou segmenta-se, ainda que permanecendo no mesmo espaço e sua renovação se dando de forma lenta ou rápida.

Dentro deste contexto um ponto polêmico se apresenta e reside na exigência do festival de que as mulheres devem sempre dançar o siriri descalças, sob o pretexto de se preservar a tradição. Sobre esse tema Edilaine do Flor Ribeirinha é veemente ao afirmar que:

Dançar de pé no chão? minha avó faleceu com 106 anos... era descendente dos Coxiponé... eu sempre fui muito curiosa e conversava muito com ela... comecei dançar com 10 anos... quando eu dançava siriri descalça eu achava um absurdo... sempre furava o pé... entrava aqueles ‘percevejozinho’ de pau... aquilo impossibilitava de dançar na próxima apresentação... o pé machucava... mas tinha que ser assim, porque sempre foi assim... ela falava, minha filha isso é conversa ‘pra boi dormi’... eu só dançava descalça porque a pobreza era demais... eu dançava descalça porque não ia ‘acabá’ com minha sandália dançando, eu ‘rancava’ ela e guardava numa sacolinha... debaixo ‘duma cadera’ e ia ‘dançá’ descalça... essa história que tem que ‘dançá’ descalça é mentira... é porque nós era tudo pobre demais... ‘nós ia’ na festa e tinha um chinelo só, não podia ‘gastá’... aí nós ‘dançava’ na terra braba.³⁴

Cristina Zuita do Flor de Atalaia a respeito dessa exigência se posiciona da seguinte maneira:

Dançar descalça é da tradição... faz parte da tradição... é legal a gente poder evolui... o bonito... meio que chique... uma roupa mais elaborada... mas não pode mudar muito... né? a gente não pode ‘perde’ totalmente esse contexto antigo... e mantendo as mulheres descalças de certa forma se mantém a tradição.³⁵

³⁴ Entrevista realizada em 27/09/2015.

³⁵ Entrevista realizada em 04/08/2017.

Ou seja, mesmo se colocando a favor das mudanças, Cristina acredita que o fato das mulheres continuarem dançando descalças produz um equilíbrio entre a tradição e a modernidade.

Larissa Figueiredo é professora com formação na área da cultura e, presidenta da Associação de Cururueiros de Várzea Grande, cidade circunvizinha a Cuiabá. Afirmou em entrevista que todas as ações promovidas pela Associação em conjunto com o poder público, estão em consonância com os cururueiros associados. Ao se referir ao siriri é categórica em afirmar:

O siriri já ganhou o mundo... **só que é uma coisa totalmente estilizada... já não tem mais a pureza...** não se usa mais a chita nas roupas... hoje tem as coreografias... mas isso é natural né? acompanha a evolução e cada pessoa que se envolver vai dar seu toque pessoal.³⁶

O cururu e o siriri vivenciados no passado são constantemente aproximados à sua vivência no presente. Destes discursos emergem relações opostas, contínuas e descontínuas que marcam a vivência individual e grupal em diferentes contextos históricos (SANTOS, 2013).

Dona Domingas assegura que o siriri

Enriqueceu muito quando saiu do fundo do quintal.. não quebrando a originalidade... continuando com a originalidade... mas foram mudando as 'coreografia' ... evoluiu mais... os grupos que ficaram para trás não evoluíram porque não quiseram 'sofre' igual nós sofremos... foi daí que 'teve' mais destaque.³⁷

Nesta perspectiva, conciliar duas demandas contraditórias, independentemente da posição ocupada dentro do grupo, ou até mesmo a posição que o grupo ocupa no cenário local, preservar a tradição com as narrativas originais, conforme foram passadas de pai para filho e incluir elementos inovadores diante do processo de modernização, gera certo conflito entre os que estão na liderança dos grupos. Canclini (2008) garante que esse conflito faz parte da dinâmica entre o hegemônico e o popular, todavia chama a atenção para o fato de que todo discurso é hegemônico e é aceito pelo popular, entretanto, quando há uma recusa, essa nem sempre significa resistência. Para o autor existem outras forças presentes nessa relação além da dominação. Entre elas, uma motivação que incide sobre os grupos que os impele a reviver seus costumes, atualizando-os.

³⁶ Entrevista realizada em 24/08/2017.

³⁷ Entrevista realizada em 27/08/2016.

Com base nesse conceito, podemos afirmar que os sujeitos não são passivos, não agem como meros espectadores, ao contrário, participam dessas relações de força, se relacionam de maneira simultânea na produção e consumo. Mesmo que essas “relações de força não [sejam] igualitárias é evidente que o poder e a construção do acontecimento são resultados [...] de múltiplos agentes que se combinam” (CANCLINI, 2008, p. 262).

Desta forma, ao mesmo tempo em que os investimentos do poder público sobre os setores populares transformam as relações sociais em linhas de defesa, também propiciam um fortalecimento na autonomia local em busca de uma identidade regional. Para Canclini (2008), um processo que não extingue o tradicional, não há rupturas, o que há é um redimensionamento no papel do popular a partir da lógica do mercado e estratégias instáveis diversas. E que não há como o tradicional abster-se da modernização, da informação ou da espetacularização da mídia e que esses fluxos e interações, “se revelam quase sempre construções culturais [...] que transcendem o artístico ou o simbólico” (CANCLINI, 2008, p. 23). Nesse caso, o sentido urbano se reconstitui e o massivo deixa de ser um sistema vertical de difusão para transformar-se em expressão amplificada de poderes locais.

Estas operações contribuíram para que o Festival se transformasse em um espetáculo popular para além dos princípios organizacionais da economia, da política, da sociedade e da vida cotidiana local. Desta feita, o Festival em Cuiabá tornou-se lugar de memória no que se refere ao cururu e siriri, principalmente porque nos relatos orais dos entrevistados as referências são sempre pautadas pelo antes e depois do festival, articulando o cururu e o siriri do presente com o cururu e o siriri do passado.

2.2.1 Para o Festival: *fitas e chitas*

Investigando os caminhos das festas regionais incluindo o cururu e o siriri, Giordana Santos (2010), Yuji Gushiken (2009, 2011, 2012), Andersom Rocha (2015), Patrícia Osório (2012), Jane Silva (2012) discorrem sobre a história do Festival. De acordo com esses autores a proposta partiu do então conselheiro municipal de cultura e presidente da Associação Mato-grossense de Grupos de Cururu e Siriri (Agrusc) em 2001, o produtor cultural Valdemir Taques. Sua proposta inicial era a de reunir os grupos *folclóricos* do Estado, em um grande encontro como uma festa, oportunizando visibilidade às suas atividades.

Na ocasião participaram dessa reunião alguns agentes culturais ligados a grupos de dança – Dilza Catarina Souza da Silva e Valeriano Nepomuceno, representante do grupo Flor do Campo; Domingas Leonor da Silva, fundadora do grupo Flor Ribeirinha; Valdemir Taques, do grupo Tchapa y Cruz e o casal Francisco e Mara Sales, do grupo Viola-de-Cocho – que se juntaram para formar à época a Federação das Associações dos Grupos de Siriri e Cururu (ROCHA, 2015, p. 193).

Sobre esse início, Edilaine Domingas do Flor Ribeirinha, garante que essa iniciativa partiu de integrantes do próprio grupo. Explica:

Ao invés de ficar com os braços cruzados a gente descruzou os braços e fomos procurar ajuda... de que forma na época? ... éhhh... **um secretario cuiabano...** que assumiu a secretaria [Municipal de Cultura] e **vivia indignado... devemos muito a esse grande homem...** começou a divulgação... os grupos se interessaram e começaram a procurar saber o que precisava para participar... a partir desse evento que ‘começo’ a evoluir... e quem queria que seu grupo folclórico participasse ‘começô’ fazia por amor.³⁸

A despeito das divergências de opiniões e disputa em “ser o pioneiro” (SANTOS, G., 2010, p. 97), a ideia deu tão certo que em 2001 o Conselho Municipal de Cultura elaborou um documento com uma proposta de política cultural na área do “folclore”³⁹ (assim registrado no documento) em que foram estabelecidas as diretrizes para o *encontro*. Dentre elas, a orientação no sentido profissional, apoio na elaboração de projetos e acesso à financiamentos.

O conselheiro enfatiza que a ideia de *festival* foi um acréscimo da Secretaria Municipal de Cultura, na pessoa do então secretário (SANTOS, G., 2010). A iniciativa além de ser interessante enquanto política pública foi importante do ponto de vista memorial. Mobilizou, vitalizou e projetou diversos grupos de siriri e cururu da capital e interior do estado, agregando prestígio aos que os representam.

Do ponto de vista simbólico, além do reconhecimento dessas práticas como legado cultural, iniciativas como estas são relevantes porque os grupos normalmente são desprovidos de acesso a recursos e espaços culturais limitados, em decorrência de estereótipos e visões da cultura popular como sinônimo de estagnação (SANTOS, 2013). Por outro lado, há que se alertar sobre a faceta do “capitalismo contemporâneo” (SANTOS, 2013, p. 324) em relação às

³⁸ Entrevista realizada em 27/09/2015.

³⁹ Elisângela Santos (2013) alerta que a noção de proteção por parte do poder público é referência importante quando se trata de garantir a implantação de políticas públicas para as expressões culturais populares. “O termo nos remete mais à concepções românticas que preveem o desaparecimento ou deformação das expressões culturais populares já que não sinalizam preocupações efetivas com relação à legislação junto a questões da autoria, por exemplo” (SANTOS, 2013, p. 321).

manifestações culturais de grupos pobres e excluídos de direitos básicos. Transforma a própria questão do direito à diferença cultural em mercadoria,

Criando uma espécie de fantasia compensatória aos diversos grupos de nossa sociedade, através da grande mídia, sobretudo televisiva e virtual, a falsa ideia de inclusão seja por se tornarem cor/pós-objeto de exposição global, seja por conta da quantidade de acessos no que têm encontrado na grande *youtube*, seja por conta da inserção social por meio de 'fama' ou de ascensão social material através e a partir das práticas culturais que realizam (SANTOS, 2013, p. 324, grifos da autora).

Perpetuando-se em uma dinâmica de produção e consumo que reforça ainda mais os valores de uma sociedade machista, homofóbica, racista e etnocêntrica (SANTOS, 2013, p. 324).

A mudança paradigmática e de atitudes em relação às diversas formas de expressão cognitiva, implica em não apenas construir novos discursos sobre a sociedade em que vivemos, mas entender e construir conhecimentos articulados com propostas emancipatórias. Categorias fundadas apenas na diferença ou na dicotomia não são suficientes para se entender profundamente os processos identitários e lutas culturais que estão em constante transformação (SANTOS, E. 2008, 2013; SANTOS, B. 1997, 2002, 2010).

A primeira edição do evento Festival aconteceu em 2002 com a participação de quatro grupos, os mesmos que estavam presentes na organização inicial do evento. Em 2005, tem duas novas atrações acrescentadas ao projeto inicial, o Festival Gastronômico Sabor & Arte e a Feira de Artesanato.

Figura 10 - Logo do 8º Festival de Cururu e Siriri e 4º Festival Gastronômico de Cuiabá - Feira de Artesanato



Fonte: (Santos, 2010, p. 91).

Para Rocha (2015), atrelado “à economia do turismo e ao comércio exterior de produtos do campo, o artesanato e a gastronomia locais [...] atividades de forte apelo promocional” (ROCHA, 2015, p. 180), o Festival se fixou como um dos mais importantes eventos de cultura popular no Estado. Assim, para estar no espetáculo era preciso ser espetáculo, era preciso incorporar regras específicas e cumprir o regulamento. As apresentações exigem a partir de então, rigor na exibição de coreografias complexas e criativas, realizadas em perfeita sincronia e padronização em um contexto ampliado, assim, reforçadas pela expectativa de visibilidade em âmbito nacional era preciso que os grupos “também [se] profissionalizassem” (ROCHA, 2015, p. 99). Profissionalização essa que caracteriza uma ruptura ao “aristocratismo no campo artístico [...] trata-se de devolver a ação ao povo, não popularizar apenas o produto, mas os meios de produção” (CANCLINI, 2008, p. 138).

Edilaine Domingas garante que o grupo Flor Ribeirinha foi o pioneiro nas inovações que, segundo ela

Não mudou muito... o que mudou foi a organização... que eu me lembro o siriri raiz tinha no máximo duas ou três coreografias... **siriri raiz... assim... você dançava o siriri do jeito que você estava vestido... não tinha uma preparação antes... era só pra divertir... depois da festas do santo...** hoje não... hoje apresentamos em qualquer evento... hoje nós preparamos... **nós temos o nosso coreógrafo... meu filho... que acrescentou uma coreografia de perna... de braço...** que tem a ver com história da música, daquele santo daquela comunidade.⁴⁰

Douglas Queiroz é diretor e coreógrafo do grupo de Siriri Coração Atalaiense e também o compositor das músicas que o grupo canta. O grupo existe desde 2014 e conta com dezesseis casais, além dos músicos, conforme relata. Os componentes do grupo são pessoas moradores do bairro homônimo e tiveram contato com a dança de siriri, pela primeira vez quando entraram para o grupo, “primeiro eram só amigos... depois eu comecei ir nas casas conversar com os pais... através de diálogo porque o **siriri é uma cultura que não pode ser morta né?**” Com relação às mudanças apresentadas por alguns grupos, ao citar o grupo Flor Ribeirinha garante que:

Hoje o ritmo é mais quente, mais coreografado envolve até balé para ensinar as danças... a partir do festival os grupos tinham que ter uma cor, um tema para entrar no festival, uma padroeira... a partir daí começaram as mudanças... o siriri

⁴⁰ Entrevista realizada em 27/09/2015.

foi evoluindo para melhor... melhorar nossa cultura popular para representar nosso país.⁴¹

Segundo Douglas, a demanda para apresentações é grande, em três anos e meio de existência do grupo, eles já fizeram trezentas e quarenta e cinco (345) apresentações, inclusive fora do estado. Além desse grupo, Douglas dá aulas em projetos de cultura, em que ensina siriri para crianças. Embora defenda as mudanças, ao mesmo tempo critica o fato dos grupos irem deixando o siriri raiz, “**os grupos esquecem de viver o siriri raiz... por causa do festival** o siriri raiz está sendo esquecido... cada grupo foi querendo fazer um espetáculo maior que o outro.”

O siriri raiz defendido por Douglas, no seu entendimento é aquele siriri de roda, mais lento, sem tantos adereços nos cabelos, nas saias, sem maiores obrigações, a dança apenas pela diversão. Na figura seguinte o grupo em apresentação em festa no pátio da igreja São João Bosco, Cuiabá.

Figura 11 - Apresentação do grupo de Siriri Flor de Atalaia



Fonte: A autora, 2016.

Mesmo tendo o grupo de Siriri Flor Ribeirinha como exemplo de perseverança e representatividade da cultura local, como afirmou Cristina Zuita, a mesma faz uma crítica com relação às mudanças que ela considera exageradas,

Eu vejo hoje as pessoas elogiando muito o trabalho artístico do grupo... mas os mais velhos olham e dizem isso não é siriri né... o siriri tradicional... o siriri raiz é mais de mãos dadas... mais dançado... rodado... sem coreografia.⁴²

⁴¹ Entrevista realizada em 13/07/2017.

⁴² Entrevista realizada em 04/08/2017.

Apesar de alguns cururueiros assumirem uma posição crítica com relação ao envolvimento com o poder público e as exigências de “melhorias,” as quais nem todos apoiam e nem todos se opõem, mesmo entre os que apoiam e os que se opõem, não há consenso. Entretanto os mais velhos manifestam certa insatisfação com relação ao cururu e siriri de agora quando comparado aos de antigamente.

Seo Pedro da Silva, cururueiro integrante do Grupo de Cururu Tradição Cuiabana garante que o cururu de hoje não é o mesmo que ele via seu pai fazer. Para essa referência cita outros cururueiros que quando jovens presenciaram as festas em que o seu pai e os pais dos seus colegas frequentavam e garante:

Do jeito que meu pai fazia é que quero que seja né? o ritmo do meu pai é difícil encontrar numa festa, ‘faze’ como ele fazia... o sistema do meu pai era totalmente ao contrário... hoje eu chego numa festa e falo... **aquele ritmo do ‘véio’ nunca mais vai ‘chegá’ né.**

Esta observação se refere à questão de organização e posicionamento na roda no momento da função. Segundo Seo Pedro,

Nenhum ganzazeiro ou cururueiro saia do seu lugar na roda... eu falo que isso arreventa a fila... **no tempo do meu pai isso não acontecia...** hoje Seo Marcelino [presidente da Associação] chama, mas não arruma... e no tempo do meu pai chamava e ninguém questionava... tinha que ‘arrumá’.

E nesse sentido todos assumem que houve mudança. Seo Pedro garante: **“quando está tudo arrumado é a coisa mais linda do mundo...** até os mais velhos ‘falava’ isso é dança dos “índio” os “índio” ‘é tudo’ aquele batido né? o cururu se torna o estilo do índio ‘dançá.’⁴³

Em sua narrativa Dona Domingas faz ainda mais. Situa o cururu no presente tendo como referência a própria história. Segundo diz a entrevistada

Minha avó que, nasceu aqui [Bairro São Gonçalo Beira Rio, de frente para o rio Cuiabá] aqui era uma aldeia Coxiponé ... ela já dançava o siriri... falava que quando morria alguém deles colocava o corpo no centro da aldeia e cantava e dançava um cururu, **mas não era só quando morria não... pra ‘festa’ também. Essa é a verdade...** o cururu é um ritual fúnebre indígena... os ‘pesquisador’ escreve errado... eu sei porque nasci no berço da cultura... aprendi com minha avó... vovó morreu com 106 anos... era índia.⁴⁴

Os velhos do cururu e do siriri são aqueles que ajudam a compor as decisões da coletividade de forma lúdica ou religiosa. Com base em um conjunto de experiências

⁴³ Entrevista realizada em 01/04/2017.

⁴⁴ A entrevista foi realizada no Quintal da Domingas, sua residência e onde são realizados os encontros e ensaios do grupo, em 09/10/2016.

provenientes de suas vivências, além do prestígio que possuem dentro do grupo que representam.

Narrativas como estas concentram um território simbólico indicativo para dar conta do surgimento do cururu e do siriri. Do ponto de vista explicativo todas as narrativas devem ser consideradas, sobretudo se houver relevância na suposta gênese. Antonio Candido (1956) tal como Couto de Magalhães, já apontou anteriormente que o cururu está muito possivelmente atrelado ao contexto das danças cerimoniais indígenas, em um desdobramento do processo colonizador. Candido (1956) entende que “as atividades lúdico-religiosas” (CANDIDO, 1956, p. 48), do ponto de vista histórico são “provavelmente as práticas mais antigas e as que mais puramente lembrava ao índio catequizado e ao mameluco a vida tradicional da sua cultura de origem” (CANDIDO, 1956, p. 49).

Há aqui, um jeito de fazer e de viver o cururu e o siriri que é constantemente lembrado, mas superado em decorrência da passagem do tempo (SANTOS, 2013), ou apesar disto.

Enquanto tentativa de percepção sobre si mesmo e sobre os outros, o exercício de falar do cururu [e siriri] 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 (SANTOS, 2013, p. 81, grifo da autora).

Ao acionar suas memórias os entrevistados expressam seus pontos de vista sobre o cururu e o siriri do passado e da atualidade. Baseados em um conhecimento que busca referência nas memórias consagradas pelo tempo como um testemunho transmitido de pai para filho, de uma geração para outra e de um grupo para outro, através da oralidade em um processo ativo e dinâmico. Ao assim proceder, além de priorizar determinadas imagens sobre sua própria história individual, cada um “procura fixar a sua imagem para a história [do cururu ou siriri, idealizando] uma versão consagrada dos acontecimentos” (BOSI, 1979, p. 67).

Essas construções mentais do cotidiano, sustentadas pelas vivências de pessoas que já alcançaram a velhice produzem o testemunho sobre um passado impresso no presente e, sugerem “que a relação entre essas duas formas de memória não raro, conflitivas” (BOSI, 1979, p. 11), trazem à tona um momento único irreversível, não repetido.

Figura 12 - Logo do Festival de Cururu e Siriri de Mato Grosso



Fonte: Pontão de Cultura⁴⁵.

Em 2007 aconteceu a 6ª edição do festival, no qual participaram 31 grupos de siriri e cururu. Foi realizado em um bairro muito citado na historiografia da cidade, o bairro do Porto. Justamente onde há tempos atrás, esses encontros eram passivos de punição com multas em dinheiro e prisões, muito embora, ainda hoje esteja carregado de inflexões negativas.⁴⁶ Localizado às margens do rio Cuiabá, mais especificamente no Museu do Rio, antigo ponto de comércio de peixes. Especialmente preparado para o festival, contou com a reurbanização de 6.000 mil metros quadrados (aproximadamente), arquibancadas, espaço gourmet, feira de artesanato, banheiros químicos, segurança e estacionamento. Segundo registros na imprensa, passaram pelo local nos quatro dias de festival, cerca de 100 mil pessoas.

Em 2008 na 7ª edição, o palco foi ampliado, a iluminação e sonorização foram reforçadas e contou com a participação de 23 grupos e a presença aproximada de 35 mil pessoas, por dia, nos três dias de festival (GUSHIKEN, 2011). No ano seguinte, 2010, o número de participantes subiu para 36 e aconteceu em outro espaço ainda maior o Centro de

⁴⁵ Disponível em: <<http://pontaodeculturavioladecocho.blogspot.com/2010/07/festival-cururu-siriri.html>> Acesso em 10/11/2016.

⁴⁶ Figura entre as três regiões que concentram o maior índice de crimes em Cuiabá. Disponível em: <<http://www.gazetadigital.com.br/conteudo/show/secao/9/materia/372724>> Acesso em 25/09/2017.

Eventos Pantanal.⁴⁷ As edições de 2011, 2012, 2013, aconteceram no mesmo espaço que do ano de 2010 e alcançaram um público de aproximadamente 100 mil pessoas em três dias de festival. Em 2014, participaram 26 grupos. O evento aconteceu durante quatro dias e, segundo estimativa dos organizadores, passaram pelo local cerca de 10 mil pessoas por noite de festival (OSORIO, 2012).

Em 2015 não houve festival em Cuiabá, mas aconteceram eventos no interior do Estado onde alguns grupos se apresentaram. Outros grupos participaram de eventos fora do Estado. Em 2016 aconteceu a Feira Internacional de Turismo do Pantanal, um misto de festivais gastronômico, cultural e de turismo, cujo objetivo era a divulgação das potências do Estado em âmbito nacional e internacional. Na ocasião participaram desse evento, unicamente dois grupos de Siriri. Em 2017 não houve festival em Cuiabá.

Ao indagar a Dona Domingas sobre o fato de não ter sido realizado o festival nesses últimos anos, ela diz que tudo aconteceu desde que ela deixou a presidência da Associação. Segundo Domingas, a antiga presidente não soube administrar.

Uma pessoa do quilombola, que não gostava do cururu e foi encostando 'encostando' quando a gente viu já era presidente... a gente via o jeito dela... ela caiu de paraquedas... saiu e deixou uma dívida que **sujou o nome da associação... está sujo, sujo, sujo, o ministério público está em cima...** quando eu sai eu deixei um projeto pronto só para ela receber 205.000,00 mil para ela repassar para os grupos e ela não repassou, desde esse valor ela começou a roubar, ela sujou... queria disputar comigo que fiquei quatro anos ela só ficou dois anos na presidência e acabou com a associação.

Quantos grupos estavam inscritos na Associação?

Eram 26 municípios que dependiam dos projetos... os grupos sem apoio, sem incentivos acabaram... antes de eu sai em 2010 aconteceu o maior festival... só deus sabe o que eu lutei para sobreviver... para estar aqui... a gente foi levando nos trancos e barrancos sem a ajuda do Estado, fazia rifa, vendia pizza, juntava um dinheirinho aqui outro ali pra fica... muito difícil.⁴⁸

A respeito do assunto Cristina Zuita se posiciona da seguinte maneira:

Olha teve uma questão mais política... eu acho... a Federação estava com problemas por uma prestação de contas malfeita... não sei se houve desvio... mas

⁴⁷ Inaugurado em 2000, o espaço de 11.950 metros quadrados de área construída já abrigou mais de 3 mil eventos, atraindo mais de 4 milhões de pessoas. Disponível em: <<http://www.eventospantanal.com.br/>>. Acesso em 25/09/2017.

⁴⁸ Entrevista realizada em 09/10/2016.

isso implicou ficar brecada para os próximos eventos... **mas mesmo assim acho que a Secretaria poderia assumir se quisesse.**⁴⁹

O relato apresentado por Thomas segue na mesma linha,

O festival não aconteceu... tipo assim... culpa nossa mesmo do segmento... de algumas pessoas que estavam à frente da Federação... porque assim... no começo o poder público começou a ajudar a colocar dinheiro para ajudar a fazer o festival porque politicamente isso é uma coisa bacana, enche os olhos... alguns políticos até entendiam que tinham que fazer mesmo pela cultura e aí como apareceu dinheiro... dinheiro... algumas pessoas que estavam à frente não souberam administrar isso honestamente... assim... pegava o dinheiro público gastava e não prestava conta e aí foi ficando inadimplente diante do governo tanto municipal como estadual... e por conta disso o governo não colocou mais dinheiro... assim... ahh é federação não vamos mais colocar dinheiro porque não presta conta... as vezes tem desvio... **tem grupo reclamando... não aplica dinheiro correto... e os grupos não se prepararam para andar com as próprias pernas... então a culpa é do próprio segmento.**⁵⁰

O cururueiro presidente da Associação do grupo de Cururu Tradição Cuiabana do Coxipó, Seo Marcelino de Jesus⁵¹ garante que o cururu não tem nenhum envolvimento político, no entanto faz um apelo: “o pedido que eu faço é que os governantes olhassem mais para o nosso lado né... ajudar financeiramente... **que não fique só na promessa.**” Para ele o siriri está mais projetado midiaticamente na sociedade enquanto o cururu está mais recuado.

Seo Marcelino declara haver uma importância maior do cururu na tradição em relação ao siriri, segundo afirma: “sempre na **tradição o primeiro é o cururu** depois o siriri... né... agora o siriri tá na frente... não sei porquê... é falta de auxílio né... **é falta de ajuda.**” Seo Marcelino afirma que eles fazem a parte deles buscando junto ao poder público essa ajuda e garante: “**nossa tradição é boa... somos vinte e poucos cururueiros... aqui não tem outro grupo assim.**” Na figura 14 Seo Marcelino na Festa em homenagem a São João Batista, Comunidade Barranco Alto no Município de Santo Antônio do Leverger/MT.

⁴⁹ Entrevista realizada em 04/08/2017.

⁵⁰ Entrevista realizada em 23/03/2017.

⁵¹ Entrevista realizada em 01/04/2017.

Figura 13 - Seo Marcelino de Jesus



Fonte: A autora, 2016.

Diferentes modos de saber como o uso político do poder, constituem formas de lidar com situações em determinados contextos, intervindo no mundo do qual o grupo realizador está vinculado, “neste sentido são sempre saberes e atitudes localizados” (SANTOS, 2013, p. 267). Logo, as relações materiais no cururu e no siriri acabam por perpassar diferentes dimensões humanas de forma inegável e intercambiável.

É importante ressaltar, a despeito das diferenças e da situação de cada ator social no momento da pesquisa, o papel e suas representações pessoais inseridas nas representações coletivas. São discursos em que se percebe “a posição que esse agente social assume (ou mesmo aquela posição que gostaria de assumir) no contexto sociocultural da dança” (SANTOS, G., 2010, p. 97). Todavia, é possível constatar que o contexto do cururu e do siriri na atualidade continua sendo o de lutas e negociações.

Com a dinamização das práticas de reprodução cultural em larga escala, esse processo tende a se intensificar expressando ainda mais as contradições dos grupos em luta que “precisam então ser demarcados, catalogados e hierarquizados, constituindo o campo de trocas culturais legítimas ou não” (SANTOS, 2013, p. 54).

Diante do exposto, é notório afirmar a partir das observações in loco que, o cururu e o siriri não são hoje o que foram no passado, e por outro lado, o que representam está completamente vinculado ao seu processo histórico.

Incentivados pelo festival, alguns grupos de siriri assumem definitivamente a ideia de espetáculo e incorporam significativas mudanças em suas práticas. A partir de então, os músicos e os cantores se preparam vocalmente e tecnicamente para a execução das músicas.

Sobre essas mudanças Edilaine reforça que:

A partir do festival, os representantes dos grupos falaram... eu consigo mudar aqui, mas não consigo mudar ali... o que se podia fazer para melhorar o siriri? o que os grupos ‘precisava’ para fazer bonito? **porque o siriri tem que dançar de qualquer jeito?** com uma roupa feia, pobre, sem roda? e na época da minha avó as mulheres também ‘fazia’ assim... **as saias não tinha tanto pano por causa das condições financeiras... as mulheres não ‘podia gasta’... mas a roda ‘tava’ lá... era menor... mas fazia... tinha glamour sim... isso sempre existiu...** então a gente tinha que ‘melhora’ isso, ‘mudá’... hoje entender a linguagem do que canta também é importante, as pessoas tem que ouvir o que está cantando a letra, tudo isso a gente trabalhou no canto e voz. **Ainda tem grupo que canta desafinado, não pode, as pessoas não entendem.**⁵²

Desta forma no siriri o ritmo foi acelerado, acompanhado pela precisão da coreografia, as roupas foram padronizadas e ganharam brilho, leveza e babados nas saias e nas blusas. Os homens usam camisas com o mesmo tecido dos vestidos das mulheres e calças da mesma cor. Giordana Santos (2010) enfatiza:

Os grupos investem no **figurino**, ou seja, há uma padronização da vestimenta para as apresentações, bem como a ideia de representação também impressa nas roupas, com uso de tecidos sedosos, com brilho e leveza. Para o traje feminino se usam: saias cada vez mais rodadas; babados na saia e na blusa, estampas florais alegres ou tecidos lisos em cores mais vivas. Os homens vestem camisas padronizadas, com o mesmo tecido dos vestidos das mulheres ou cores que combinam com eles, e calças de uma mesma cor. As mulheres podem usar flores nos cabelos ou um lenço, para diferenciar um grupo de outro (SANTOS, 2010, p. 42, grifo da autora).

Outra importante inovação foi a *Abertura*, uma introdução à toada, anunciada pelos dançarinos “determinado tema através de breve encenação. Um dos temas mais encenados na *Abertura* é o da procissão católica, com os dançarinos carregando para o palco o andor com a imagem do santo homenageado e entoando cantos religiosos” (ROCHA, 2015, p. 199).

Alguns cururueiros também aderiram à ideia das apresentações em festivais e padronizaram suas vestimentas. Completam o figurino com chapéu e sapato social (OSÓRIO, 2012).

Apesar de manter uma postura mais tradicionalista, Thomas Flaviano não vê problema no fato de “acolher inovações” desde que, segundo ele

⁵² Entrevista realizada em 16/09/2017.

Estas sejam coerentes e não descaracterizem a dança... é uma coisa legal uniformizar... necessária... bacana... quando você forma grupo até para diferenciar... mas toda mudança deve ser feita com o maior cuidado.

No palco as luzes, as caixas de som, os microfones, o amplificador os arranjos de flores, os estandartes dos santos - nos figurinos as cores, os brilhos e o volume das saias - nos gestos a leveza dos movimentos sincronizados. As alegorias são figuras lendárias e também fazem parte dessas inovações. Variados adereços são acrescentados na indumentária, alguns bastante questionados pelos cururueiros. De acordo com Thomas,

Alguns detalhes podem dar margem a uma interpretação errada do cururu... por exemplo... a exigência de levar para o palco o andor do santo... um cúmulo... **um absurdo cada grupo ter que ter um santo padroeiro**... tanto que essa exigência influenciou as apresentações fora do festival... isso não é a essência do cururu... **o cururu não é uma dança religiosa**... outra exigência sem necessidade e **foge do que é a essência do cururu** é a colocação de fitinhas coloridas no braço das violas... isso é uma exigência do festival é para dar mais colorido, plasticidade, visibilidade em cima do palco... essas coisas por mais pequenas que sejam podem descaracterizar o cururu.⁵³

Acrescentam-se ainda as encenações e os aparatos tecnológicos, inclui-se o aprimoramento musical, a fim de melhorar a sonoridade e o entendimento dos versos cantados. De acordo com Rocha (2015),

Embora os principais instrumentos musicais que acompanham os dois exemplos sejam a viola-de-cocho e o ganzá, um diferencial importante neste aspecto é que no Siriri participam também o *mocho*, um tamborete também usado como assento, cujo couro esticado é percutido com dois bastões de madeira” (ROCHA, 2015, p. 187, grifo do autor).

Rocha (2015) assegura que a presença deste instrumento no siriri (detalhes na figura 13), indica o seu caráter mais rítmico e pulsante “ênfático pelo emprego de um andamento mais rápido e a fórmula de compasso binário composto (6/8) para o acompanhamento rítmico da dança” (ROCHA, 2015, p. 187). Esses dois aspectos, instrumentação e andamento, seriam as prováveis explicações para a influência africana apontada no folguedo, por Rossini Tavares.

⁵³ Entrevista realizada em 23/03/2017.

Figura 14 - Instrumentistas do grupo de Siriri Flor Ribeirinha com a Viola-de-cocho, o mocho e o ganzá



Fonte: A autora, 2015.

Até mesmo pela posição que assume atualmente junto à Associação, Thomas faz uma crítica no que diz respeito às comparações com o siriri. Para ele,

O principal do cururu... são as toadas... diferentemente do siriri que são as danças... **tanto é que no contexto das festas tradicionais o cururu tem uma importância maior que o siriri... são os mestres cururueiros que fazem todo o cerimonial da festa...** e aos poucos a gente da Associação **está tentando desvincular uma coisa da outra...** temos feito um trabalho junto a Federação e os grupos de siriri para desvincular o cururu do siriri... para que se dê uma ênfase diferente ao cururu.⁵⁴

Do ponto de vista das relações sociais de poder e prestígio do grupo, também há diferenças fundamentais e “para que uma humanidade se reafirme como universal, a outra parte dela precisa ser sacrificada” (SANTOS, 2013, p. 220). Conforme assegura Elisângela Santos (2013), essa situação ocorre dentro da própria lógica das relações sociais de poder estabelecidas e constantemente negociadas por estes mesmos grupos em suas dinâmicas internas e externas.

⁵⁴ Entrevista realizada em 23/03/2017.

Neste sentido, Santos (2013) assegura que cabe aos cururueiros a autoridade para transmitir os valores e os saberes compartilhados pelo grupo em um mesmo espaço geográfico em diferentes tempos históricos. São também os portadores de uma história de mundo cuja legitimidade se perpetua a partir de suas relações sociais de poder. Para autora, muito mais do que repetir textos bíblicos “o cantador de cururu transmite um código moral, organizando e destacando os hábitos e práticas que são ou não aceitáveis e desejáveis por todo o grupo” (SANTOS, 2013, p. 150). Isso de certa forma reatualiza a prática jesuítica de evangelizar.

Neste pressuposto abordado por Elisângela Santos (2013) evidencia-se certa continuidade entre o papel desempenhado pelos padres jesuítas das catequeses dando força e legitimidade a determinados grupos hegemônicos de nossa sociedade.

Onde residem os homens portadores da palavra, e, portanto, da capacidade de produção, transmissão e reprodução dos valores e práticas vividos em sociedade para além da lógica prescrita pelo sistema capitalista, ainda que em diálogo e conexão com ela (SANTOS, 2013, p. 223).

A autora nos diz que o vínculo existente no cururu com cosmologias ameríndias e o mundo da natureza, tem seu papel de destaque na etimologia que aponta ambiguidades e não apenas “polaridades previstas por uma doutrina cristã-católica que privilegia o universo masculino e da branquitude” (SANTOS, 2013, p. 152).

É importante mencionar que no cururu a condição de *bom* cantador está vinculada a capacidade de saber articular poesia, dança, toque da viola e o poder dessa conexão com a natureza e o Divino. Nessa aproximação com a divindade os cantadores que cantam e dançam o cururu se tornam os mediadores na relação entre o plano celeste e o terrestre, ao saudarem a divindade, tomam-na para si e para os seus, como uma visita preciosa. Maus (2003) observa que a capacidade de intervir junto ao divino e realizar ao mesmo tempo práticas cotidianas sugere uma fragilidade humana que suscita a necessidade de proteção divina o que implica um constante louvar e agradecer num ciclo de dar, receber e retribuir (MAUS, 2003).

A categoria *dom* enquanto dádiva divina presente no canto poético, deixa de ser apenas um dom dado pelo Divino, se tornando dom manifesto quando ocorre a construção narrativa, sonora e poética. Maus (2003) acrescenta que, o presente dado aos deuses os estimula a serem bondosos com os homens, gerando abundância de riquezas. Dessa aproximação com o plano celestial, ou com o próprio divino encarnado pela narrativa da vida dos santos, a vida se refaz, é vista, sentida, vivida e revivida. Para Maus (2003), na dádiva, “misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas, misturam-se as vidas e

assim as pessoas e as coisas misturadas saem cada qual de sua esfera e se misturam” (MAUS, 2003, p. 212).

Nesse contexto são geradas condições para que os *bons* cururueiros se tornem cada vez mais aprimorados. Atraindo para si grande distinção, vez que executar a viola com destreza enquanto formula os desafios aos companheiros é sempre visto como algo superior, “um **cantador de sabedoria** tem um acervo de conhecimentos bíblicos para louvar o santo: seu nome é respeitado, sua fama corre o mundo” (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 14, grifo dos autores).

Elisângela Santos (2013) assegura que:

O cantador pode acionar sentimentos religiosos, pedindo licença a Deus ou aos santos de sua fé, além de solicitar bênçãos para os presentes e para si. A licença neste caso é chave para adentrar tanto os planos terrestre, quanto para acionar o dom que lhe foi atribuído pelo plano celeste, ou seja, é um modo de pedir permissão ‘do alto’ para cantar (SANTOS, 2013, p. 165, grifo da autora).

Ora, se o dom é atribuído apenas aos “escolhidos’ do grupo não se pode entender objetivamente porque ele acontece contemplando o sexo masculino” (SANTOS, 2013, p. 209, grifo da autora). Elisângela Santos (2013) aponta para as referências ibéricas como gênese do cururu e do siriri no esforço da invisibilização das práticas culturais destas populações, sobretudo em se tratando da expansão do cristianismo. De acordo com Santos (2013)

Há a naturalização do papel do homem como alguém que deve proteger a mulher, numa ambígua equação. Essa mulher é pretensamente frágil, um ser passível de ser seduzido e corrompido, mas também de seduzir e corromper. Por outro lado, precisa de proteção e salvação devido ao dom da maternidade que possui como potencial (SANTOS, 2013, p. 211).

O ritual confirma e reforça o caráter da socialização presente e partilhado nos códigos culturais marcados pela relação com o sagrado num plano mítico, em outros termos, “trata-se de encarar as relações sociais do ponto de vista das relações e situações de poder, seja no âmbito individual, seja no plano coletivo” (SANTOS, 2013, p. 153).

Mesmo prescrito por parâmetros culturais do ponto de vista hegemônico, é importante enfatizar que, “isto não significa que a arte dos cururueiros seja racista ou machista e auto-excludente. A arte é expressão autônoma, mas também expressa parte dos processos históricos de uma dada sociedade. Trata-se de verdadeiro paradoxo” (SANTOS, 2013, p. 237).

Seo Marcelino, presidente da Associação de Cururu Tradição Cuiabana do Coxipó, garante: “que as mulheres ‘participa participa’, mas é muito pouco, inclusive eu tenho uma

afiliada que é cururueira.”⁵⁵ Em seu depoimento Dona Domingas diz: “tive que ‘bate’ duro pra ‘toca e canta’ cururu... eles [homens] não ‘queria deixa’ não... mas eu enfrentei eles... hoje não toco mais mas já toquei muito”.

Ramos & Drummond (1978) registraram:

Mais tarde, tira-se um Siriri (uma rodada de) para que as mulheres possam também cantar e dançar. Pois Cururu, como futebol, é para homem. Não que seja proibida a participação feminina. Mas é difícil encontrar uma mulher que consiga ficar rodando a noite inteira, sapateando, bebendo cachaça, e ainda dando conta da viola ou do ganzá. É raro, mas acontece. E a voz feminina se presta muito bem para os tons altos do Cururu (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 16).

Por sua vez Max Schmidt (1942) que em 1901 presenciou o cururu entre os índios Guató, apesar de não afirmar que estavam as mulheres na roda do cururu, nos diz: “exageravam por causa da própria embriaguez [...] deitadas a beira do rio, ora balbuciando versos do cururu, ora chorando e lamentando-se” (SCHMIDT, 1942, p. 113).

Seriam esses indícios de que as mulheres participavam das rodas de cururu na região desde tempos remotos? Assim sendo, qual o papel delas? Ganzazeiras? Cantoras? Tocadoras da viola? Meras expectadoras? As respostas a essas perguntas infelizmente escaparam à minha capacidade investigativa.

Entretanto, cabe lembrar que em diversos relatos de ocorrências policiais,⁵⁶ alguns aqui citados, as mulheres sempre foram figuras cativas em rodas de cururus. Acrescenta-se o relato de Moutinho (1869) que ao presenciar uma roda de cururu afirma, “algumas vezes as mulheres fazem parte do ‘cururu,’ mas cedem logo aos efeitos da cachaça e ficam prostradas mesmo no lugar da festa, até que se dissipe a bebedeira” (MOUTINHO, 1869, p. 19, grifo do autor).

Em seu depoimento Larissa Figueiredo⁵⁷ fez uma observação com relação ao lugar que a mulher ocupa/ocupou na sociedade ao longo do tempo. Segundo ela que conviveu com seu pai, tios e avô que eram cururueiros, quando criança sempre ouviu a mãe dizer que era “feio” para uma mulher estar em uma roda de cururu, e aquelas que ousavam tinham que lidar com o preconceito. Larissa acrescenta:

⁵⁵ A afiliada do Seo Marcelino é a Chuita, cururueira citada em entrevista por Larissa Figueiredo. Fiz vários contatos na tentativa de entrevistá-la. O que não se concretizou.

⁵⁶ Clementino Nogueira (2001) investigou as ocorrências policiais em Cuiabá no século XIX e confirma que as mulheres não só estavam presentes nas rodas de cururus, batuques e outras diversões, como foram as maiores vítimas de vários crimes hediondos. NOGUEIRA (2001). Entre a vida e a morte no jogo das paixões – mulheres e homens no espaço urbano de Cuiabá Séc. XIX.

⁵⁷ Entrevista realizada em 24/08/2017.

Porque quem eram essas mulheres? eram as solteiras, as que bebiam... e a postura da mulher naquela época... cinquenta... cem anos atrás ditava quem ela era... se ela não era casada, bebia e ficava perto dos homens... porque como que era aqui em casa com papai e mamãe... enquanto os homens estavam na sala fazendo o cururu, as mulheres estavam no fundo com as crianças dançando um siriri... porque nem as mulheres, nem as crianças podiam ficar nas rodas de cururu... e se você pegar o perfil da Chuita que canta cururu e que vai em todas as festas, você vai perceber que ela é despachada, usa cabelo vermelho... ela é uma mulher à frente do seu tempo... e naquela época as mulheres que agiam assim eram mal vistas.

Larissa fez questão de afirmar em seu depoimento que:

Se eu vivesse aquela época eu seria malvista... [risos]... inclusive tia Bernadete que também já cantou cururu, mas que hoje não frequenta mais as festas de santo... tem o mesmo perfil... é despojada... despachada... uma mulher muito à frente de seu tempo... imagine... aquela época não podia... hoje isso mudou... a mulher agora é figura ilustre... os cururueiros fazem questão de levar suas mulheres nas festas.

Assim sendo, para além do papel de expectadoras a presença das mulheres nas rodas de cururu ficou registrada, tanto nos diários de viagem, quanto nos depoimentos dos entrevistados.

Ainda refletindo acerca dessas relações ambíguas, e por isso mesmo conflituosas, Thomas expõe uma preocupação com relação às apresentações nos palcos dos festivais que é a dificuldade em sonorizar as vozes. Situação que segundo ele não é a ideal para as apresentações, pois pode descaracterizar o cururu.

Nas festas os cururueiros se colocam em roda, no palco não tem como microfonizar em roda... tem que colocar seis ou sete cururueiros e microfonizar as violas e os ganzás... e na frente se faz a roda para mostrar o sapateado do cururu... isso não é o ideal.

Opinião partilhada também por Seo Marcos:

Muitos ‘cordenador’ do festival... **não tem a noção de como nasceu um cururu...** esses ‘cordenador’ vai lá e pede quero tal grupo... e tal... eles não ‘sabe’ qual grupo que pode iniciar... qual grupo pode cantar junto com aquele outro... porque ai embola todo mundo... cada um tem ‘vamo dize’ um sistema... um sotaque... da diferença no toque... um vai mais rápido... e eles ‘qué englobá’ tudo ai desencontra né? fica meio esquisito.⁵⁸

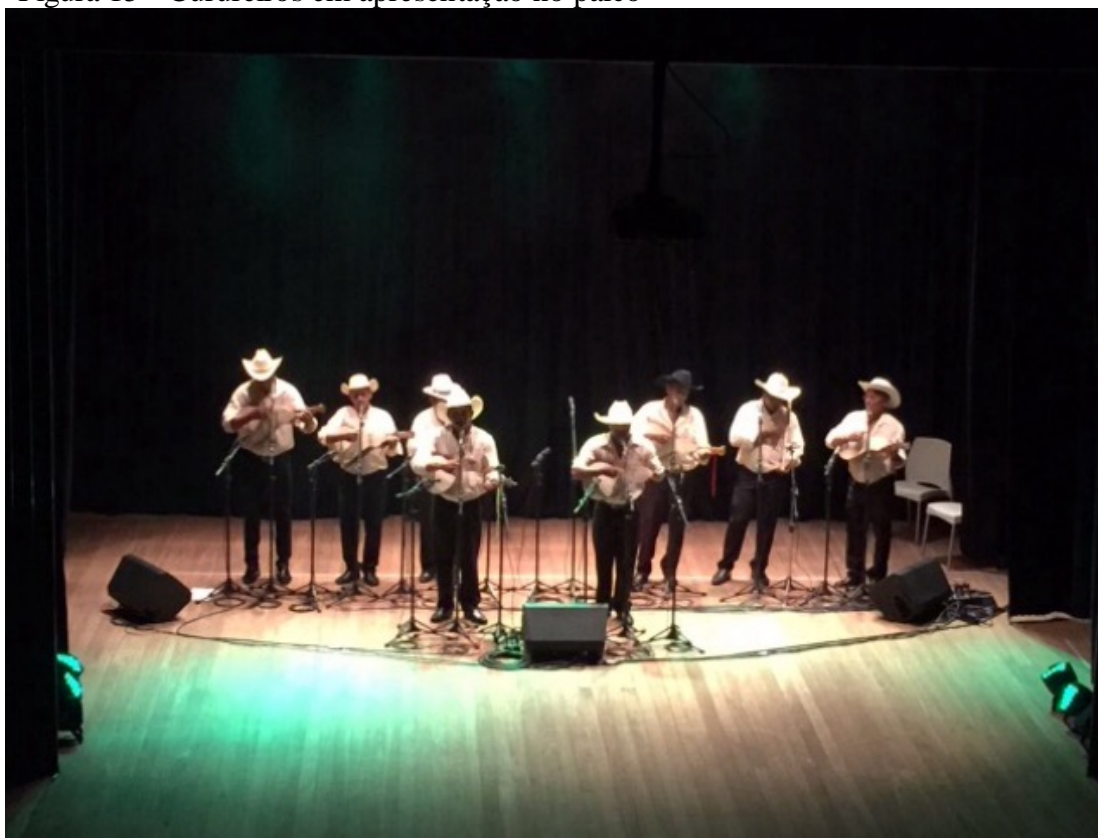
Larissa Figueiredo também faz uma crítica com relação a essa situação específica do festival. Em seu depoimento assegura que:

⁵⁸ Entrevista realizada em 01/04/2017.

A estrutura do festival não contempla o cururu... os cururueiros dançam em roda... **como é que aquele cururueiro vai dançar e cantar em roda no palco com microfone?** coloca microfone de lapela? coloca microfone em cima dependurado? ai colocam eles perfilados no palco por vinte minutos e o resto da noite é dos grupos de siriri... e é assim.... cada grupo de siriri é um grupo.... você tem o seu grupo eu tenho o meu... cada um sobe no palco e apresenta o seu trabalho a sua coreografia... o cururu é todo mundo junto de Cuiabá, Cáceres, Livramento... **as pessoas não prestam atenção mas no cururu cada um canta de um jeito...** os cururueiros rio acima cantam de uma forma... os cururueiros rio abaixo cantam de outra forma... se pegar cururueiro de Cáceres ele canta mais compassado... **mais ritmado como nos ritmo dos índios... se você pegar os cururueiros daqui eles cantam mais no ritmo dos tambores dos negros... uma coisa mais acelerada... as pessoas precisam entender que o cururu é muito diferente do siriri.**⁵⁹

Na figura 14 temos o exemplo da organização em palco do Serviço Social do Comércio - SESC, apontada pelos entrevistados.

Figura 15 - Curureiros em apresentação no palco



Fonte: Acervo do grupo, 2017.

Larissa Figueiredo afirma em seu depoimento que a falta de interesse por parte do poder público e da iniciativa privada em investir e divulgar o cururu contribui ainda mais para

⁵⁹ Entrevista realizada em 24/08/2017.

interpretações distorcidas a respeito do seu desenvolvimento. Para ela o “cururu não é bem visto, não é bem mostrado, ele é sempre secundário.” E acredita que mesmo que tenha havido certa evolução “foi bem menos se comparada ao siriri.” Quando questionada se essa comparação era válida, de pronto respondeu: **“sim se considerarmos que eles caminharam juntos por séculos... e agora de dez anos para cá o siriri teve um estrondo... está ai no mundo.”**

Aqui nos deparamos com uma situação que vale para outras modalidades de cultura popular, principalmente as manifestações praticadas por grupos negros (SANTOS, 2013). Muitas, historicamente criminalizadas e ainda reféns de uma pretensa proposta de inclusão ou de reconhecimento mesmo que, “dificilmente as pessoas (a maioria delas homens e mulheres brancos com reconhecida condição social e econômica elevada no contexto da cidade) vivenciarão tais práticas em seu cotidiano” (SANTOS, 2013, p. 195).

Para Elisângela Santos (2013), mesmo enquadrados na forma de *show*, o cururu e o siriri guardam especificidades a ponto de dificilmente atrair famílias de condição social financeiramente privilegiada, “como o fazem para ir ao cinema ou a um show de artistas reconhecidos pelo cânone musical” (SANTOS, 2013, p. 195). Por outro lado, enquanto paradoxo, garante a autora, provavelmente esse “grupo” de pessoas somente se depare com o cururu ou com o siriri a partir desses *shows* produzidos pela própria elite.

De qualquer forma, ressalta a autora que:

Esse tipo resulta num enquadramento que esconde o que quer revelar, invisibiliza e marginaliza ainda mais tais grupos que tornam-se não mais agentes produtores de sua própria expressão, mas sim objetificações dispostas e apresentados num ‘palco’ (SANTOS, 2013, p. 196, grifo da autora).

A autora destaca que um olhar desatento ou não entendido do contexto da roda de cururu como divertimento deslocado de questões outras como o cotidiano social e político “pode não articular prontamente o que ela quer significar” (SANTOS, 2013, p. 198). No entanto a autora acrescenta que no momento da apresentação, ritualiza-se um pertencimento “ainda que momentaneamente ou em situações políticas eventuais, [em que estes] possam ser tornados de dentro” (SANTOS, 2013, p. 199).

Ampliando nosso ponto de vista a respeito deste conjunto de relações percebemos diferentes tempos e territórios dispostos a produzir e dar visibilidade à esses grupos que são constantemente renegociados em articulações que resultam em ações políticas e conciliatórias com diversos setores representativos da sociedade. Para que o cururu e o siriri continuem “a ter vitalidade” (SANTOS, 2013, p. 201) e visibilidade em diferentes espaços.

Em busca de inovações alguns grupos locais se inspiram em outros festivais nacionais, como o Festival do Boi-Bumbá de Parintins no Amazonas. Considerada uma das grandes manifestações populares do Norte do Brasil que atrai milhares de pessoas durante três dias de festival, Maria Laura Cavalcanti (2000) compara o festival de Parintins com o desfile das escolas de samba carioca que, de acordo com a autora, apesar de distintas entre si “ambas são festas espetaculares e massivas, organizadas em torno da disputa num campeonato anual” (CAVALCANTI, 2000, p. 1037).

Nas edições do Festival de Cururu e Siriri não havia competição, entretanto, a participação dos grupos de siriri só seria garantida a partir da avaliação de alguns pré-requisitos como; expressão corporal, harmonia, evolução, estética do grupo, canto, conjunto, criatividade, animação, ritmo e adereços, avaliados por um grupo de jurados. A partir de então os grupos passaram a investir e inovar, inclusive na teatralização das danças (ROCHA, 2015).

Neste contexto festivo de natureza espetacular e ritualístico, configuram-se visões de mundo em um conjunto tenso e dinâmico de relações sociais. O sentido alterou-se tornando-se então também um lugar de memória de construção de um passado que não pertence mais apenas a seus cidadãos e que se mostrou ser capaz de atribuir identidade a setores amplos da sociedade, nos quais vários agentes se combinam. DaMatta (1978) acrescentou ao panorama do ritual a ideia de um dispositivo de deslocamento de perspectivas assegurado por uma sociedade a si mesma. Diz o autor que o ritual renova a solidariedade afetiva, “dá asas ao plano social e inventa talvez nossa mais profunda realidade” (DAMATTA, 1978, p. 31), o sentido em se manter perene e eterna (DAMATTA, 1980).

Canclini (2008) aponta que “nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos” (CANCLINI, 2008, p. 190). Desta forma, esses sujeitos encontram uma maneira de continuamente recontar sua história, suas lendas, seus mitos. O que no passado se fazia nos quintais das casas, ao redor das fogueiras, hoje remodelado para os festivais. Um contar continuamente atualizado e contextualizado reunindo grupos e imaginário social.

Continuam enraizados no seu chão, no seu local de origem, porém sem perder de vista o mundo globalizado. Apoiados pela mídia, ampliam-se os espaços de atuação dos grupos e novos públicos, ao mesmo tempo em que se consolidam como representantes da cultura local.

Essa possibilidade de visibilidade dos grupos culturais inseridos na indústria cultural e no espaço público contemporâneo “se dá a partir do papel reestruturador da mídia, na medida em que este é indissociável do campo da recepção, da interpretação e das inter-relações entre comunicação e cultura” (SANTOS, E., 2010, p. 126).

Oswaldo Meira Trigueiro (2005) investiga as relações de negociações e apropriações entre grupos sociais e a mídia, nas festas da Paraíba. O autor assegura que as práticas festivas sagradas, profanas ou de agradecimentos, praticadas pelo homem ao longo de sua existência, demonstram sua relação entre a realidade e a ficção e estão carregadas de significados. Se desdobram em processos culturais incorporando novos valores, construindo novas identidades num processo em constante movimento e diferentes demandas de difusão e consumo.

Desta feita, garante o autor que se há consumo, há negociações e apropriações e que não só a mídia tem se apropriado das manifestações culturais populares, como os seus protagonistas se apropriam das tecnologias para reinventar seus produtos. Entretanto, o pesquisador nos lembra que, “sempre houve uma mediação entre a produção cultural popular e as classes hegemônicas” (TRIGUEIRO, 2005, p. 3), o que mudou foram os interesses, a velocidade, o alcance e as formas de negociação.

A partir da apropriação da mídia, a cultura popular deixa de ser de interesse apenas de sua comunidade, passa a ser de interesse do turismo, do entretenimento, do comércio de bebidas, de comidas e várias outras organizações sociais, econômicas e políticas. E conclui:

Se por um lado são hegemônicos os interesses de persuasão dos megagrupos econômicos, políticos, por outro, os ativistas culturais locais criam estratégias próprias de permanência nos seus pedaços e como enfrentamento do novo contexto descobrem novas formas de comunicação para divulgar os seus produtos culturais (TRIGUEIRO, 2005, p. 04).

Ante essa necessidade recíproca, entre setores hegemônicos em preservar o tradicional e o interesse dos movimentos populares em modernizarem-se, ambos se vinculam em um movimento que Canclini (2008) caracteriza como “*um jogo de usos*” (CANCLINI, 2008, p. 277, grifo do autor), cada qual agindo em prol de seus próprios interesses. Não por acaso, Raffestin (1993) nos lembra que, “qualquer organização é caracterizada por seres e coisas, seja porque os possui, os controla ou os domina. Em consequência, em toda relação a organização os coloca total ou parcialmente em jogo” (RAFFESTIN, 1993, p. 59), o que transforma o poder em um objeto de disputas. Para Raffestin (1993) cada segmento social procura reforçar sua posição obtendo trunfos, porém garante o autor, isso pode significar simplesmente uma forma de exercer um “controle que permita prever, ter acesso, neutralizar etc” (RAFFESTIN, 1993, p. 59), ou seja, a possibilidade de integrá-los nesta ou naquela estratégia.

Logo, pensar a dimensão simbólica que o festival imprimiu sobre o cururu e o siriri, no que se refere a busca de legitimidade em um espaço no cenário local, frente à expansão capitalista do Estado em processos sustentados e estimulados por décadas de violência e

prepotência das forças repressivas, é pensar na tradição que se materializa renovada pelas interações que se apresentaram de acordo com os pressupostos sociais. Não só dialogando com a cidade e seu imaginário, “em uma densa e silenciosa trama de memória, aprendizado, transmissão de saberes” (LIMA 2012, p. 151), mas se fixando tanto como expressividade, quanto na constituição de uma identidade.

Desta forma, construindo e compartilhando “memórias que o tempo consagrou” (LIMA, 2012, p. 151) em um mesmo espaço histórico e geográfico, esses grupos de cururu e siriri restabelecem o vínculo afetivo dos sujeitos fazedores dessas práticas com a comunidade, ao mesmo tempo em que preservam e dão continuidade às suas tradições, as quais “a oralidade torna perene” (LIMA, 2012, p. 151). Se reconhecem, reconhecem o mundo e explicam-se a si mesmos. Nesse sentido, o esforço empreendido em percorrer outros caminhos já figura no imaginário cuiabano e o impacto dessas transformações sobre a percepção da cultura local, sobretudo no que tange ao cururu e siriri, se fundem na memória do povo e apontam para outra fase, a do reconhecimento.

Certeau (1995) assevera que na dinâmica da interatividade entre espaço e lugar, o lugar se apresenta como uma indicação de posição, de estabilidade e coexistência. Já o espaço se movimenta pelas ideias e proximidades sucessivas “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1995, p. 201), todavia, ambos participam de um mesmo processo. Carregam dentro de si, recordações, visualizações, memórias, que foram ou são lugares nos quais pertencem àqueles que se apropriam e ressignificam a história. Não são vazios abandonados aos quais se atribuem, por vezes qualidades e significados, mas são os contextos necessários e significantes de nossas ações e proezas.

O vínculo que o indivíduo estabelece com o espaço em uma relação existencial, reflete seu pertencimento a um determinado grupo em um determinado lugar. A intensidade com que se dá a experiência do sujeito neste espaço, e o ritual a longo prazo, cria o sentido de lugar e de comunidade, logo, permeado por emoções e atributos humanos. Na constituição deste espaço o indivíduo forja a identidade com o lugar (FERREIRA, 2000).

Neste sentido ao se compreender o espaço como um território apropriado, entende-se que este constitui o lugar onde o sujeito cria um sentimento de pertencimento e “implica as experiências geográficas com o espaço mais imediato do indivíduo, ponto de referência para as relações cotidianas” (MENDES, 2011, p. 121). Por se tratar de um espaço reconhecido, este por consequência se transforma em um lugar de identificação, um receptáculo de lembranças, permanências e vivências.

O que quero sublinhar é que não se pode, nesta abordagem, ignorar que as transformações sociais da ordem tradicional caminham tanto em extensão; estabelecendo formas comunicacionais globais, quanto em intensão - em alterar alguns processos cotidianos. Nesse contexto é possível inferir que hoje, para os grupos de cururu e siriri “ocupar fisicamente um espaço com uma festa tem menos relevância do que impor sobre esse espaço um discurso que o defina como o lugar da festa” (FERREIRA, 2012, p. 40).

2.3 A viola-de-cocho, o cururu, o siriri e a construção de um campo simbólico

A viola chama-se ‘de cocho’ porque é ocada,
tal como aquele que serve para alimentar a criação.
Ramos & Drummond, 1978

No estudo denominado organologia a viola é instrumento da família das guitarras, portanto, cordofone com extensão de braço. Tal classificação nos remete aos alaúdes e violas (NOGUEIRA, 2008, p. 16). De acordo com Gisela Nogueira (2008), no século XVI já existia na Península Ibérica os termos guitarra, guitarra mourisca, guitarra latina, lira, lyra, séstro, testudo, vihuela, vihuela de peñola. No Brasil a viola e a guitarra. A autora apresenta as cartas do jesuíta Antonio Sepp (1943) datadas de 1691, como exemplo de sua afirmação, “ora são os órgãos que reboam nos ares, ora as cítaras; já é a tiorba, a lira e guitarra que afagam os ouvidos” (SEPP, 1943, p. 236).

Guitarra é a denominação genérica da família dos instrumentos de cordas dedilhadas. Com ordens de cordas simples ou duplas introduzida na Europa com a invasão árabe da Península Ibérica, possivelmente a ela atribuída os nomes de guitarra mourisca, guitarra latina, vihuela, assim como o *Al – Ud*, que mais tarde viria a ser chamado alaúde (NOGUEIRA, 2008). Para Gisela Nogueira (2008) a guitarra latina é possivelmente uma descendente direta dos instrumentos árabes “já que não há notícias anteriores de instrumento similar na Península Ibérica” (NOGUEIRA, 2008, p. 18).

Julietta de Andrade (1999) em ampla pesquisa etimológica nos remete às migrações e invasões árabes e dá como certa essa procedência. A autora afirma que a “viola é um instrumento da família dos alaúdes. Foram os árabes que trouxeram para o Ocidente os cordofones do tipo ‘alaúde’ (ANDRADE, 1999, p. 26, grifo da autora). Gisela Nogueira (2008) assegura que, considerando essa e outras formas de fundamentação teórica “é inegável a influência árabe não só nas origens dos instrumentos [de corda] no que diz respeito ao

artesanato e técnica, mas ao conjunto de evidências encontradas na prática musical tanto na região ibérica, como no Brasil” (NOGUEIRA, 2008, p. 21).

No entanto Gisela Nogueira lembra que a relação feita por Julieta de Andrade diz respeito a um “instrumento nobre utilizado pelas elites aristocráticas à época da colonização” (NOGUEIRA, 2008, p. 33). A autora prefere vincular os cordofones brasileiros “a um instrumento de uso similar, por uma população que mais provavelmente tenha vindo durante a colonização, os *cistros*” (NOGUEIRA, 2008, p. 33, grifo da autora).

Gisela Nogueira (2008) apresenta uma série de imagens para comprovar a existência dos *citterns* e *gitterns* no Brasil. A autora assegura que mesmo que alguns desses instrumentos tenham desaparecidos ao longo do tempo, não há dúvidas que todos “contribuíram na evolução da música brasileira e na técnica da viola” (NOGUEIRA, 2008, p. 35).

Marcia Taborda (2002) argumenta que embora pareça provável que a viola tivesse aqui chegado anteriormente, notícias certas sobre elas só aparecem de fato nas cartas dos jesuítas que chegaram ao Brasil com Tomé de Souza em 1549. Foram eles que introduziram aqui de modo sistemático as violas e os demais instrumentos europeus. A autora nos remete às cartas de Fernão Cardim (1925) tendo como certo este, um dos primeiros registros da prática da viola em solo brasileiro.

Chegamos à aldeia [...], começaram as festas que os índios tinham aparelhadas, as quais fizeram em uma rua de altíssimos e frescos arvoredos, dos quais saíam uns cantando e tangendo a seu modo [...] outros saíram com uma dança de escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris [...] fomos levados em procissão à igreja, com danças e boa música de flautas (CARDIM, 1925, p. 292).

Sempre descrita por viajantes como elemento integrante de manifestações indígenas, negras e mestiças, a viola também sofreu discriminação nas regiões urbanas (NOGUEIRA, 2008). Por seu caráter popular estava a serviço “de folguedos rurais e de rua, ao serviço de amores, devaneios, diversões e folias, e muito generalizado já nesses recuados tempos” (OLIVEIRA, 2000, p. 163). Dos registros feitos por Veiga de Oliveira (2000) em Portugal, uma das exceções é a viola-de-cocho.

Presente em vasta gama de manifestações tradicionais, religiosas ou de sociabilidade e brincadeiras, como cururu, siriri, folias de Reis e do Divino, festas do Divino, São Benedito, São Bom Jesus, São João Batista, danças de São Gonçalo, Santa Cruz, a tradição de tocar viola tem profundos vínculos com a oralidade, e o seu caráter popular ainda hoje é muito marcante no Brasil (SANTOS, 2013).

A denominação conceitual da viola-de-cocho é superada por causos e lendas fantásticas que circundam o universo do instrumento na região.

Assim, mais do que realizar uma definição teórico conceitual do que é a viola-de-cocho, tão pouco sua origem, nos interessam as representações e os sentidos que os realizadores do cururu e siriri fazem dela em suas vidas. De toda forma, para o violeiro de cururu, mais conhecido entre seus fazedores simplesmente como cururueiro, tocar a viola-de-cocho é um dom que lhe dá muito destaque no grupo ao qual pertence, Thomas Flaviano⁶⁰ explica: “bom cururueiro é aquele que sabe tocar a viola e o ganzá, cantar bem e afinado e, principalmente, saber fazer os versos e compor as toadas.” Assim como cantar cururu precisa ter dom “quando o sujeito não é bom, não é chamado de cururueiro e sim de cantador ou cantador de lari larai”.

O avô materno de Seo Aristide era homem católico e fazia as festas em homenagem à São José e Nossa Senhora da Piedade, a exemplo da maioria deles. Além de cururueiro ajudava na organização das festas que louvavam o santo padroeiro do bairro onde reside, São Francisco.

Seo Aristide nos relata que sua primeira lembrança da viola vem da infância quando “tinha sete ou oito anos eu já via meu pai tocar cururu nas festas de santo... a gente aprendeu só de olhar eles ‘fazê’.” Ainda que não tivesse feito da música sua profissão, Seo Aristide garante que nunca se separou do instrumento “o que acontece: a viola, pra mim é um instrumento que é tudo pra mim... e se não tiver a viola não tem cururu nem siriri.” E acrescenta pontuando a expansão dos interesses pelo instrumento: “os mais jovens que aprenderam com a gente e sabem da nossa luta para não deixar acabar o cururu... vão ‘fazê’ igual”.

Pode-se pensar a partir desses depoimentos certa preponderância do canto em relação ao som da viola-de-cocho. Por outro lado, a viola-de-cocho tem primazia tanto no cururu quanto no siriri. Enquanto instrumento musical como acompanhamento da voz que canta, produz um som musicado que não pode ser substituído por quaisquer outros instrumentos “cocho simbólico ou efetivo, cavidade que armazena os sons, a viola dá a sustentação do cururu [siriri] que é complementado pelo som vocal” (SANTOS, 2013, p. 121).

Disso resulta uma experiência que é repetida inúmeras vezes, mas que por isso mesmo é sempre nova. A cada vez realizada imprime sonoridade e cantares específicos constituindo narrativas no/do tempo presente (SANTOS, 2013). O cocho, neste sentido, retoma sua

⁶⁰ Entrevista realizada em 20/04/2018.

dimensão ritual e não apenas funcional. Assim como “armazena o alimento, o mel, a água, guarda também os barulhos e os ruídos festivos” (SANTOS, 2008, p. 191).

Várias são as lendas que envolvem a viola-de-cocho em contextos que impactam na forma e gênese do instrumento. Uma versão bem conhecida entre os cururueiros é contada pelo Sr. Luiz Marques da Silva, cururueiro antigo da região e presidente fundador da Associação Folclórica de Mato Grosso - AFOMT, cujo relato conseguiu em conversas com outros cururueiros mais antigos em diversas localidades do Estado, vejamos:

Vivia às margens do rio Cuiabá, um artesão fabricante de canoas e peças de madeira, quando certo dia atracou na barranca próxima a sua casa uma embarcação, trazendo um homem a princípio identificado por *Paraguai*. Vinha a procura de trabalho e trazia em sua bagagem um instrumento de cordas, que principiou a bater assim que desceu em terra firme. Assim que o paraguaio partiu, esse artesão tratou de fabricar para si uma igual. Esculpiu um tronco de madeira macia, da raiz da figueira fez o tampo, do Tucum fez as cordas. Findo o trabalho seguiu em direção a cidade, quando o indagaram sobre o instrumento disse apenas ser uma viola, insistiram, viola? mas que viola? de cocho. Viola-de-cocho (SANTOS, 1993, p. 21, grifo do autor).

O historiador Alfredo d'Escragolle Taunay (2000), em seu romance *Inocência* de 1872, descreve as paisagens brasileiras e os costumes do sertão. Na condição de literato, apresenta visão romântica, à medida que gradativamente adentra por esses sertões de natureza exuberante de onde extraiu os costumes e valores como inspiração para sua obra.

No primeiro capítulo temos uma visão detalhada dos vastos cerrados da parte sul da província de Mato Grosso e região, denominados por ele, sertão bruto. Partindo de Santana do Parnaíba até sua confluência com os estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso e mais algumas dezenas de léguas, o Baixo Paraguai.

A despeito do desenvolvimento da trama, é na descrição do cotidiano dos personagens que encontramos detalhes interessantes sobre as práticas musicais, ora interessadas. Nele, o autor descreve uma cena em que um dos camaradas acomodado em seu descanso, embalado pelo “som da viola de três cordas,” canta livremente “monótonas modulações de umas chulas e modinhas” (TAUNAY, 2000, p. 53). Apesar disso a animação das festas seria garantida justamente pela dança do cururu “você verá que desta festa falarão... E o sapateado à noite? Os descantes? ... Talvez se possa arranjar um cururu valente...” (TAUNAY, 2000, p. 100).

Teria o instrumento citado parentesco direto com a viola-de-cocho que hoje empunham os cururueiros? Segundo Rocha (2015) não é possível fazer essa afirmação entretanto, “estes seriam indícios, [das] práticas do cancionero rural cultivado à época no centro-sul brasileiro [e] do emprego de uma variedade de instrumentos cordofones que eram aparentados das violas de uso mais comum” (ROCHA, 2015, p. 84).

Embora obra de ficção, as referências no romance de Taunay guardam um retrato caprichoso da realidade, mesmo que signifique uma junção aleatória de cenas vívidas em cenários distintos. Uma vez em conformidade com o tema estudado, as práticas musicais, os costumes e os festejos locais são coerentes com outros estudos e não se pode refutá-los como fonte de conhecimento. Sobretudo, pelo fato de ter o autor convivido de perto com essa realidade, por ocasião de sua presença como segundo-tenente nas tropas brasileiras que combateram na Guerra do Paraguai, percorrendo toda essa região, em ofensivas contra os paraguaios entre os anos de 1864 a 1870.

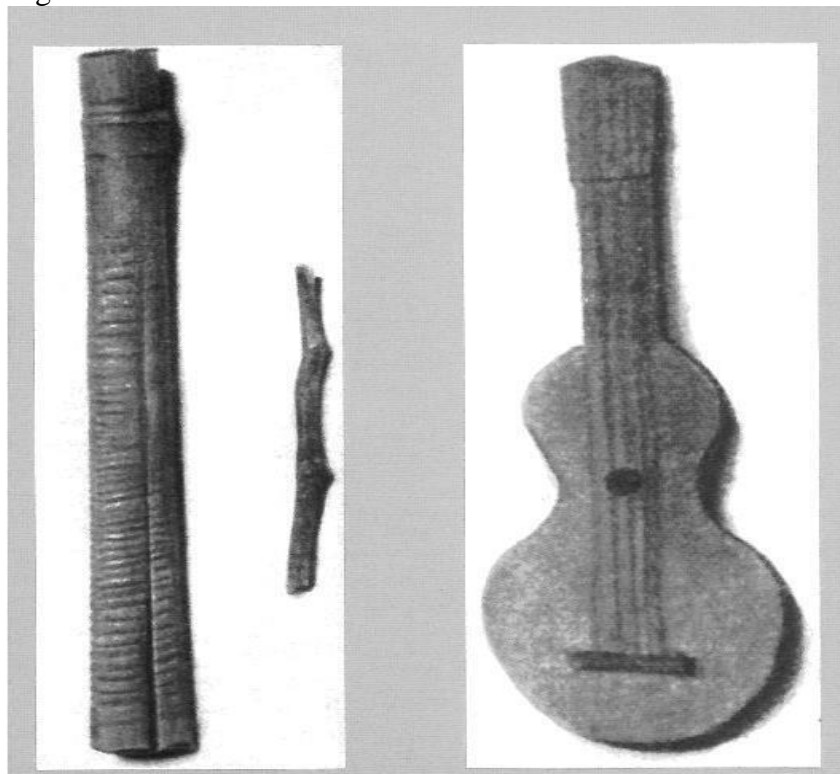
Outrossim, um contemporâneo de Taunay que também mencionou a viola de três cordas, foi Couto de Magalhães (1897) que presenciou o instrumento nas mãos de indígenas, que praticavam o cururu e cateretê,

Tendo assistido muitas vezes estas festas e danças ao som da viola, que era instrumento indígena de três cordas de tripa, a que eles chamam *guararápewa*, tem a vantagem de importar em maior exercício físico e intelectual, por causa do canto e do verso [...] (MAGALHAES, 1897, p. 23, grifo do autor).

Karl von den Steinen ao descrever brevemente as festas religiosas em Cuiabá, registra determinado instrumento por nome *koschó*, descrito como um violino feito de madeira de salgueiro e cordas de tripa, além de uma viola de cordas de arame que atualmente não frequenta o cururu mato-grossense (STEINEN, 1940). Ao se referir ao cocho como violino, sem mencionar um arco que o friccionasse, supõe-se que era um instrumento de cordas dedilhadas. De qualquer forma não se pode afirmar com certeza, entretanto é possível assegurar que “tanto o cururu quanto a viola de cocho eram comuns em Mato Grosso há um século” (TRAVASSOS; CORRÊA, 2010, p. 17).

Soma-se a esse relato o de outro etnólogo alemão que não só presenciou o cururu em Cuiabá, como descreveu o modo como se expressavam os Guató através da música. Entre os registros de Max Schmidt (1942) estão dois exemplares dos instrumentos utilizados nos folguedos, um caracachá e uma “viola” figurada entre aspas.

Figura 16 - Caracachá e viola - instrumentos de música dos Guató

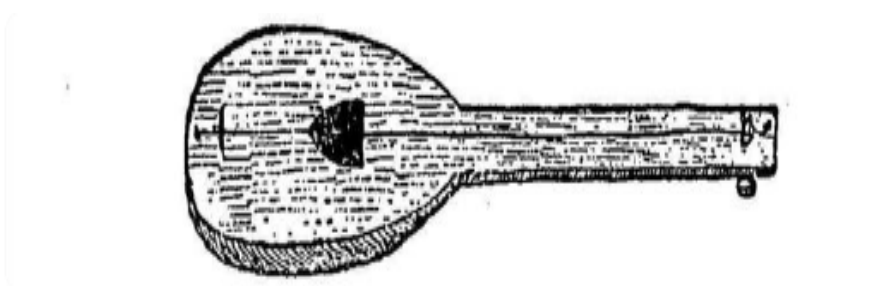


Fonte: SCHMIDT, 1942. p. 115

Elizabeth Travassos e Roberto Corrêa (2010) asseguram que esse é um instrumento praticamente idêntico à viola-de-cocho atual, “com cinco cordas simples, braço bastante curto, orifício no tampo ligeiramente maior do que as que se fazem atualmente e caixa de ressonância com a base mais estreita do que as atuais” (TRAVASSOS; CORRÊA, 2010, p. 17).

Alceu Maynard Araújo (1947), em pesquisas realizadas na década de 1940, presenciou no cururu paulista uma viola rústica conhecida por cocho, tocada em conjunto com a viola caipira. Ocorre que esta viola rústica é diferente da viola-de-cocho mato-grossense, no formato e no número de cordas. Reproduzimos aqui na figura 17, o desenho feito pelo autor.

Figura 17 - Cocho - instrumento musical



Fonte: (ARAÚJO, 1947, p. 58)

No mesmo ano, Maynard Araújo teve notícias que em uma fazenda em São Paulo existia um instrumento com quatro cordas, caixa de ressonância e braço escavados a partir de uma única peça de madeira por nome “mochinho”.

Figura 18 - Viola e 'Mochinho'



Fonte: ARAUJO, 1947, f. 1014.

As similaridades no nome, formato e construção destes instrumentos com as violas-de-cocho mato-grossenses supõem uma ligação histórica das práticas do cururu de São Paulo com as de Mato Grosso (ROCHA, 2015). Vez que “o homem refaz suas práticas e incorpora novos modos [e] é neste processo que ocorrem mestiçagens e todas as misturas que se possa classificar. Reside aí um importante testemunho da grande força criadora humana” (SANTOS, F., 2011, p. 43).

Nesse contexto é possível estabelecer outras similaridades entre a viola-de-cocho pantaneira e outros instrumentos típicos das Américas. Anjos Filho (2002) aponta a Bordonua porto-riquenha, cujo processo de fabricação se aproxima pelo “estilo de fabricação da guitarra latina” (ANJOS FILHO, 2002, p. 154) e que possui cinco cordas duplas, afinadas em estilo canotio preso.

Figura 19 – Bordonua



Fonte: Internet⁶¹

O pesquisador Edwin Pitre-Vásquez (2011) apresenta outras proximidades entre instrumentos relacionados com o renascimento da vihuela, trazidos pelo colonizador espanhol. Ente eles estão a panamenha Mejoranera e a chilena Socavón, instrumentos criados por campesinos que, garantem ser a Socavón feminina e a Mejoranera masculina. Antigamente utilizavam cordas de vísceras de animais e posteriormente trocadas por cordas de náilon. Para Pitre-Vásquez,

Apesar de ambos exercerem função similar na música panamenha, não são instrumentos idênticos, pois se diferem pelo número de cordas. A *Mejoranera* possui cinco cordas e o *Socavón* quatro. As cordas originalmente eram feitas de tripa de animal e, dependendo da localidade no Panamá, lembra a Viola-de-Cocho mato-grossense, que em alguns casos não possui abertura para a saída do som (PITRE-VÁSQUEZ, 2011, p. 100, grifos do autor).

Figura 20 - Mejoranera e Socavóm



Fonte: Internet⁶²



Fonte: Internet⁶³

⁶¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/525373112753204440/>>. Acesso em 09/01/2017

⁶² Disponível em: <<http://www.keywordsking.com/bWVqb3JhbmVyYQ/>>. Acesso em 09/01/2017.

⁶³ Disponível em: <<http://folklore.panamatipico.com/english/articulo.php?articulo=377>>. Acesso em 09/01/2017.

Ainda de acordo com o pesquisador esses instrumentos guardam semelhanças vinculadas à migração ibero-americana cuja herança é a da família dos cordofones, sobretudo pelas características, formato e produção. A viola-de-cocho e a mejoranera, possuem dimensões aproximadas entre 60 cm e 70 cm, são cada uma delas esculpidas a partir de uma peça de madeira inteiriça, talhadas a mão, as cordas originalmente de tripa de animal, porém, elas também podem ser feitas de fibras vegetais ressecadas ou de crina de cavalo. Atualmente, utilizam-se cordas de náilon. E conclui o autor

A música panamenha, assim como a brasileira, possui grande diversidade de gêneros, estilos e instrumentos ressignificados. Esta característica é o resultado do contato transatlântico ibérico-americano ocorrido a partir dos processos de colonização, aculturação, transculturação e interculturalidade que acabam criando pontos de intersecção os quais podem ser encontrados entre os países latino-americanos (PITRE-VÁSQUEZ, 2011, p. 101).

No entanto, Elizabeth Travassos e Roberto Corrêa (1998) asseguram que:

Nem os documentos nem a tradição oral autorizam estabelecer uma relação genérica entre [esses instrumentos] e a viola-de-cocho mato-grossense, embora a denominação, o processo de construção e o uso do instrumento no cururu possam parecer mais do que simples coincidência (TRAVASSOS; CORRÊA, 1998, p. 18).

Isto posto, ainda hoje confeccionada artesanalmente, a viola-de-cocho incorpora-se definitivamente na cultura local e em toda extensão territorial pantaneira. Primeiro escolhe-se a madeira “depois de colhida a madeira no mato, dá-se a forma. Esculpe-se o braço, arredonda-se o corpo. Passa-se então a cavar com faca e formão unindo corpo e braço em uma mesma peça inteiriça (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 09).

Figura 21 - Seo Alcides fabricando a viola-de-cocho



Fonte: Face book⁶⁴

Antigamente usava-se na viola-de-cocho tripa de bicho, ouriço, quati, macaco. Segundo a lenda “conta-se que tripa de gato também dava uma boa zoada, mas era azarenta: quase sempre o Cururu terminava em briga” (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 09). Atualmente as cordas de tripa foram substituídas por linha de pesca, devido a proibição de caça na região.

Um instrumento de cinco ordens simples de cordas. A mais importante é o canotio, que pode ser solto ou preso. Tão importantes são:

A prima, a contra, o bordão (ou do meio) e a de cima (ou tueira). Antigamente, usava-se uma sexta corda, a requinta, fininha como a prima e que trabalhava junto ao bordão. Antigamente o ritmo do Cururu era mais compassado, mais lento (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 09).

Existe até um verso assim:

A viola chora a prima
A prima chora o bordão
Sangue corre pela veia
E a veia pra geração⁶⁵

⁶⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/alcidesvioladecocho/>>. Acesso em 08/05/2018.

Figura 22 - Viola-de-Cocho



Fonte: Internet⁶⁶

A individualidade sonora da viola-de-cocho foi ressaltada por quantos a ouviram (TRAVASSOS; CORRÊA, 1988). Quando as cordas são golpeadas com força, ouve-se um leve ruído fricativo “que integra a sonoridade do instrumento” (ANDRADE, 1981, p. 32). A maioria das violas armam-se em cinco cordas e “se a zoadá por acaso ficar presa, pode-se furar um pequeno orifício no corpo, centralmente. Ai ela fica boa de vez. Mas é raro precisar deste artifício” (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 09).

As violas-de-cocho não são iguais e nem pertencem à linha de produtos de nenhuma fábrica. Por serem fabricadas artesanalmente por diferentes artesãos, as violas carregam pequenas diferenças quanto às dimensões, às madeiras, ao formato da cravelha e do espelho (TRAVASSOS; CORRÊA, 2010).

Finalmente a viola-de-cocho adquire sua própria historicidade. Em 1988, aconteceu uma exposição na Sala do Artista Popular no Rio de Janeiro, em referência ao trabalho de pesquisa realizada por Elizabeth Travassos e Roberto Corrêa, intitulado *Viola de Cocho*.

⁶⁵ (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 11).

⁶⁶ Disponível em: < <http://www.fabula-urbis.pt/cinema.html>> Acesso em 09/01/2017.

Figura 23 - Capa do Catálogo Viola-de-Cocho



Fonte: TRAVASSOS; CORRÊA, 1988.

A importância da pesquisa reside em um registro bibliográfico a partir de relatos, imagens, vídeos e partituras, material coletado em municípios da Baixada cuiabana e cidades do Mato Grosso do Sul, de um saber que se manifesta como um lugar de memória articulando o passado, o presente e o futuro, de sujeitos e seus respectivos lugares nas comunidades onde vivenciam suas práticas sociais. O dossiê procurou estabelecer um diálogo com diferentes segmentos sociais a fim de uma reflexão relacionada às fronteiras culturais, suas explicações étnicas e metodológicas. E principalmente, aproximar as primeiras aparições da viola-de-cocho em São Paulo e em Mato Grosso.

Todavia, para além de uma simples demarcação geográfica, entre o Sul e o Norte de Mato Grosso, regiões de atual ocorrência da viola-de-cocho, o rio Cuiabá serviu de base para que os sujeitos dessas práticas, pudessem, rio acima, rio abaixo, dar sentido a uma prática cultural que transcende qualquer limitação espacial.

Letícia Vianna (2005) aponta que toda essa documentação procurou enfatizar os saberes da forma artesanal de produção da viola-de-cocho e as tradições do cururu e siriri a ela diretamente associadas. Também serviu de base para a negativa do Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI), ao pedido de registro da marca viola-de-cocho, no ano de 1996, por um local.⁶⁷

⁶⁷ Esta situação envolve Abel dos Santos Anjos, professor de música da UFMT. Tive a oportunidade de ser aluna do referido professor e acompanhar seu trabalho de divulgação e valorização da viola-de-cocho, junto a sociedade local e na própria universidade, na década de 1990, na qual desenvolvia o projeto Viola-de-Cocho. Foi através desse projeto que o professor Abel levou os cururueiros e siririeiros para os pátios e salas de aulas da Universidade. Em 1996, Abel dos Santos recebeu o título de Cidadão Cuiabano, pelos serviços prestados na área da cultura popular no Estado. Heloisa Afonso Ariano em interessante pesquisa de Mestrado, em 2002 –

Diante desse fato, surgiu um alerta a respeito “de questões relativas à salvaguarda do patrimônio cultural” (VIANNA, L. 2005, p. 59), motivando um projeto piloto para o reconhecimento de bens patrimoniais culturais do país como um todo.

Soma-se a essas questões, um pedido de socorro ao Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP), em 2001, das cidades de Corumbá e Ladário – MS, alertando para o risco do desaparecimento dessa arte do fazer, devido à idade avançada dos artesãos que dominavam a técnica para a confecção do instrumento.

Foi criado então o Projeto Viola-de-cocho Pantaneira, para apoiar as comunidades, a fim de vivificar o modo de fazer viola-de-cocho (VIANNA, L., 2005). Esse projeto, em parceria com a Petrobras, contou com o apoio de membros da comunidade, criando uma rede de parceiros interessados na preservação destes saberes. A culminância desse trabalho se deu com outra exposição na Sala do Artista Popular e a edição em 2003 do catálogo: Viola-de-cocho Pantaneira (GARCIA, 2013).

Figura 24 - Capa do catálogo Viola-de-Cocho Pantaneira



Fonte: GARCIA, 2013, p. 57.

De acordo com Letícia Vianna (2005), em seu fecundo trabalho, também foram desenvolvidas pesquisas para o Inventário Nacional de Referências Culturais – (INRC) da viola-de-cocho, na esfera do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), dentro do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. Cabe ressaltar a importância do Projeto

Celebrações e Saberes realizado pelo CNFCP, entre os anos de 2000 a 2006, como um projeto auxiliar do Decreto 3.551,

[...] a especificidade da viola-de-cocho como instrumento musical; os riscos de descaracterização; os riscos de desaparecimento; os riscos de desapropriação, dado o fato recente de ter sido objeto de registro de marca junto ao INPI- registro que não se consolidou; o fato de ter sido tombada nos dois estados da federação onde são encontradas (mesmo não sendo o tombamento o instrumento mais apropriado do ponto de vista da nova legislação, ele reflete o reconhecimento oficial do valor patrimonial do bem cultural) e a importância de ampla divulgação nacional desse bem cultural tão especial e representativo da riqueza e da pluralidade culturais brasileiras (VIANNA, L., 2005, p. 55).

Nesse contexto propício a conflitos, a autora reitera que a divisão do estado de Mato Grosso (MT) e a criação do estado de Mato Grosso do Sul (MS), não provocou uma ruptura nas práticas às quais a viola-de-cocho está ligada, haja vista estas tradições estarem enraizadas na região antes mesmo da divisão (fato político). Esse saber transcende as fronteiras geográficas e geopolíticas, se for considerado o trânsito dos cururueiros rio-acima, rio-abaixo, em busca de melhores condições de vida, carregando na bagagem, conhecimentos e práticas do “fazer” relativos à viola-de-cocho.

Letícia Vianna (2005) garante que esse registro não confere um certificado de origem, no sentido da localização geográfica desse instrumento. Mesmo que algumas pessoas se manifestassem em uma disputa pelo signo como referência identitária e geográfica, essa reivindicação se dá no âmbito da questão geopolítica e o reconhecimento é por “parte do Estado brasileiro da importância da viola-de-cocho, como patrimônio cultural a ser salvaguardada do desaparecimento ou apropriação indevida” (VIANNA, L., 2005, p. 59).

De acordo com a autora apesar dessa problemática, “assim, compreendendo, desde sempre, o fato de que o principal foco de produção e difusão da viola-de-cocho é Mato Grosso, mas que o bem cultural é, hoje, observado também no estado de Mato Grosso do Sul” (VIANNA, L., 2005, p. 59), os conhecimentos e as práticas relativas a esse universo cultural transcendem as fronteiras políticas e contêm a memória que remonta ao “estado integrado” (VIANNA, L., 2005, p. 29).

Conforme apontam Fonseca, Pacheco, Dias e Vianna (2009),

[...] o registro do modo de fazer a viola-de-cocho, como patrimônio imaterial, no Livro dos Saberes, tem se mostrado hoje como mais uma ação complementar aos esforços que vêm sendo empreendidos de coletar, sistematizar, valorizar e salvaguardar conhecimentos tradicionais, testemunhos significativos da pluralidade cultural da nação. [...] e poderá estimular o desenvolvimento de políticas de preservação patrimonial pelos poderes públicos [...] (IPHAN, 2009, p. 71).

Atualmente, na categoria saberes, comemoramos 16 anos do primeiro registro de um Patrimônio Cultural do Brasil, o Ofício das Panelleiras de Goiabeiras que encabeça uma lista de 28 bens culturais imateriais registrados pelo IPHAN.⁶⁸ Dentre eles, o *Modo de Fazer: Viola-de-Cocho*, registrado em 2005, sua forma de produção artesanal e a execução musical, associadas ao cururu e siriri. Assim sendo, conforme registro de Nº 1450. 01090/2003-03, a viola-de-cocho se apresenta como “uma expressão única no fazer popular [e] referência cultural importante [...] incorporando contribuições de diversas etnias, como tradição que se reitera e atualiza” (IPHAN, 2009, p. 81).

Neste sentido, o reconhecimento, a promoção e a valorização a partir dessa titulação, garante aos atores sociais, a possibilidade e a prerrogativa da interlocução com os poderes públicos na construção de um cenário cultural que se deseja. A valorização do saber desses mestres cururueiros pressupõe o vetor para a percepção da diversidade cultural e reivindicação de respeito, inclusão, participação e cidadania.

Atualmente a viola-de-cocho está fortemente ligada aos meios de comunicação em massa. Sua imagem está estampada nos mais diferentes canais de divulgação, transformada em símbolo da terra pantaneira, mato-grossense e, um dos ícones da cultura local. Ao percorrer a cidade, com um olhar mais atento é possível encontrar em algumas de suas principais ruas e avenidas, esculturas e painéis estampados em muros, calçadas, praças e canteiros.

Figura 25 - Viola-de-Cocho



⁶⁸ Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/228>>. Acesso em 05/05/2018.



(c)

Fonte: A autora, 2017.



(d)

A salvaguarda desse bem cultural e sustento dos sujeitos desses saberes pode, de acordo com Mariza Veloso (2006), em determinadas condições, provocar e favorecer de forma indireta, a mercantilização do patrimônio e a reafirmação do bem enquanto fetiche. Especialmente “quando o patrimônio cultural com suas complexas redes de práticas e significados, se transforma em mero produto, ou objeto ‘coisificado,’ ou fetichizado (VELOSO, 2006, p. 439, grifo da autora). Desta feita corre-se o risco de “privilegiar o produto transformado em objeto de consumo como qualquer outra mercadoria que circula na sociedade atual” (VELOSO, 2006, p. 439) em detrimento do seu valor cultural.

Segundo a autora vale ressaltar que, “quando se trata de patrimônio cultural, seja material ou imaterial, fala-se também de valores e de interesses coletivos que, por sua própria especificidade, não são fixos nem imutáveis” (VELOSO, 2006, p. 438), principalmente por agirem diretamente sobre o cotidiano e o modo de vida dos sujeitos envolvidos, social e economicamente.

Essa singularidade expressa momentos específicos vividos por uma “determinada comunidade que possui uma densidade histórica específica” (VELOSO, 2006, p. 438) e que não se pode, em hipótese alguma, negar “sua característica mais poderosa e fonte de força e legitimidade, a de ser o resultado de uma produção coletiva” (VELOSO, 2006, p. 450).

No entanto, a autora assegura que não é possível afirmar que a fetichização acontece a partir da mercantilização, tampouco que a patrimonialização impede a mercantilização, todavia, deve-se assegurar as titularidades coletivas em manifestações concretas, reforçando o

diálogo entre diferentes sujeitos, em diferentes gerações. E na perspectiva dos bens culturais. Conclui a autora que a preservação deve se encarregar de

Reforçar a ideia de pertencimento ao todo coletivo e em reforçar a identidade social dos mais diferentes grupos, trazendo para o espaço público múltiplas manifestações culturais, afastando, assim, com a força simbólica de sua constituição, todos os fetiches e simulacros (VELOSO, 2006, p. 452).

Logo, são esses sujeitos que fazem vivos determinados usos, costumes, saberes e fazeres. E no caso da viola-de-cocho, sua mercantilização extrapolou as barreiras geográficas, alçou voos além do consumo local entre os cururueiros, engloba músicos, colecionadores e turistas. Promovendo dessa forma, o aumento da demanda de produção e comercialização dentro e fora do estado, *quiçá* internacionalmente.

2.4 Toque A

2.4.1 O lugar festivo: dimensões entrelaçadas

Figura 26 - Grupo de Siriri Flor Ribeirinha



Legenda: IV Encontro Nacional Universitário de Danças Populares, no Teatro da Universidade Federal de Mato Grosso.

Fonte: A autora, 2015.

Na figura 26 é possível perceber o caráter prático, ao mesmo tempo lúdico da festa na cultura popular no Brasil, conforme aponta Mary Del Priore:

O tempo da festa tem sido celebrado ao longo da história dos homens como um tempo de utopias. Tempo de fantasias e de liberdades, de ações burlescas e vivazes, a festa se faz no interior de um território lúdico onde se exprimem igualmente as frustrações, revanches e reivindicações dos vários grupos que compõem uma sociedade (DEL PRIORE, 1994, p. 08).

Del Priore (1994) nos diz que tais festas transformam o cotidiano em algo mais suportável, “a Igreja e o Estado estendiam o seu manto protetor e repressor sobre as comunidades, manto este que apenas por ocasião de festividades coloria-se com exuberância” (DEL PRIORE, 1994, p. 15). A autora assegura que as festas auxiliam as pessoas a suportarem a exploração e também expressar as suas frustrações, afrontas e reivindicações, ao mesmo tempo em que reafirmam os laços de solidariedade e ainda permite ao sujeito “marcar suas especificidades e diferenças” (DEL PRIORE, 1994, p. 10). Ora atuando como suporte para a criatividade, ora afirmando a tenacidade das instituições de poder. Cumpre também um importante papel social pois comporta

Um repositório imenso de costumes e tradições, permitindo, ainda que culturas específicas como a negra, a índia ou a ocidental se fecundassem mutuamente, fazendo circular de uma para a outra novos símbolos e produtos culturais [...] também fato político, religioso ou simbólico (DEL PRIORE, 1994, p. 127).

O constante festejar brasileiro não é recente (AMARAL, 2003) e a literatura dos missionários jesuítas nos prova isto. Em alguns dos seus textos, Fernão Cardim (1847-1883), Manoel da Nobrega (1517-1570) e Gabriel Sousa (1587-1590) trazem explícito, em meio ao violento processo de cristianização no Brasil, o festar como um dos fundamentos ideológicos acionados para justificar a escravização ameríndia e africana no Brasil.

Houve procissão solene com danças e outras invenções [...] com boa música de vozes, flautas e danças. Enquanto comiam tangiam os tambores, a festa foi grande [...] bailando e cantando ao som de um cabaço cheio de pedrinhas (CARDIM, 1925, p. 306).

De acordo com Amaral (2003) a música sacra das festas religiosas mesclava-se geralmente com ritmos populares portugueses, espanhóis, africanos e indígenas, mostrando que as fronteiras entre sacro e profano, popular e erudito, não estavam claramente estabelecidas. A autora assegura que, “desse modo, aos poucos, foi vicejando um poderoso sincretismo das práticas étnicas, que começaram a se fundir no período colonial” (AMARAL, 2003, p. 191).

Nem só de força física os governos se valeram para assegurar e perpetuar o poder e a dominação, as festas faziam parte da mesma continuidade ritual na colônia, pautadas pela orientação clerical que “definiam quando, como e onde se realizariam os festejos aos santos” (SILVA, 2008, p. 27). Para Gilian Silva (2008) pensar nas festas reproduzidas pelos agentes colonizadores é pensar no fato de que estas não possuíam apenas um sentido. Representavam diferentes formas de apropriação, impressão, percepção, e características sócio institucionais de suas produções na cristalização das ideias colonizadoras. O autor assegura que não apenas os poderes locais se apropriavam das festas, como “a igreja católica também imprimiu suas diretrizes diante do cenário de colonização” (SILVA, 2008, p. 36).

Aproveitar as celebrações pagãs no calendário cristão foi uma estratégia adotada pela igreja desde o início da difusão da doutrina cristã pela Europa, mas era ainda preciso insistir na transformação do seu sentido original. Peter Burke (1978) enfatiza que as festas religiosas encenadas provenientes das classes populares, eram consideradas “danças indecentes em dias de festa, advindos [de] atores ambulantes [de] ignorância generalizada” (BURKE, 1978, p. 397), eram reprovadas não só pelo clero, mas pelos membros das classes altas, que insinuavam que as mesmas deveriam ser extintas, ou sofrerem profunda reforma, ou no máximo, toleradas, desde que regradas e contidas.

As condições que envolviam a fé católica no Brasil colonial também estavam aquém das expectativas do clero,

Não só por ter o ambiente descrito por Burke sido provavelmente o mesmo do colono português antes de sua chegada às novas terras, como também devido à influência contrária dos costumes e das práticas rituais dos povos nativos e dos escravos trazidos do continente africano (ROCHA, 2015, p. 162).

Antonio Candido acrescenta que, se de um lado os grupos indígenas incluíram na sua vida religiosa elementos tomados ao cristianismo, de outro, o que se deu foi a “incorporação de práticas mágico-religiosas do aborígene à sociedade formada pela catequese e a fusão de raças e culturas” (CANDIDO, 1956, p. 41). A estratégia que visava o aproveitamento de cerimoniais afro-indígenas no calendário cristão adotada desde o início da catequização no Brasil colônia, insistiu na adaptação do seu sentido original. Seguindo um processo de reorganização cultural com forças exercidas ora pelo conquistador, ora pelo conquistado, incorporado como complemento de danças como a de Santa Cruz formada por ocasião do povoamento e, a Dança de São Gonçalo, aqui reformulada, sob forte apelação devocional. Segundo o autor, essa junção se acomodou de tal forma “que o conteúdo foi substituído, aparecendo os santos e as virtudes; ao mesmo tempo ou em seguida, o tema do debate, o

relato de feitos e a afirmação pessoal foram se inspirando em elementos sugeridos pela nova situação” (CANDIDO, 1956, p. 43).

Tinhorão (2005) assegura que o espaço de celebração nas festas coletivas cívico religiosas, no Brasil colônia, reservado ao “povo miúdo” (TINHORÃO, 2005, p. 34), muitas vezes era o de espectador. Ou então, ficavam confinados aos espaços externos, o lado de fora dos templos. Sem acesso, essa gente praticava espontaneamente seus bailados dramáticos de origem africana ou indígena, em terreiros, ou nas estradas rurais. Conseqüentemente

Menos submetidas ao peso das regras e convenções [...] a recente sociedade, mostrava-se muito mais dinâmica em seu intercâmbio entre as classes. E era isso certamente que se expressava na riqueza e originalidade das suas criações culturais (TINHORÃO, 2010, p. 117).

Alfredo Bosi (1996) ao discutir de modo mais amplo as concepções históricas de colônia, culto e cultura em *Dialética da Colonização*, apresenta variadas possibilidades de entendimento das particularidades da catequese detectados até hoje *em diferentes graus* nas mais diversas modalidades das práticas populares do país. Em especial às consagradas ao Divino Espírito Santo.

A possibilidade de enraizar no passado a experiência atual de um grupo se perfaz pelas mediações simbólicas. É o gesto, o canto, a dança, o rito, a oração, a fala que evoca, a fala que invoca. No mundo arcaico tudo isto é fundamentalmente religião, vínculo do presente com o outrora-tornado-agora laço da comunidade com as forças que a criaram em outro tempo e que sustentam a sua identidade (BOSI, 1996, p. 15).

No caso das expressões culturais brasileiras que foram forjadas no contexto de louvação religiosa, preferencialmente herdeiras do período colonial, Elisângela Santos (2013) nos diz que estas acabaram por estabelecer um diálogo muito próximo ao trabalho cativo, “os projetos de escravização articulados à teologia se fizeram constituintes de revelações divinatórias prescritas na liturgia cristã” (SANTOS, 2013, p. 94).

E por meio das festas, os sujeitos organizam sua existência e explicam a realidade de forma diferenciada àquela que pretendia ser instaurada “pela metrópole, pela Igreja Católica ontem e hoje, através de práticas econômico-culturais hegemônicas” (SANTOS, 2013, p. 95). Um legado que de acordo com a autora “está presente nas diversas manifestações culturais populares vinculadas ao catolicismo brasileiro. Sendo um dos fatores que caracterizam o vínculo profundo que o cururu tem com a experiência colonial no Brasil” (SANTOS, 2013, p. 95).

Ramos e Drummond (1978) apresentam um exemplo da aliança entre o lúdico, o litúrgico e a disciplina no cururu,

A festa é para o santo. Pode ser Santo Antônio, São Gonçalo, São João, São Pedro, Senhor Divino, São Benedito, qualquer um. É o santo de devoção do dono da casa que comemora sua data todos os anos [...] Alguns mais animados sapateiam fortemente sem perder o ritmo. Parece fácil, mas é preciso muita experiência para se participar de uma função [cururu]. Um simples erro de passos interrompe a corrente: todos dependem do bom desempenho de cada um (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 12).

Na figura 26 podemos visualizar na prática a representação dessa aliança.

Figura 27 - Altar em Homenagem a São João Batista



Legenda: Comunidade Barranco Alto. Santo Antônio do Leverger-MT.
Fonte: A autora, 2016.

A fé confessa recitada no cururu por meio da escritura sagrada amplia o efeito de cura dos males físicos e espirituais inclusive quando somada a outros remédios efetivamente ingeridos “ainda que seja na forma de reminiscência mítica” (SANTOS, 2013, p. 103), formam o elo lógico e prático que explica a realização de rodas de cururu nas festas como tradição. A transmissão de conhecimentos sobre a forma como se vive a religiosidade como memória de um tempo passado repleto de dificuldades e infortúnios para esta mesma população, amplia seu caráter terapêutico.

Os grupos que praticam o cururu mediam suas relações na sociabilidade, na crença moral e religiosa, na estética, no parentesco, na vizinhança e no lazer.

Uma festa de Cururu pode durar três, quatro dias. Cantando-se, dançando-se, bebendo-se e comendo-se. Os cantadores são substituídos por companheiros chegados de novo. Alguns dormem na própria casa da festa. Descansam um pouco e logo se reintegram à brincadeira. O dono da casa solícito oferece aos cantadores cachaça curtida com **raiz de bugre** ou outra planta, **braço-forte**, poções indicadas

para evitar a rouquidão. E pinga pura, licor de leite, cerveja, o que houver de beber e de comer. A hospitalidade também é tradição (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 16, grifo dos autores).

Rememoram todo um sistema de símbolos constituintes de referências cosmológicas de grupos negros e indígenas submetidos aos ensinamentos cristãos no Brasil colônia. Elementos narrativos e estéticos provindos do mundo ibérico combinados à ritualística poético-musical do improviso como dança ou como readaptação de cerimoniais indígenas disseminados por meio de encontros étnico-civilizatórios decorrentes do extenso processo colonizador (SANTOS, 2013; ANDRADE, 1942; CANDIDO, 2010; IKEDA, 2011).

Elisângela Santos (2013) afirma que neste caso a catequese se fixa como marco histórico fundador do processo colonial e de forma perversa,

A forja sistemática da promoção da submissão das populações não-brancas ameríndias e africanas à ‘purificação’ da alma por meio do trabalho escravizado no eito em paralelo à imposição de um conjunto de símbolos e ritos litúrgicos que, por via do batismo à fé cristã, constituíram a pedagogia católica num instrumento civilizador (SANTOS, 2013, p. 217, grifo da autora).

Permeadas pela lógica do mutirão, toda movimentação ocorre em cumprimento de promessas, momento que se esbanjam os frutos do trabalho de determinada “comunidade reunida para alimentar o espírito e o corpo” (SANTOS, 2013, p. 101).

Assim sendo, um dos importantes aspectos do cururu é a articulação do calendário religioso como reafirmação do modo de vida cristão e festivo que, conforme assegura Elisângela Santos, “comporta a ideia de sacrifício, das extensas ladainhas ou de auto flagelo que, são recompensadas com a alegria compartilhada nas rodas de cururu ao término das celebrações” (SANTOS, 2013, p. 102).

Tais práticas foram inúmeras vezes readaptadas e ajustadas ao contexto urbano e às condições impostas, não só pelas migrações como pelo poder público. Carregam em si mesmas “essa capacidade de se transformar no tempo histórico e de se constituir memória que garante a prevalência do cururu e de tais festividades, desde um dado momento da lógica colonial até os dias de hoje” (SANTOS, 2013, p. 103).

Em Mato Grosso inúmeras festas foram registradas pelos viajantes que por aqui passaram, essas anotações indicam a pompa e o luxo ostentado nesses momentos festivos, além do envolvimento de toda a cidade com os sermões ao ar livre, as missas e as festas das esmoladas. Apontam sobretudo, as rédeas da Igreja católica como uma das principais forças na implantação do “projeto civilizatório” também em terras mato-grossenses. Os momentos festivos presenciados em Mato Grosso, representaram um dos pontos altos da vida social e

cultural da região, com grande ênfase à devoção católica. Desta feita, as festas do Divino, São Benedito, São Joao, São Gonçalo e Sant'Ana, compõem esse cenário festivo, em Mato Grosso, principalmente Cuiabá (MENDES, 2011).

As festas religiosas juntamente com o cururu noticiados nos arredores de algumas das cidades mais antigas de Mato Grosso e em aldeias indígenas como as dos Guató e dos Guaná, a partir da primeira metade do século XIX, indicam que seus agentes não podiam contar com a presença constante de religiosos para conduzir suas celebrações. De toda maneira essa carência não inviabilizava a realização das mesmas. Destarte não foram poucos os lugares do Brasil católico onde a tradição das festas e culto aos santos, tenha se firmado a despeito da presença dos seus clérigos (ROCHA, 2015). Nos registros feitos Schmidt (1942) consta que este presenciou o culto ao santo em uma das casas, com um cururu cantado e dançado em frente ao altar. Na mesma festa nessa “miséria cabana” (SCHMIDT, 1942, p. 14), o autor também conheceu o siriri, dançado do lado de fora da casa, numa roda animada que se seguiu noite adentro.

Deste modo, temos como certo que a religião apresentada através dos cantadores do cururu se fez através dos pobres, com a sua fé revivida todos os anos nas casas dos vilarejos e nas áreas rurais, nas procissões dos bairros, nos caminhos tropeiros e nos rios. Enfrentando escassez de pessoas e recursos, os devotos se faziam presentes, junto às rezadoras, benzedeiras e cantadores prontos para animar com suas toadas, folias, festas, procissões e rezas (ROCHA, 2015). Em seu depoimento Thomas Flaviano⁶⁹ assegura que, quando as festas de santo acontecem, estas são realizadas por pessoas

Que estão fora da elite... são pessoas que realmente vivem isso... fazem **pela fé, pela devoção, pela tradição...** são as festas de devoção de promessa das famílias... isso faz parte do cotidiano de cada um... ir nas festas cantar o cururu o siriri... isso faz parte da vida nossa... a elite não vai fazer uma festa nesse sentido... por exemplo as pessoas que vem aqui já sabem tudo o que vai acontecer na festa... só por ele ouvir a toada do cururu... só de ouvir os cururueiro chamando ‘pra forma’ a procissão já sabe como seguir o ritual passo-a-passo.

O plano terrestre e celeste atrelados ao modo de vida da população, ampliam aspectos que se cruzam e se tocam sem maiores receios, forjados indistintamente por “grupos negros e mestiços não letrados nas diferentes formas expressivas do catolicismo popular brasileiro” (SANTOS, 2013, p. 104). Muito embora, segundo Elisângela Santos (2013) essa relação se estabeleça em um plano mais amplo, as formas litúrgicas católicas populares são postas em ação para manipular tais ambiguidades necessariamente vividas como exercício de

⁶⁹ Entrevista realizada em 01/04/2017.

enfrentamento do dia a dia. Na figura 27 os cururueiros posicionados em frente ao altar para início da reza cantada, em festa em homenagem a São João Batista, na comunidade Barranco Alto.

Figura 28 – Roda de cururueiros



Fonte: A autora, 2016.

A dimensão ritual e litúrgica presente nas festas de santo constitui a temporalidade da relação que caracteriza a devoção dos evangelizadores do cururu (ROCHA, 2015). O autor garante que desta forma,

Os ritos populares continuaram ao longo dos séculos incorporando superstições e cantos, num rico processo em que as práticas trazidas pelos primeiros evangelizadores europeus se mesclaram aos elementos nativos já existentes e às influências externas seguintes (ROCHA, 2015, p. 179).

O cururu faz parte desse contato entre os indivíduos e seus sonhos, suas crenças, seus conflitos e seus afetos em um constante refazer, disto lhes resulta o processo de ser e estar no mundo. Este modo de vida para além de impor uma territorialidade explícita, no “exercício da vivência do cururu, [impõe também] uma territorialidade simbólica, desenhando uma cartografia específica de saberes que ‘está contida’ nos corpos, mentes e ações individuais e coletivas mas também no seu *habitat*” (SANTOS, 2013, p. 105, grifos da autora).

A maioria dos entrevistados afirmou em seus depoimentos que tiveram contato com o cururu por meio das festas de santo realizadas por seus pais. Diz Thomas Flaviano que “noventa e nove vírgula nove por cento são nascidos aqui... e são descendentes de índios... conhecemos o cururu nas festas que os nossos pais ‘fazia’... que aprenderam com nossos avós... que aprenderam com seus pais.” Vinício⁷⁰ o mais jovem cururueiro do grupo diz que conheceu o cururu com seu avô quando este realizava as festas de santo,

Eu conheci o cururu quando eu era criança... nas festas de santo que o meu avô fazia... mas não aprendi com ele... eu comecei a aprender depois que vim pra cidade e conheci o professor Thomas... aí comecei a aprender porque não quero que a nossa tradição acabe... mas a minha família já não faz mais.

Seo Aristide diz “eu conheci o cururu nas festas que meu avô fazia... em homenagem a São José e Nossa Senhora da Piedade... o cururu é isso... tradição e devoção... que ‘passo’ do meu avô ‘pro’ meu pai que ‘passo’ pra mim.” O mesmo diz Seo Marcelino “meus pais ‘era’ da roça... que era índio... essa tradição vem deles... dos nossos bisavós... vem da raiz... é nossa tradição daqui... nosso lugar... se você for falar de Cuiabá então a tradição que é o cururu.” Seo Inácio garante, “cururu é diversão do pobre, de gente rural... é coisa de bugre, depois de cuiabano que é gente da mesma raça”.

Narrativas como estas, demarcam um território simbólico indicativo das origens e facetas do cururu. Uma territorialidade permeada pela lida com a terra e a devoção aos santos, presentes nas brincadeiras e na liturgia.

Sendo o cururu, nada menos do que a brincadeira ou jogo que resulta de retribuição coletiva que se permite desfrutar pelo esforço do [trabalho], ele é a dádiva da dádiva. A dádiva artística que alimenta o espírito cansado do trabalho físico. No entanto, sem o trabalho físico o cururu não se realiza (SANTOS, 2013, p. 106).

Os cantadores de cururu e tocadores da viola constroem suas narrativas poéticas e sonoras improvisadas diante de uma plateia que os escuta, mas “os cantadores estão avisados. Somente cantador de alguma **sabedoria**, que **brincadeira** para o santo precisa ter ciência, tem que saber fazer as saudações, não pode ser na base do **lari-lai-á**” (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 12, grifo dos autores). O dom para cantar só floresce no cantador quando ele se propõe a isso e se expõe, atuando como porta-voz dos valores da coletividade com a qual se identifica e é identificado, colocando em xeque ou reafirmando concepções compartilhadas por todos os presentes àquele ritual (SANTOS, 2013, p. 84).

⁷⁰ Entrevista realizada em 24/06/2107.

O cantador é aquele que vai provocar o seu adversário por meio de expressões desafiadoras, possui autoridade para manipular o que é *sagrado* ou *profano*. Ele é a autoridade poética, legisladora do grupo. Implica necessariamente em uma pressuposta autoridade. É a pessoa que louva e a pessoa que ensina, julga, orienta, aconselha, “como se fosse ele mesmo o dono do tempo e por isso, capaz de intervir no presente orientando e indicando quais os melhores caminhos e decisões a serem tomadas” (SANTOS, 2013, p. 85).

Observamos a partir disso que tanto o cururu como o siriri enquanto forma de liturgia, constituem momentos em que a coletividade se reúne para rir e fazer rir. Expressos muitas vezes nos debates poéticos a partir de temas que cercam seus cotidianos e portanto, seu existir histórico.

Mas a **brincadeira** continua. Agora, é a terceira dupla que canta diante do altar. Todos em pé, apenas bamboleando pernas e corpo [detalhe na figura 29]. Continuam as saudações, cujos versos são sempre acompanhados de toadas. Quando finalmente o último cururueiro canta saudando, junto com seu ajudante, ele finaliza chamando seus companheiros para rodar. Tiram-se rodadas de siriri. De novo, o Cururu (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 14, grifo dos autores).

Figura 29 - Roda de curureiros na festa em devoção a São João Batista



Fonte: A autora, 2016.

Dessa principal característica do catolicismo popular no Brasil, organizado em torno de festividades específicas que concentram ofertas de sentimentos e doações materiais associados às subjetividades dos devotos e às suas relações pessoais com o santo de sua devoção, há uma lógica que concentra experiências da cristandade, mas também de grupos e cosmologias diversas e que escapa à dinâmica institucional (SANTOS, 2013, p. 72). Assim sendo Anderson Rocha (2015) assegura que o cultivo destas festas permitiu desde o seu início a aproximação de práticas populares europeias com ritos de origem indígena e africana, dando forma a um catolicismo camponês repleto de traços locais.

Combinando o sacro e o profano em suas rezas, danças, simpatias, comidas e procissões, a experiência desses homens e mulheres nos permite relacionar sua história não só aos ritos católicos dos aldeamentos jesuítas e arraiais dos colonos dos primeiros séculos no Brasil, como também às práticas populares da Europa no início da era moderna, onde às camadas subalternas eram permitidos espaços de aproximação, de sincretismos e de simulacros de uma maior permeabilidade social (ROCHA, 2015, p. 144).

Cada vez mais integrado ao popular, as festas tradicionais ligadas aos meios massivos de produção cultural, à promoção do turismo e os atos das políticas culturais, faz Canclini (2008) ressaltar que os diferentes posicionamentos em cena dos seus atores como modos dinâmicos de afirmação das tradições, já não são mais exclusivos de determinados grupos étnicos ou religiosos, estes fenômenos são hoje o produto de uma economia dinâmica e uma cultura interativa e multideterminada por “agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais” (CANCLINI, 2008, p. 220).

A política atual de valorização das tradições no estado de Mato Grosso segue intrinsecamente ligada à representação do popular. Basta observarmos a frequência com que grupos de dança folclórica são chamados a entreter o público nos eventos de grande repercussão midiática, ocupando lugar de destaque na vitrine do atual programa de desenvolvimento econômico do Estado (ROCHA, 2015). Essa dimensão de encontro vai aumentando sua gradação conforme seus fazedores se movimentam social e economicamente.

Nas comemorações anuais em Cuiabá de uma das principais festas católicas em homenagem a São Benedito⁷¹ padroeiro da cidade, “o Cururu e o Siriri [são] representados no

⁷¹ As festas anuais em homenagem a São Benedito são realizadas na paróquia da Igreja do Rosário e São Benedito, em Cuiabá. As celebrações iniciam com a peregrinação da bandeira e da imagem do santo, missa e o levantamento do mastro com a bandeira com o rosto de São Benedito que simboliza o início oficial da festa. Em seguida, os devotos degustam um tradicional chá com bolo. Após a reza cantada, serve-se um jantar com comidas doadas por devotos e festeiros no entorno da paróquia. A festa reúne em média um público de 100 mil fiéis. Disponível em: < <http://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/2016/06/festa-de-sao-benedito-deve-reunir-mais-de-100-mil-devotos-em-cuiaba.html>> Acesso em 19/05/2018.

formato dos espetáculos públicos de música e dança, com os seus músicos e bailarinos dispostos no palco montado próximo ao adro da igreja e à frente dele (ROCHA, 2015, p. 152).

Seja para acompanhar o cururu brincadeira ou para a devoção ao santo, estes “lugares” do cururu ou das festas, situados em uma paisagem outrora essencialmente rural, hoje se faz presente na vida urbana da cidade, “em síntese, tratamos dessas modalidades festivas em que o cururu [e o siriri] são realizados, seja como proposta religiosa ou de brincadeira, uma das formas mais exemplares de vivência da cultura popular” (SANTOS, 2013, p. 71).

Vale ressaltar que se no início as festas refletiam o desejo das instituições em atestar poder, ao mesmo tempo revelou a riqueza e a diversidade de elementos que as constituíram, juntamente com a expressão das populações que dela se apropriaram. A festa revelou – revela a oportunidade para a população reproduzir seus mitos, sua musicalidade, sua dança, além de tornar visível suas hierarquias de sociabilidade. Os elementos comuns, no passado e no presente, conforme assegura Abreu (2003), dizem respeito “à História e às lutas dos homens e mulheres do seu tempo” (ABREU, 2003, p. 17), negros, índios, brancos e mulatos, que impregnaram as festas de representações de suas próprias culturas.

Trazem impressas, não apenas a imposição da cultura das festas europeias, mas também a capacidade de negociações e trocas que permitiu não só garantir determinadas práticas, como surgir novas formas de expressões em novos espaços, criados pelos seus protagonistas.

2.4.2 Arraya miúda: presença majoritária em Cuiabá

(...) corria música entre a gentana dançando
mexida no cururu.

Mario de Andrade, Macunaíma

Nascemos enquanto pauta do mundo, fomos continente “descoberto” de um lugar outro, a Europa e estivemos ligados aos processos violentos de diáspora e escravização da população negra africana, e ao genocídio e escravização dos povos ameríndios nativos (SANTOS, 2013, p. 248). Considerando que nenhum fenômeno cultural e histórico-social deixa de expressar seu conjunto de relações, estes vínculos devem ser lidos como chave de encontros civilizatórios, “sua explicação e seu sentido não podem ser encontrados senão em

um campo de relações maiores que o que lhe corresponde” (QUIJANO, 2010, p. 83), portanto para além de seu processo civilizador.

O cururu e o siriri enquanto “legado desses encontros deve ser lido também dentro desse contexto” (SANTOS 2013, p. 248). Até por que, suas referências de origem e desenvolvimento estão pautadas na atuação jesuítica em esforços catequizadores das populações nativas, sobretudo do grupo ameríndio tupi, realizados durante o período em questão (SANTOS, 2013).

Dentro desta lógica, os legados culturais dessa população estão registrados desde tempos imemoriais até os dias de hoje em variadas crônicas e diários dos viajantes do séculos XVI em diante. A importância desses registros se fixa justamente por reunir informações de práticas muitas vezes ignoradas pelo fato de estarem ligadas às populações pobres, negros escravos ou livres e índios, comumente classificados como, “arraya miúda”. Expressão antiga que vem de longa data cujo sentido é o de gente socialmente inexpressiva, sem qualquer representatividade, subprodutos de uma sociedade desigual e excludente, difundida entre nós, principalmente através dos portugueses que para cá vieram durante o período da colonização.

Designação essa que, de acordo com Elisângela Santos (2013) advém da ideia etnocêntrica e eurocêntrica do sujeito portador de marcas inexoráveis do atraso civilizatório. Pontuando uma construção corporal etnocêntrica do outro que, perpassa inclusive, a concepção equivocada acerca das culturas populares “primitivas” e por isso, passíveis de superação (SANTOS, 2013, p. 237).

Para Aníbal Quijano (2010) a América Latina origina relações sociais pautadas na “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2010, p. 73). Assegura o autor que:

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se a imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social cotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América (QUIJANO, 2010, p. 73).

Quijano (2010) argumenta que o eurocentrismo não é perspectiva exclusiva dos europeus ou dos “dominantes do capitalismo mundial, mas também do conjunto dos educados sob a sua hegemonia” (QUIJANO, 2010, p. 75). Do ponto de vista cognitivo naturalizam-se as experiências a partir dessas relações de poder na tentativa de destituí-las de questionamentos (SANTOS, 2013) contrários a esta mesma ordem. Elisângela Santos (2013) afirma que as formas de subjetivação forjadas no bojo desse processo local/mundial constituíram diversas facetas identitárias dos diferentes grupos humanos no Brasil. A autora

assegura que na prática as ciências sociais surgem como forma de acomodar a vida dos homens ao sistema de produção.

O movimento homérico de forjar a roda industrial da civilização a partir da negação de valores tidos por grotescos (animalizados) e atrasados (não-eurocêntricos) tem mesmo a ver com processos de violência simbólica e, por isso mesmo com profundo impacto material e cultural em nossa ‘gênese’ nacional, protagonizada e imposta desde nossas ‘raízes’ (SANTOS, 2013, p. 216, grifos da autora).

Desta forma, ao tratarmos de questões que pautaram a modernidade, observando o caso brasileiro no eixo cultural, verificamos que em Mato Grosso os discursos forjados sobre a identidade da *arraya miúda*, principalmente no século XVIII, resultam também de um discurso hegemônico presente nos relatos de estrangeiros e autoridades locais. Termo atribuído ao homem pobre e intrinsecamente atrelado à figura do índio e seus descendentes, dada à sua familiaridade com o regime das águas e o seu alto grau de miscigenação (ROCHA, 2015).

Ao discorrer sobre esse grupo de trabalhadores, Ana Carolina da Silva Borges (2010) emprega em seu estudo a palavra “ribeirinho” entre aspas. Assegura a autora que eram “negros, índios e brancos [que] possuíam relativa autonomia em relação às fazendas e aos engenhos e usinas” (BORGES, 2010, p. 270) e praticavam uma agricultura de caça e pesca, voltadas para seu próprio sustento.

De acordo com as análises da autora as representações em torno do termo “ribeirinho” emergiram a partir do olhar estrangeiro, incorporado às narrativas oficiais com seus líderes políticos delas se valendo para a legitimação de seus projetos de progresso, exploração e regulamentação territorial (BORGES, 2010, p. 278). A autora reitera que não era essa uma autodesignação, uma vez que esses homens se viam internamente como camaradas, lavradores, criadores, pescadores, oleiros, artesãos, entre outros tantos ofícios.

Atrelados a forte relação com a natureza, com a terra abundante, com a constante mobilidade e o assentamento “em lugares que antes eram apenas de passagem” (ROCHA, 2015, p. 95), houve um considerável aumento do número de fazendas na região de Mato Grosso, conseqüentemente impulsionando a quantidade de trabalhadores rurais negros e índios. Todavia dada a sua diversificação relativas ao trabalho e suas inter-relações étnicas, “acabou por se ressignificar ao longo das três últimas décadas do século XX, através de um discurso consagrador de sua cultura e como uma das principais marcas identitárias dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul” (ROCHA, 2015, p. 93).

Neste sentido, o modo como estes homens se relacionavam com o solo ocupado passa a ser também um dos temas de interesse dos viajantes. Várias expedições registram em terras

mato-grossenses as relações entre os brancos e a maioria da população formada de índios, negros e mestiços “herdeiros do saber milenar acumulado sobre terras, plantas e bichos” (RIBEIRO, 1995, p. 108) que fizeram de suas técnicas de domínio da natureza, o grande motor da expansão portuguesa pelo interior do Brasil.

Essa particularidade foi relatada por Hercules Florence (2007) ao visitar algumas cidades mato-grossenses no ano de 1827. Ao desembarcar na região do porto em Cuiabá deixa registrado: “ai só veem, guanás, caburés, negros e mulatos” (FLORENCE, 2007, p. 124). A respeito da população de outra cidade próxima a Cuiabá afirma que, “o geral da escassa população é de pretos crioulos; poucos são os mestiços e mulatos” (FLORENCE, 2007, p. 68). Em outra, ressalta a disparidade entre brancos e a maioria da população de índios, negros e mestiços, sendo destaque o caburé (FLORENCE, 2007, p. 80).

Ainda em terras mato-grossenses, Florence registra a música praticada em uma festa de batizado em uma fazenda no caminho do município de Santa Maria (atual Cáceres). De acordo com o autor “os músicos da fazenda que eram negros cativos tocaram desde a aurora árias debaixo das janelas da casa e passearam em bando ao redor do pátio grande. A tarde houve a ideia de dançar-se o batuque” (FLORENCE, 2007, p. 186).

A proximidade entre os índios e os negros na região de Mato Grosso também é registrada por Castelnau (1949), por ocasião de sua viagem em 1849. Em seu diário o naturalista ressalta que, “os quilombolas vivem em boas relações com as diferentes tribos indígenas” (CASTELNAU, 1949, p. 186, v. II). Por sua vez, já no início do século seguinte Schmidt também destaca o predomínio dos mestiços de pele mais escura, evidenciando as “diversas gradações de cor” dos participantes de uma função de cururu em Rosário.

Bartolomé Bossi relata em 1863, as facilidades do cuiabano em obter o alimento diário através da coleta de peixes, sempre abundante nos rios mato-grossenses. Sobre as atividades rurais o autor assegura que eram desenvolvidas por índios, camaradas, ribeirinhos ou agregados,

Adiante e sobre ambas as costas vão se já encontrando habitações com seus pequenos cultivos. Prepondera nesses plantios a cana de açúcar, a mandioca, a banana, e a laranja. O terreno em ambas as costas é muito fértil. A tribo dos Guatós [...] habita nas imediações [...] que vive da pesca e caça (BOSSI, 1863, p. 51).

Nesse ponto, de acordo com Borges (2010) é interessante perceber que a natureza serve como uma espécie de vetor das relações sociais entre os indivíduos tornando-se significativa para a sociedade, e principalmente para os grupos que dela fazem parte. Porque o

que “se procura acima de tudo é sua utilização, gerando competição, conflitos e lutas entre os diferentes segmentos que têm algum interesse sobre ela” (BORGES, 2010, p. 272).

Em Mato Grosso, Corrêa Filho (1946) ao se debruçar sobre o universo rural e seus grupos, classificou esses trabalhadores de “plebe rural [...] uma classe *inferior de nível social*” (CORRÊA FILHO, 1946, p. 122, grifo do autor). Segundo o autor, um universo constituído basicamente por “agregados, camaradas e os que não se alistam em nenhum destes grupos, embora vivam desprovidos de haveres, como os ribeirinhos modestos” (CORRÊA FILHO, 1946, p. 122).

Moutinho (1869), o português que viveu entre os cuiabanos assegura que a Coroa Portuguesa pretendia deslocar diversas nações indígenas encorajando a mestiçagem como parte de um amplo processo de integração e povoamento dos sertões. De acordo com Moutinho, com a dispersão de alguns aldeamentos indígenas constituídos pelos Cayuás, Guaranis, Quiniquináos, Terenas e Laianas, provocadas por situações como a carência de missionários, o ataques dos paraguaios e a epidemia de varíola, houve um deslocamento dessas populações para as cidades próximas, como Cuiabá, Corumbá, Miranda e outras, acelerando esse processo de integração.

Com o deslocamento para as cidade esses nativos se empregaram como camaradas em “olarias, no comércio, nas fazendas de cultura e criação, onde seus serviços eram apreciados” (MOUTINHO, 1869, p. 137). Forma-se em Cuiabá, a partir de então, novos aldeamentos, conforme relata Moutinho,

Em frente ao-Porto Geral da cidade de Cuyabá, na margem direita do rio está um aldeamento de guanás, que se empregam no serviço de camaradas. Estes índios de boa índole estão confundidos com a população da cidade. [...] Fazem ainda suas *festas e danças* que terminam sempre pela embriaguez a que todo o índio é afeiçoado (MOUTINHO, 1869, p. 138, grifos do autor).

Volpato (1993) assegura que ao longo da segunda metade do século XIX, o grande contingente de escravos da província envolvidos pela dinâmica da economia local, promoveu um entrelaçamento com os trabalhadores pobres e livres da região. Estes estabeleceram entre si laços de cooperação, amizade e familiar. Da mesma forma ocorreu com os agrupamentos indígenas dos arredores de Cuiabá que a partir de então passam a fazer parte diretamente da configuração social local “trazendo parte de suas histórias para cultura dos lavradores ribeirinhos, pescadores e artesãos” (ROCHA, 2015, p. 131), tendo seus nomes relacionados a diversas ocorrências, quase sempre confusões e brigas.

Para Silva (2012) é importante elucidar que havia certo interesse por parte dos índios em se alojar próximo a Cuiabá. Consideravam-no um espaço propício para suas trocas e

intercâmbios, pois oferecia um ambiente fluvial favorável, através da navegabilidade do rio Cuiabá, e terrestre, oportunizando a comunicação com outras províncias. Além do que, conforme a autora assinala, havia em Cuiabá uma profusão de

Diferentes grupos sociais, como religiosos, autoridades administrativas, viajantes e expedicionários, índios de diferentes etnias e negros escravos e libertos, caracterizava a capital como lugar de fortes contrastes e diversidades sociais e culturais. Ao que tudo indica, todos esses elementos foram constituidores das escolhas dos Guaná, estimulando, assim, o seu deslocamento para a margem direita do rio Cuiabá e a organização de um aldeamento nas proximidades do Porto (SILVA, 2012, p. 19).

Conforme nos lembra Schmachtenberg (2008), a normatização da vida nas cidades se concretizava “através de uma constante vigilância sobre os atos e comportamentos dos indivíduos” (SCHMACHTENBERG, 2008, p. 06) e revela em que condições viviam os trabalhadores, os agregados, os escravos, os índios e suas proximidades. Neste caso, em condições precárias, dada a rusticidade das moradias normalmente de pau a pique, a propriedade sem registro legal, poucos objetos pessoais e vida simples, caracterizando o que Antonio Candido (2010) denominou de uma vida de “mínimos vitais marcados pela pobreza” (CANDIDO, 2010, p. 33).

Como já vimos, é nas Posturas Policiais que encontramos uma importante fonte de informações sobre os mais diversos aspectos do convívio social em Cuiabá no século XVIII e XIX. É lícito afirmar que nesses documentos estão impressas a forma como a elite olhava e convivia, ou não, com esses sujeitos que praticavam ou participavam das rodas de cururu e siriri, e constata-se também as contradições, os conflitos, as proibições e a estreita proximidade cultural entre diferentes segmentos sociais.

Vale a pena ressaltar que, de acordo com o parágrafo décimo da Lei de 04 de janeiro de 1831, as danças que eram malvistas pelas autoridades eram os *batuques*, *cururus* e *tambaques*. Rocha (2015) nos lembra que são “os mesmos exemplos citados nos relatos de Ferreira Moutinho, 38 anos mais tarde e Steinen, 56 anos depois, atestando o longo período de proximidade existente entre negros cativos e pessoas livres e pobres do lugar” (ROCHA, 2015, p. 88). Homens e mulheres que mantinham um estreito convívio social, fosse pela diversão, pelo sexo, pela amizade ou pela rivalidade, ou tudo junto, em um mesmo espaço de sobrevivência,

Deste modo, as rodas de Cururu e os Batuques que constituíam o principal espaço de sociabilidade das camadas baixas acabaram se transformando em um dos principais alvos da repressão policial nas principais cidades da Província, por serem consideradas contrárias aos modos civilizados e frequentemente associadas a bebedeiras, brigas e assassinatos (ROCHA, 2015, p. 64).

Do ponto de vista cultural, Manuela Carneiro da Cunha (2009) nos diz:

A cultura original de um grupo étnico, em situações de intenso contato, não se perde ou se funde simplesmente, mas adquire uma nova função essencial, que se acresce às outras, enquanto se torna cultura de contraste acentuando-se e tonando-se mais visível (CUNHA, 2009, p. 237).

Levando-se em conta essa condição de homem errante que se estabeleceu na beira dos rios, no entorno dos povoados e nas fazendas, “que eram em sua grande maioria mestiços gestados pelo colono branco com a mulher índia” (ROCHA, 2015, p. 93), estes desenvolveram um modo particular de adaptação de sua vida sociocultural. Neste contexto, para além da relação econômica havia uma ligação no aspecto cultural, social e genético, estes, fizeram do lazer com sua música e suas danças, um importante fator de aproximação.

Desta feita, em meio a esse sincretismo é possível identificar nas populações ribeirinhas, representantes de práticas ancestrais como o cururu e o siriri, características da forte presença ameríndia de Couto de Magalhães, evidenciado nas danças e cantorias cultivadas em Cuiabá e regiões mais antigas do estado.

Com base nesses registros, é possível afirmar que a música e a dança do cururu e siriri estavam ligadas somente à população pobre, à interculturação entre os índios e aos colonos descendentes de sertanistas paulistas que por aqui aportaram e fincaram raízes? Rocha (2015) nos diz que faltam informações acerca dos seus primórdios e que

Tampouco os estudos acerca das monções revelam cenas em que seus tripulantes portam instrumentos musicais e representam em canto a realidade das expedições fluviais. É razoável supor que as condições peculiares destas viagens – o exíguo espaço nas canoas e os enormes perigos enfrentados na transposição de cachoeiras e nos ataques de animais e índios, além dos longos trechos percorridos a pés descalços pelos bandeirantes que ainda carregavam seus suprimentos – não permitissem aos seus integrantes ocupar-se efetivamente da música (ROCHA, 2015, p. 95).

Todavia, levando-se em conta os elementos históricos aqui apontados e considerando as hipóteses de Maynard Araújo acerca de uma cultura disseminada pelos bandeirantes nas áreas mais distantes do centro-sul brasileiro, parece-nos razoável supor que “uma expressão musical própria dos homens pobres do lugar, como os cantos registrados por Roquette-Pinto, se fez efetivamente presente nestes meios somente a partir da sedentarização do sertanista” (ROCHA, 2015, p. 101).

A música antiga dos sertanejos da região de Mato Grosso passa a ser conhecida como algo mais que um rastro difuso no passado a partir dos registros etnográficos de sua prática. Está nos diários de campo, nas descrições ou coletas de instrumentos, nas compilações de letras e melodias, “selecionados e revelados pela operação do etnógrafo, do viajante, do

cronista, constituindo-se ela mesma em uma forma própria de narrativa” (ROCHA, 2015, p. 98).

Dos relatos de viagens, das posturas municipais e dos processos crimes que evidenciaram não só as restrições impostas pelas autoridades ao cururu e siriri, como a proximidade dos cantos e danças praticadas pelos cativos às diversas categorias de trabalhadores livres e pobres da província de Mato Grosso. Temos na música e na dança do cururu e siriri, um dos aspectos mais evidentes na territorialização de tradições que, adquirem em terras mato-grossenses características próprias, quer influenciadas pelo contato nativo citadino, quer pela incorporação do negro no universo rural. *A arraya miúda.*

3. TEMA FINAL

3.1 Buscando Raízes, formas e significados

Somente palavras que andam, passando de boca em boca, lendas e cantos, no âmbito de um país, mantém vivo o povo.
N. F. S. Grundvig

Grande parte dos estudos sobre a trajetória das danças no Brasil, busca o começo, o sinal inicial, “um começo que se explica” (BLOCH, 2002, p. 24). No entanto é possível identificar o primeiro relevo histórico, a história não contada? Ou é possível apreender algo sobre o cururu e o siriri de hoje, olhando para um passado tão remoto?

Dentro deste contexto, cabe aqui apontar o trabalho de Maria Laura Cavalcanti (2012) que analisou em profundidade e criticidade, alguns estudiosos que se debruçaram em investigar o sincretismo e ou a justaposição de religiões afro-brasileiras, em uma “busca de origens” (CAVALCANTI, 2012, p. 39), continuidades ou apropriações. Suas reflexões em *Origens para que as quero?* traz como ponto central, do ponto de vista das “transformações e perdas” (CAVALCANTI, 2012, p. 42) ou nas palavras de Nina Rodrigues a “degeneração da pureza primitiva” (*apud*, CAVALCANTI, 2012, p. 42), a indagação de que, seria o puro uma garantia de fidelidade das práticas sociais, às origens? e ainda, seria possível definir o “núcleo original de crenças e práticas” (CAVALCANTI, 2012, p. 51) centenárias? A autora aponta na pesquisa de Roger Bastide, a instauração de um tema extremamente atual, qual seja, transpostas as fronteiras da vida pessoal e cotidiana pela interação urbana, “trata-se de saber como sistemas de pensamento e práticas rituais preexistentes atualizam-se em novos contextos históricos e sociológicos” (CAVALCANTI, 2012, p. 53), como se modificam e interagem com as forças da modernidade.

Em outras palavras Chartier (1995) também alerta para a desvantagem da incessante busca pelos primórdios da cultura popular, correndo-se o risco de delimitar, caracterizar e ou nomear determinados períodos como soberanos, frente a outros em que foram perseguidas ou totalmente modificadas pelos arroubos à modernidade. Para o autor,

O que mudou, evidentemente, foi a maneira pela qual essas identidades puderam se enunciar e se afirmar, fazendo uso inclusive dos próprios meios destinados a aniquilá-las. E a força com a qual os modelos culturais impõem sentido, não anula o

espaço próprio da sua recepção, que pode ser resistente, matreira ou rebelde (CHARTIER, 1995, p. 182).

O autor nos questiona sobre ser a cultura compartilhada, “dada como primeira [tão] homogênea como parece?” (CHARTIER, 1995, p. 182). E garante que quando ocorre a separação o importante é “reconhecer [que] essa mutação incontestável não significa romper as continuidades culturais que atravessam os três séculos da idade moderna” (CHARTIER, 1995, p. 182).

Nesse percurso, percebe-se que são múltiplos os olhares e leituras que tentam explicar o cururu e o siriri, nestes “o passado pode ser visto como um texto incompleto, cuja leitura permite, mais que o presente, interpretações diversas, possibilitando reconstruções adequadas às vicissitudes de cada momento e de cada grupo social” (CORRÊA, 2007, p. 13).

Para romper as fronteiras do tempo, exprimir sua legitimidade e a compreensão das ações humanas, “se o passado é por definição, um dado que não se modificará” (BLOCH, 2002, p. 26), Bloch (2002) alerta, o pesquisador não pode ignorar “a imensa massa dos testemunhos não-escritos” (BLOCH, 2002, p. 26).

Assim sendo, não se trata aqui de datar um início histórico, mas apresentar diferentes visões, interpretações, e apontar, sobretudo, os desdobramentos desses registros sobre o fazer cururu e siriri ao longo do tempo. Ora descrito como uma dança religiosa, ora como desafio profano entre cantadores, ora como brincadeira, ora como liturgia.

São expressões que representam a cultura tradicional do Estado de Mato Grosso e partes do Estado de Mato Grosso do Sul e áreas do médio Tietê paulista, no caso do cururu. Configurações estas, supostas a partir da vinculação de tempo e lugar, segundo suas relações de poder.

Este capítulo traz à tona as principais conceituações e análises a respeito desses gêneros populares de canto e dança, o cururu e o siriri, formuladas por estudiosos como Antonio Candido, Americano do Brasil, Cornélio Pires, Couto de Magalhães, Francisco Brasileiro, João Chiarini, Mário de Andrade, Maynard Araújo, Rossini Tavares de Lima, Julieta de Andrade, Alberto Ikeda, Elisângela Santos... *et al.*

Igualmente os relatos mais antigos sobre o cururu e o siriri, elaborados por etnólogos e cronistas estrangeiros como Karl von den Steinen, Max Schmidt e Joaquim Moutinho que, durante suas estadas em território mato-grossense deixaram registrado suas impressões em crônicas, relatos e diários. Textos que apontam para um vívido entrelaçamento de culturas que se revela mais complexo que a simples rotina diária de uma sociedade em um processo

continuo “de suplantação de uma cultura dominada por outra dominante” (ROCHA, 2015, p. 117).

Indicam, sem dúvida, um tipo de negociação que facultou, segundo Fernandes (2004),

A elaboração de discursos que justificaram o domínio europeu, mas que, por outro lado, também permitiu aos locais montar esferas de autonomia espiritual que foram fundamentais para o seu próprio esforço de resistência e adaptação ao torvelinho da expansão europeia (FERNANDES, 2004, p. 3).

Logo, é através do cotejamento desses autores que temos a possibilidade de conhecer suas características e perceber as mudanças ocorridas em suas práticas ao longo do tempo. Neste sentido, “as narrativas construídas por grupos numa sociedade são também expressões diversas de organizações, de instituições, de valores compartilhados” (SANTOS, 2013, p. 57). Envolvem a tradição no contexto em que são criadas, atribuindo sentido a arte como memória, uma vez que “memorável é aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar” (CERTEAU, 1998, p. 190).

Esses relatos de folcloristas e etnólogos que se dedicaram a mapear o Brasil, nos permitem uma visualização da cartografia da área de difusão destes gêneros culturais em um tempo histórico. Tampouco é possível afirmar um processo de total transformação ou desaparecimento em determinadas regiões.

As descrições aqui apresentadas não seguem uma ordem estritamente cronológica, utilizo como critério as regionalidades para uns e o tipo de abordagem ou método de análise para outros.

Cornélio Pires (2002) ao falar sobre o cururu paulista em seu livro, *Conversas ao pé-do-fogo* publicado em 1921, classifica o cururu da seguinte forma:

Dança dos poetas sertanejos, formando roda e cantando, cada um por sua vez atirando seus desafios mútuos [...]. Os cururueiros cantam sem mostras de cansaço, desde o anoitecer até o amanhecer, os instrumentos são pandeiro, adufe e a célebre viola [...] uma dança mista do africano e do bugre (PIRES, 2002, p. 109).

Nesse estudo o folclorista apresenta características do cururu paulista das primeiras décadas do século XX, reforçando sua característica de dança de roda. Em outro trecho ressalta o caráter religioso da dança, “os festeiros, em homenagem ao santo cantam de frente para o altar da sala da casa” (PIRES, 2002, p. 109). O autor ressalta que após o momento solene a festa ganha outro tom, transforma-se em desafios mútuos entre *poetas sertanejos*. Aponta também para uma identidade mestiça. Retrata a Festa do Divino, nos versos do Poema: *Noivo Caipira e Paixão impossível*,

Onde poisa o Divino há folganças ruidosas
entre o povo que traz, respeitoso as ofertas
Fremente o cururú não falta no folguedo
ressoa pela mata o estrondo da roqueira
assustado na grota a caça e ao passaredo.

Tornando-se após a louvação aos santos, *desafios desaforados*, os cantadores passam a desafiar-se mutuamente:

E um caboclinho indolente
Que baixinho cantarola
Recostado no batente
Vai ponteando a viola

Cornélio Pires pôde presenciar elementos como a dança e as carreiras em louvor aos santos na prática do cururu paulista que hoje ocorrem em alguns casos apenas no cururu mato-grossense.

O folclorista, médico, político e escritor goiano Antônio Americano do Brasil, uma das maiores autoridades no que se refere às informações da região do Centro-Oeste brasileiro (CASCUDO, 2012), em seu livro *Cancioneiro de trovas do Brasil Central* de 1973, apresenta, entre outras danças, o cururu na região de Goiás. E assim o define:

Cururu é uma dança em que dois violeiros mostram unicamente a habilidade de rimar sobre diversos assuntos, dançando os companheiros ao som da viola e sob a animação dos versejadores. A dança se faz em roda, a palmas e sapateados (AMERICANO do BRASIL, 1973, p. 264).

Sobre a prática do cururu o autor aponta dois aspectos importantes: a temática poética (versos rimados) e a coreografia (a dança de roda, o sapateado e as palmas), executados pelos que se encarregavam do canto e da viola. Sobre o improviso nos versos Americano do Brasil alerta que não é essa uma daquelas modalidades como nas cantorias do nordeste brasileiro.

Esta referência é a mais detalhada feita à prática do cururu em terras goianas. Talvez a única. Com base apenas neste registro não é possível assegurar que essa ocorrência tenha sido algo além de um contato fortuito dos seus moradores com músicos e festeiros de outras regiões. Todavia a menção de Americano do Brasil, somada a de outros folcloristas e etnólogos que se dedicaram aos cantos e danças do centro-oeste brasileiro é determinante para o mapeamento da área de difusão dessas práticas culturais, nesta região.

O sociólogo e crítico literário Antonio Candido em seu contundente artigo intitulado: *Possíveis raízes indígenas de uma dança popular* de 1956, assim define o cururu:

Uma dança rodeada em que tomam parte via de regra apenas os homens; de uma saudação aos presentes; uma louvação aos santos e finalmente desafios em que os contendores sempre dançando propõem uns aos outros problemas, de fundo religioso ou profano, visando derrotar o adversário e exaltar a própria pessoa (CANDIDO, 1956, p. 02).

Para fundamentar esta teoria o autor se baseia na contribuição de antropólogos e etnólogos que estudaram e presenciaram os rituais de alguns povos indígenas da família Tupi. Dentre essas *substanciosas* contribuições estão as de Couto de Magalhães que afirma ser o cururu uma dança cerimonial religiosa indígena assimilada pelos missionários jesuítas na catequese no início da colonização portuguesa no Brasil. Em defesa à sua hipótese Couto de Magalhães em uma conferência em 1897, diz o seguinte:

Os jesuítas, não coligiram a literatura dos aborígenes, mas serviram-se de sua música e de suas danças religiosas para atraí-los ao cristianismo. Entre essas danças haviam duas, o *Caateretê* e o *Cururú*, que eram religiosas para os *tupis* e *guaranis*, e que todos os filhos do interior do Brasil conhecem [...] As toadas profundamente melancólicas destas músicas e a dança foram adotadas pelos jesuítas com o profundo conhecimento que tinham do coração humano para as festas do Divino Espírito Santo, São Gonçalo, Santo Cruz, S. João e Senhora da Conceição (MAGALHÃES, 1897, p. 27, grifos do autor).

Antonio Candido cita também textos jesuíticos quinhentistas que contém registros do *aproveitamento* de danças indígenas para a catequese. Assim sendo, o autor considera indiscutível a fusão ameríndio-jesuítica no cururu, defendida por Couto de Magalhães. Entretanto, Antonio Candido questiona a forma de fusão na hipótese apresentada por Mario de Andrade, que diz,

Certas festas populares, religioso-coreográficas, tais como a dança de São Gonçalo e a dança de Santa Cruz, pelo menos nos arredores de São Paulo, após cada número do cerimonial, dança-se um Cururu. Ora os processos coreográficos desta dança tem tal e tão forte sabor ameríndio, pelo que sabemos de danças brasílicas 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 (ANDRADE, 1942, p. 137).

Antonio Candido, não vê “possibilidade de explicar pelo contato cultural” (CANDIDO, 1956, p. 02) o mito do fogo atribuído ao sapo cururu entre indígenas *tupinizados* do litoral paulista com os Tumupasa, da Bolívia, por exemplo. O autor apresenta como referência os registros feitos por Herbert Baldus (1937) que afirma ser o roubo do fogo por animais, motivo espalhado na América do Sul e que na representação dramática de tais mitos podem ocorrer verdadeiras “danças do sapo” (BALDUS, 1937, p. 215).

Sobre a afirmação de João Ribeiro em seu *Folk-Lore* que diz:

Entre os *boróros* de Mato Grosso (pratica-se) a cerimônia ritual e funerária que chamam *bacururú* e que é celebrada entre clamores e algazarra grande. As palavras

bacururú e cururú têm radicais comuns. Não é inverossímil que dos *boróros* tenha vindo o nome da dança, do cururu (RIBEIRO, 1919, p. 230, grifos do autor).

Antonio Candido afirma que, João Ribeiro fez uma “transcrição defeituosa” (CANDIDO, 1956, p. 03) dando margem para uma conclusão imprudente. Explica o autor,

Cururu é, como vimos, palavra tupi, e nada tem a ver com a referida cerimônia, cujo nome verdadeiro é ‘róia Kurireu’, ou ‘canto grande’, iniciada com uma imprecisão em que surge o nome de um dos heróis civilizadores dos Borôro, os gêmeos míticos Bakororo e Itubore: ‘a-a o-o Bakororo Kai re’ (CANDIDO, 1956, p. 03, grifos do autor).

A explicação que Antonio Candido cogita é a de que os inacianos mantiveram contato prolongado com diferentes tribos,

Podendo imaginar-se um conjunto de condições favoráveis à reinterpretação de danças indígenas no sistema sociocultural das aldeias de catecúmenos. E a sua assimilação foi tão acentuada, que negavam qualquer vínculo com a nação de origem (CANDIDO, 1956, p. 04).

Antonio Candido assegura que é totalmente plausível que os “padres e os índios ajustassem às festas católicas não só os passos e o canto, mas os demais elementos constitutivos das danças aborígenes” (CANDIDO, 1956, p. 08). O autor afirma que, dança rodeada e compasso marcado com o pé, são sem sombra de dúvida dois elementos coreográficos indígenas incorporados ao cururu.

Por fim, Candido declara que a hipótese defendida pelos cronistas e modernamente pelos etnólogos de que o cururu seja, em sua forma primitiva uma reinterpretação e parcialmente reconstrução de danças cerimoniais tupi, uma “recíproca importante e verdadeira” (CANDIDO, 1956, p. 13).

Dos registros feitos por Barbosa Rodrigues em tribo Tupi do Amazonas, temos uma dança acompanhada de um canto seguido das seguintes palavras: “(Yá çu yá poracé) Vamos nós dançar, Cururú, Cururù (Cururú cunhan puchi)” (RODRIGUES, 1890, p. 315). Defende Barbosa Rodrigues que a adaptação da palavra cruz pelas diferentes tribos e sotaques, por consequência das diversas influências de pronúncias em uma língua em construção acabou por corromper a linguagem primitiva, “fazendo com que o Guaraní não entendesse o Tupi, e vice-versa” (RODRIGUES, 1890, p. VIII). Influenciadas sobretudo, pelas designações formadas nas acomodações migratórias, Tupi, Tupi austral, Guaraní e Onagua, descendentes de uma mesma origem.

Entre os Chiquitanos que se encontram tradicionalmente em território brasileiro, por ocasião do Natal, Carnaval e Páscoa, estes cantam e dançam o

Curussé, um ritual religioso porque não há dicotomias, isso sempre regado com chicha, associado à cruz e ao período forte do início da Quaresma do calendário cristão, por isso é vivido de forma original pelo Chiquitano no período do Carnaval (PACINI, 2012, p. 26).

Se adotarmos essa perspectiva não fica difícil entender que, conforme foi se transformando durante o tempo histórico, foram sendo aprimorados os processos das práticas culturais integrantes de cosmologias ameríndias nos modos de fazer e de pensar o cururu. Este processo fica ainda mais acentuado quando pensamos na palavra cururu do ponto de vista etimológico (SANTOS, 2013). Na língua Tupi temos a palavra cruz: curussá (BARBOSA, 1951), na língua Guaraní temos a palavra cruz: kuruxu (DOOLEY, 1998), ou kurusu (GAVILÁN, 2012). Um processo de transformação e incorporação em que, *curuçá*, *curussé* ou *curuzu*, para cururu se apresenta uma hipótese bastante razoável (ROCHA, 2015).

Acrescenta-se à essa ideia o fato de que as designações de identificação da terminologia tupi-guarani, cuja dicionarização coube aos jesuítas, passam “necessariamente, pela referência direta a, pelo menos, cinco idiomas: o latim; o espanhol; o galego-português; o tupi-guarani (além de outras línguas ou dialetos nativos); e o português arcaico” (AMORIM, 2015, p. 35).

Sem reconhecer as conexões que essas línguas fazem com o português atual a compreensão das terminologias se tornam mais difíceis, o que pode limitar nosso entendimento sobre o espectro das práticas sociais em torno dessas danças.

Os aspectos do cururu e do siriri do Mato Grosso foram revelados por cronistas europeus que estiveram nesta região na segunda metade do século XIX e início do XX. O tom depreciativo e o olhar carregado de preconceitos impressos nesses documentos em relação a essas danças resulta muitas vezes de um juízo estético provenientes do olhar comparativo à cultura hegemônica. Mas é a partir desses olhares que a realidade cultural das populações rurais tornam-se visíveis.

Assim sendo, os principais responsáveis pelas mais notáveis etnologias do cururu no período são, Joaquim Moutinho, português e os alemães, Karl Steinen e Max Schmidt. Esses registros serviram de base, já na década de 1940 para o estudo de Francisco Brasileiro, também em Mato Grosso (ROCHA, 2015). Somam-se a esses, os registros de Rossini Tavares e Edison Carneiro sobre o siriri ou ‘ciriri’ de Mato Grosso.

O escritor português Joaquim Moutinho que viveu em Cuiabá por muitos anos, publicou em 1869 um livro intitulado *Notícias sobre a Província de Mato Grosso*. Neste o escritor comenta que o gosto pela música e pelo canto,

Entre as classes baixas e a gente do campo, resume-se no uso de um instrumento que dão o nome de ‘côcho,’ que não é mais do que uma viola grosseira, do adufo e do tambor que é feito de um pedaço de pau oco, coberto com couro de boi afinado ao calor do fogo (MOUTINHO, 1869, p. 18, grifo do autor).

Segundo o autor, ao som desses instrumentos “dançam o ‘cururú,’ o mais insípido e extravagante divertimento a que temos assistido, depois da dança dos Bugres” (MOUTINHO, 1869, p. 18, grifo do autor). Para a dança os homens organizam-se em roda e um curureiro “toca o afamado cócho volteando burlescamente, cantam a porfia numa toada assaz desagradável, versos improvisados” (MOUTINHO, 1869, p. 18). Esses cantores classificados como “sui generis” (MOUTINHO, 1869, p. 19), segundo o autor, passam dias realizando o folguedo, sempre acompanhados da “apreciada cachaça que não dispensam e de uma bebida conhecida sob o nome de ‘aluá’ feita de arroz de milho fermentado” (MOUTINHO, 1869, p. 19, grifo do autor).

O autor apresenta como exemplo da “veia poética dos cururueiros” (MOUTINHO, 1869, p. 20) o seguinte verso:

Em cima daquelle morro,
Siá dona,
Tem um pé de jatobá;
Não há nada mais pió
Ai, sià dona
Do que um home se casá.

O autor assegura que eram “originais esses folguedos, que sempre se dão quando festejam algum santo” (MOUTINHO, 1869, p. 20).

Karl von den Steinen em seu relato de 1894, ao comentar sobre a musicalidade da população cuiabana assegura que o cururu é a “dança preferida do Mato Grosso” (STEINEN, 1940, p. 711). Dança que de acordo com o viajante era acompanhada de caracachás⁷² (ganzá) espécie de reco-reco feito de bambu, violinos,⁷³ tamborim e muitas vezes a marimba. Canta-se em louvor ao santo, e fazem todos uma genuflexão ao passar diante do altar. Logo após a louvação cantam em honra ao rei e rainha da festa em toadas que retratavam os mais variados assuntos, desde a devoção católica aos de “amor, zombaria e outros inventados conforme as inspirações do momento” (STEINEN, 1940, p. 711).

⁷² Instrumento exclusivo de percussão rítmica, trazido nos navios da escravidão (ANDRADE, 1942).

⁷³ Supõe-se que o violino mencionado seja o dedilhado, considerando-se que o autor não mencionou um arco na sua execução.

Max Schmidt observou o cururu em algumas cidades de Mato Grosso, incluindo Cuiabá no ano de 1900, por ocasião das festas de final de ano e também em reverência os santos. Os preparativos e a animação das pessoas do local, dão uma medida da importância e do significado de celebrações como essas. Sendo o gosto dos participantes pela cachaça o aspecto de maior estranheza para o autor.

Conforme registrou Schmidt,

Agrupou-se em torno do altar certo número de dançantes, formando semicírculo para começar a dança do ‘cururu,’ tão conhecida em Mato Grosso. Parte dos que dançavam acompanhava na ‘viola’ os versos ali mesmo improvisados pelos cantores (SCHMIDT, 1942, p. 14, grifos do autor).

Com destaque para os presentes que acompanhavam o “ritmo por meio de um pau que roçava numa ripa de bambu, instrumento que denominam ‘caracachá’” (SCHMIDT, 1942, p. 14, grifo do autor). Schmidt assegura que os dançarinos animados cantaram e dançaram noite adentro, sendo interrompidos apenas para afinar os instrumentos e beber a cachaça. Max Schmidt apresenta alguns versos recolhidos nessas festas que, segundo afirma “tem todos a mesma essência, pois são justamente as canções preferidas não só pela população escura de Mato Grosso, mas por pessoas de todas as gradações de cor” (SCHMIDT, 1942, p. 14).

Lá la lá la li la lã / Lá la lá la li la lã⁷⁴
 Já fui, já vim ru só
 Lá no caminho de saudade de você
 Quando lembrava de vós

Lá la lá la li la lã / Lá la lá la li la lã
 Meu amor já foi embora
 Eu não digo que eu não sinto
 Mas chora por ele não

Ai menina
 Quando mim ver em passeio
 Me dá um perto de mão
 Eah, eu mesmo
 Acende cigarro e me dá

Schmidt também teve a oportunidade de presenciar o siriri ou “ciriri” em Mato Grosso que, conforme assegura o etnólogo “enquanto se dançava o cururu dentro de casa, lá fora se realizava outra espécie de dança, muito apreciada em Mato grosso, o ciriri (sic), acompanhado também por música e versos cantados” (SCHMIDT, 1942, p. 14). Apesar de afirmar ser essas

⁷⁴ Segundo nota da tradutora Catharina Baratz Cannabrava, os acentos (dados pelo autor) indicam o ritmo da música (SCHMIDT, 1942, p. 15).

danças do gosto do cuiabanos, o etnólogo não apresenta maiores detalhes sobre seus fazedores.

De acordo com o autor na falta de instrumentos “cobriram-se algumas cadeiras com couro à guisa de tambores e os pratos fizeram de caracachá em que tocavam ritmicamente por meio de garfos” (SCHMIDT, 1942, p. 14).

Assim descreve o ‘ciriri:’

Dançarinos e cantores formavam uma roda em que ia constantemente um par para o centro a dançar. A dança tinha muitas variações e os movimentos eram cada vez mais rápidos, principalmente no fim, quando os dançarinos já não vinham em par e sim cada um de per si. Um rapazola negro mostrou resistência excepcional, mas a sua companheira preta não ficava atrás em flexibilidade (SCHMIDT, 1942, p. 14).

A exemplo dos versos de siriri Schmidt apresenta:

Mim mandaram mim esperar
Lá no pé da laranjeira
Esperei desesperei
Meu amor é Cravacheira

Fui andando por um caminho
Ramo verde mim puxou
Não mim puxa ramo verde
Nosso tempo já acabou

Laranjeira pau de espinha
Árvore de muito ciência
Quem ama amor alheio
É preciso ter paciência

Me mandaram esperar
Na tranqueira do capim
Esperei desesperei
Quem quer bem não faça assim

Das estrofes transcritas por Schmidt, é possível inferir a presença nesse canto ouvido há mais de cem anos, alguns elementos encontrados no cururu e siriri “praticados hoje em Mato Grosso. O primeiro deles é o emprego de versos irregulares e sem rima. O segundo é o canto silábico de introdução, entoado normalmente em falsete (*Lá-la-lá, lai-li la-Ião*), conhecido por *baixão*” (ROCHA, 2015, p. 35, grifos do autor).

Edgar Roquette-Pinto fez um importante registro sobre os cantos sertanejos cuiabanos no ano de 1912, ocasião que integrou como convidado uma expedição científica pelo então território do Guaporé, formada pela Comissão Rondon. Sua importância remonta às grandes expedições científicas registradas em terras brasileiras (PEREIRA e PACHECO, 2008, p. 04).

Com um registro e compilação de mais de 3.000 (três mil) itens, encontram-se entre eles o que seriam os primeiros registros sonoros da música praticada entre os índios Parecis e Nambiquaras. Entre essas músicas gravadas, estão três cantos sertanejos cuiabanos acompanhadas por viola de cotcho⁷⁵ e ganzá. Infelizmente esses registros sonoros se perderam com o desgaste do tempo, mas ao menos é possível ouvi-los a partir das partituras transcritas pelo musicólogo Astolfo Tavares (ROQUETE-PINTO, 1919, p. 427/8). Segue a reprodução das letras;

Dão! dão! dão!
O que ôro não arruma
Não tem mais arrumação

Alecrim a beira d'agua
Manjerona d'outra banda é signá de querê bem

Oh! dan! dan!
Oh! dan! dan!

Eu hei de morrê cantando
Agarrado no meu cõtcho

Quando me vê chorando menina
É meu amô que vae s'imborá

Apesar de não fazer distinção entre o cururu e o siriri, dada a utilização do baixão; oh dan, dan, dan... e dão, dão, dão, é possível afiançar que essas músicas se enquadram em ambas as categorias de danças. No entanto, segundo Rocha (2015) pelo fato de não serem simétricas, estas mesmas frases melódicas não permitem o emprego de uma fórmula peculiar que se assemelha à prática dos responsórios litúrgicos, pergunta-reposta normalmente usados no siriri. Neste caso os versos da primeira parte da estrofe entoados pelos cantadores são respondidos no último verso por um coro maior formado pelos dançarinos. O autor assegura que este aspecto, caracteriza as canções “como as mais antigas transcrições musicais de Cururu que se tem notícia” (ROCHA, 2015, p. 101).

Outra importante referência ao cururu mato-grossense é a do folclorista Francisco Brasileiro em sua *Monografia folclórica sobre o Rio das Garças* de 1947. Nela o autor define o cururu como “uma dança de rodas, sem palmas e sem sapateado, com acompanhamento de

⁷⁵ Roquette-Pinto explica, COTCHO - Voz cuiabanado vocábulo cocho. É uma viola sertaneja feita a facão, com duas ou quatro cordas de tripa ou de fibras de palmeira, arranjadas com o material da região. Em certos desafios, o cotcho é acompanhado pelo ganzá, espécie de matraca ou récoréco (ROQUETTE-PINTO, 1919, p. 344).

violas, rabecas e reco-reco” (BRASILEIRO, 1951, p. 341). São esses, possivelmente os primeiros registros após os relatos de Moutinho, Steinen e Schmidt. Isto considerando que João Ribeiro, em seu livro *O folk-lore: estudos de literatura popular* de 1919, apenas reproduz os escritos de Max Schmidt publicados na Alemanha, em 1905 (ROCHA, 2015).

Apesar do título se referir ao folclore da região garimpeira do Rio das Garças, no leste do Estado de Mato Grosso, o cururu relatado por Francisco Brasileiro é o da região de Cuiabá.

Brasileiro julgou o cururu como sendo de “melodia pobre, porém de grande valor artístico na improvisação dos versos cantados” (BRASILEIRO, 1951, p. 341). Sua estrutura, segundo o autor consiste em três tempos:

Louvação; louvor ao santo ou ao dono da casa, bateção; ato de se pôr defeitos, criticar, ‘bater’ em um dos presentes procurando ridicularizá-lo, e perguntação; modalidade de desafio entre dois cantadores ou pergunta que fica, sem desafio, ao cuidado de qualquer cantador da roda responder (BRASILEIRO, 1951, p. 342, grifo do autor).

São de Brasileiro as conceituações inseridas no *Dicionário do folclore brasileiro* de Câmara Cascudo, acerca da dança em Mato Grosso “dando-nos uma medida da contribuição pioneira deste autor para a etnologia do Cururu” (ROCHA, 2015, p. 35).

Francisco Brasileiro (1951) ao descrever o siriri assegura que é uma dança típica dos cuiabanos. Segundo o autor, de frente para os violeiros os dançarinos sempre acompanhando com palmas e canto,

Abrem uma clareira que é ocupada por um único dançarino que improvisa um sapateado acompanhando o ritmo da música. Depois de certo tempo o figurante se aproxima de um dos circunstantes e com uma mesura tira-o para dançar, e passa por sua vez a espectador (BRASILEIRO, 1951, p. 343).

Para Brasileiro os versos são simples, porém amáveis. Exemplo:

Alecrim verde arrancado
Chora a terra em que nasceu
Como não hei de chorar
Um amor que já foi meu⁷⁶

Em um ensaio intitulado *Cadernos Cuiabanos: Função Cururu* de 1978, Otávio Ramos e Arnaldo F. Drummond, retratam o perfil socioeconômico dos cantadores e dançadores de cururu em Cuiabá. Os autores apontam a truculência da polícia no início do século XIX, com a prisão de cururueiros em plena função sem autorização prévia, e fazem uma descrição completa sobre a dança, definida como:

⁷⁶ (BRASILEIRO, 1951, p. 343).

Uma dança arrodada, na qual os cantadores giram ritmadamente da esquerda para a direita dando um passo e parando; dois passos e parando por fração de segundo; depois mais três pequenos passos. Roda-se sempre da esquerda para a direita, no sentido do braço da viola (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 14).

Canta-se diante do altar arrumado dentro da casa. Segundo os autores, para que não haja confusão na roda “são doze os cantadores: seis na viola, seis no ganzá, ou vice-versa, porque com raras exceções, o cururueiro é homem de dois instrumentos. São doze como os apóstolos” (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 12). A dupla que inicia a louvação canta com um verso e arremata com a toada. Por exemplo:

VERSO

Glorioso Pai do mundo, ai, ai
Pai de todo pecador, ai, ai

TOADA

Sou eu que não mereço os seus agrados
menina dos olhos mortos
sobrancelha de veludo
quero tirar seu retrato
pra mim levar

De acordo com os autores,

Os versos não têm donos. Podem ser de saudação ao santo, ao dono da casa, ao rei, Rainha e demais figuras do simbolismo [...] Podem ser da tradição ou improvisados de momento. O verso é sempre trovado, rimado. Já a toada, quase nunca tem rima (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 13).

Ao contrário do verso, a toada tem um dono e é muito respeitada pelos demais cururueiros. Thomas Flaviano explica:

Quando tem as festas é no verso que o cururueiro faz a saudação ao santo, aos festeiros, aos amigos, aos companheiros... isso é tudo no verso... aí chega determinado momento da festa que o dono da casa chama o cururueiro e fala para começar o ‘rainhado’ vamos começar a procissão... ninguém pega o microfone para falar ‘senhores festeiros vamos formar a procissão’ quem faz essa chamada é o mestre cururueiro no verso cantado... seguindo a ordem da roda... quando chega a minha vez eu chamo qualquer um da roda para me ajudar... mas eu improviso o verso chamando os festeiros para se apresentar e assim segue a sequência... a toada é totalmente desvinculada do verso... é de temas variados... pode ser sobre a vida do santo, de Cuiabá, do Estado.⁷⁷

Exemplo:

VERSOS

⁷⁷ Entrevista realizada em 23/03/2017.

Pra 'louvá' meu São Francisco ou São Sebastião
sentado no seu 'altá'
ou

Companheiro lá da frente
a linha pendeu pra lá
ou

Senhores me dão licença
boa noite eu vou 'cantá'

Essa sequência é repetida diante do altar três vezes. Chegada a hora do levantamento do mastro, ao rei (festeiro) é entregue a imagem do santo homenageado, o alferes carrega a bandeira, os juízes e juízas carregam palmas, o capitão pega a coroa, a rainha uma palma de flor, os demais devotos carregam velas. "Forma-se a procissão" (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 14).

Após o levantamento do mastro os cururueiros convocam os devotos a rodeá-lo três vezes ao ritmo do ganzá. Findo esse momento, inicia-se o retorno para dentro da casa, sem pressa "canta-se, anda-se, para-se, trocam-se de cantadores, canta-se, anda-se" (RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 16). Já no interior da casa, um a um os símbolos são recolocados no altar, a coroa, a imagem do santo, as palmas, a bandeira. O cururu continua. Uma festa de cururu pode durar três, quatro dias "cantando-se, dançando-se, bebendo-se e comendo-se" (RAMOS; DRUMMOND, 1978, p. 16).

Dos recursos utilizados por Rossini Tavares de Lima (1954) para conceituar o cururu destaca-se o relato oral de cururueiros antigos do interior do Estado. No seu depoimento Joaquim Damasceno Silva cururueiro da cidade de Cáceres, Mato Grosso, ao ser indagado por Lima, diz o seguinte: "dança o cururu como se faz o caruru, rodando, mexendo. Cururu é uma dança de roda que gira pela direita" (LIMA, 1954, p. 11). Para introduzir a toada inicia-se com um canto silábico lai, lai, lai, lai, conhecido como *baixão*, em seguida o cantor e seu *ajudante* seguem com a *louvação*. Para finalizar começa a *porfia* (o desafio) (LIMA, 1954, p. 11).

A exemplo deste trecho:

Pinga da festa cabô
Ogenio bebeu eu não bebi,
Sinha júiza venha vê

Tuiuí com criquiri,
Eu entro debaxo de sua asa

Eu vô morre no tanguri

Em um texto na coluna de Folclore, do jornal *A gazeta*, com o título: *Ciriri de Mato Grosso* de 1957, Rossini Tavares de Lima afirma que o mesmo Joaquim repassou informações sobre o siriri. De acordo com Lima “através do seu informante Joaquim Damasceno Silva, tivemos a oportunidade de conhecer a variante dessa cidade” (LIMA, 1957, f. 0505). Segundo afirma o autor, é “uma dança em que homens e mulheres se organizam em fileiras, frente à frente, o instrumental consiste em tambor e reco-reco, posicionados no centro da fila” (LIMA, 1957, f. 0505). Para os homens começarem a dançar “fazendo-se acompanhar de palmas, cantam o baixão em ai, lai, lai, lai” (LIMA, 1957, f. 0505). Tão logo termine a introdução,

Um cantador joga uma quadrinha, que não demora a ser repetida por todos. E com os instrumentos a tocar, o bater de palmas, um e outro dançador saem a procurar as damas, e com estas eles vêm num dançar cadenciado e sambado, sem lhes tocar as mãos (LIMA, 1957, f. 0505).

Tavares de Lima assegura que a forma de dançar o siriri não difere muito do Samba de Lenço de São Paulo e afirma que, “não temos dúvida em dizer que o Ciriri talvez seja uma modalidade de samba” (LIMA, 1957, f. 0505) cuja comprovação seria esta quadrinha:

Ciriri gambá ô lê
Ciriri gambá ô lá

Desaperte o meu culete
Que eu quero é samba

Em sentido oposto, Edison Carneiro ao escrever para o jornal *Diário de Notícias*, em 1960 sobre *O Ciriri de Cuiabá*, afirma a impossibilidade da aproximação da dança com os ritmos africanos. No texto, o pesquisador faz duras críticas às definições de Rossini Tavares de Lima e Câmara Cascudo. Segundo o folclorista, os elementos apresentados pelo primeiro que “foram colhidos em São Paulo com um informante de Cáceres” (CARNEIRO, 1960, f. 0508), são insuficientes para que se possa afirmar que o siriri seja uma dança afrodescendente. Com relação ao segundo, Carneiro afirma que o mesmo “julgo vislumbrar na descrição de Max Schmidt uma modalidade de samba rural” (CARNEIRO, 1960, f. 0508), sem qualquer comprovação presencial.

Para o autor “o ciriri é ainda agora dança, tecnicamente baile, essencialmente rural” (CARNEIRO, 1960, f. 0508). É veemente em refutar qualquer relação do siriri com as danças africanas, porque segundo Carneiro, a “pequena população negra de Mato Grosso [...] não

guarda proporção quer com a área de propagação, quer com a importância social do ciriri” (CARNEIRO, 1960, f. 0506) para os moradores da região. Ainda de acordo com o folclorista, o fato de estar a viola-de-cocho ligada não só ao siriri, mas ao cururu e o rasqueado, sugerem certa estranheza, já que os batuques “prescindem dos instrumentos de corda” (CARNEIRO, 1960, f. 0508).

Ao presenciar a dança em uma região próxima a Cuiabá, o autor afirma que a mesma não se parece com um samba. Para Carneiro, por ser essa uma região de fronteira e de exploração de garimpos, colonizada pelos portugueses

A explicação para o ciriri, não estará na África, mas na Europa [...] assim a música e as figurações do ciriri teriam vindo na bagagem dos emigrados, não africanos, mas portugueses, e em Mato Grosso se teriam mesclado e afeiçoado ao cururu local (CARNEIRO, 1960, f. 0508).

E assim seu registro segue:

Os dançarinos em roda, alternam as palmas nas palmas ora da esquerda ora da direita, de mãos dadas avançavam ora para o centro da roda, ora de volta aos seus lugares, sempre com movimentos de giros e balanços, novamente em fileiras, os casais iam se deslocando por entres os outros pares, até o último da fila (CARNEIRO, 1960, f. 0508).

Para Carneiro (1960) a roda e as palmas são dois elementos que sugerem boa lembrança da Cana Verde paulista e o caranguejo dos Fandangos do centro-sul brasileiro, incluindo outras danças de roda infantis de origem do Sul da Europa. O autor chama a atenção para o fato de ter o cururu espaço para a improvisação enquanto o siriri se reduz a uma quadra ou sextilha, com o acréscimo de alguns versos, repetidos infinitamente pelos dançantes. Exemplo:

Adeus
Adeus, minina
minha flô de laranjeira
Eu vô-s’imbora
e adeus terra brasileira
Eu vô-s’imbora-ô (ad nausem)
lá pra frontêra

Em 1963, três anos depois, Rossini Tavares de Lima escreve outro texto, esse, em resposta às críticas de Carneiro, intitulado *Análise e interpretação do ciriri mato-grossense*, ao qual denomina, *Conclusão*. No texto, Tavares de Lima rebate Carneiro e reafirma sua hipótese da descendência africana da dança. Conforme assegura o autor, o modelo distinto de pergunta-resposta presente no siriri é uma característica própria das “danças afro paulistas,

principalmente nas modalidades de samba” (LIMA, 1963, f. 510). A exemplo dos versos recolhidos por Karol Lenko:

Músico

Meu dinheiro já acabou
Quantas moças eu perdi

Dançantes

Eu comprei vestido novo
E acabei no ciriri

Músico

Arroxa, roxa Ciriri

Dançantes

Cabeção de negro
Não é sucuri

O autor enfatiza que Carneiro não reproduziu “o ritmo do acompanhamento que na verdade é o que caracteriza uma dança, como fenômeno musical” (LIMA, 1963, f. 0510) e que sua conclusão é genérica. Reafirma sua ideia inicial, qual seja, uma dança de origem africana, haja visto Schmidt tê-las presenciado entre os negros e o instrumental acompanhante ser um tamborete recoberto com couro de boi e o ganzá. Baseado nos versos recolhidos por Karol Lenko, reitera portanto sua conclusão de três anos antes.

A partir da década de 1940 a maior parte dos autores que se dedicaram ao tema, baseia seus estudos na hipótese levantada por Couto de Magalhães que assegurou ser o cururu uma dança cerimonial indígena adotada pelos inacianos como instrumento de catequese. Dentre estes autores estão Rossini Tavares de Lima e Antonio Candido já citados, Alceu Maynard Araújo (1947-1949), Alberto Ikeda (2011) e Elisângela Santos (2013). João Chiarini (1949) e Julieta de Andrade (1999) estão entre os que são exceção a essa ideia.

Apesar das dicotomias apresentadas “a maioria destes autores considera o Cururu em sua essência uma dança e não apenas uma cantoria” (ROCHA, 2015, p. 36). Isso considerando suas formas antigas que, de certo modo, estão registradas nas descrições pioneiras de Cornélio Pires, Americano do Brasil e os cronistas viajantes estrangeiros do século XIX por ocasião de suas próprias observações em campo.

Alceu Maynard Araújo, em seu artigo *Cururu rural* de 1949, propõe uma dicotomia para o cururu em urbano e rural. Para Maynard Araújo (1949) desde que Cornélio Pires levou o cururu para o teatro no ano de 1910, “já não existe nele mais a dança de roda” (ARAÚJO, 1949, f. 1015), transformando-o em espetáculo. Portanto urbano.

O elemento da dança persiste apenas “nas capelas da roça defronte ao altar, oratório ou Bandeira do Divino” (ARAÚJO, 1949, f. 1015). Segundo o autor nesse tipo de cururu ainda percebe-se a “coreografia bugre” (ARAÚJO, 1949, f. 1015). Ou seja, rural.

O autor traz uma descrição detalhada do caráter do folguedo paulista. De acordo com Maynard cabe ao cururueiro que “é o cantador, também chamado de canturião, do desafio, [fazer] a trovação” (ARAÚJO, 1949, p. 1015). O “pedreste” (sic) canta mas não toma parte nos desafios, sua função é apenas iniciar as carreiras (rimas) e fechá-las” (ARAÚJO, 1949, f. 1015, grifo do autor). Esses elementos são centrais na tipologia do cururu rural defendido por Maynard Araújo.

O autor sintetiza o cururu como uma das mais antigas danças populares brasileiras, resultante do sincretismo religioso “sobrevivência da dança ameríndia de que os jesuítas lançaram mão para a catequese, nos primórdios da catequese brasileira” (ARAÚJO, 1949, f. 1014). O autor atribui aos bandeirantes a sua difusão por toda a área da grande São Paulo, “descendo o Anhembi, nos pousos e ranchos dançavam o *Cururu*, e desta forma, a dança, inicialmente aprendida com os jesuítas, foi sendo disseminada por toda a paulistânia, região onde penetrou o bandeirismo” (ARAÚJO, 1949, f. 1015, grifo do autor).

Para Alberto Ikeda o fato das tradições populares estarem se adaptando e promovendo modificações de “forma dinâmica [a partir do] processo da chamada modernização” (IKEDA, 2011, p. 33), a observação de Maynard Araújo, torna-se bastante oportuna. Para Ikeda o cururu adquiriu caráter de espetáculo, sendo esse “um dos aspectos que prevalece atualmente” (IKEDA, 2011, p. 35). Essas transformações nos diz Ikeda, se deram pelo fato do cururu passar a ser apresentado em teatros, cinemas, rádios e praças públicas.

Todavia nos lembra o autor que, “o cururu, pelo visto, sempre conteve este caráter de espetáculo cantado, já que grande ênfase se dava à capacidade de improvisação do cantador” (IKEDA, 2011, p. 36). Com essa modalidade de apresentações, fora das festividades religiosas, conforme sintetiza Ikeda, sua tônica então passou a ser “espetáculo artístico baseado na cantoria de improviso” (IKEDA, 2011, p. 35).

O piracicabano João Chiarini (1949) ao estudar o folclore brasileiro contesta a ideia da herança indígena do cururu, ainda que não negue suas influências. Para o autor “os cururueiros nunca dançaram. Apenas rodavam inicialmente” (CHIARINI, 1949, f. 1011), pois trata-se de um “festejo português” (CHIARINI, 1949, f. 1011) de volteios e flexão de pernas, importado dos salões portugueses que miscigenou interior adentro, tornando-se “mais indígena” (CHIARINI, 1949, f. 1011). O autor assegura que o cururu surgiu na Bahia,

originário do trovadorismo ibérico e provençal da Idade Média, cuja migração se deu nos dois primeiros ciclos econômicos brasileiros, pau-brasil e açucareiro.

Para o autor, o português trouxe a poesia lusitana que associada às porfias poéticas transformou-se em desafios, os espanhóis trouxeram o canto satírico, o africano as cantilenas melopeias. Cada um com suas referências sociais e todas amalgamadas e fundidas em um só molde. Portanto, afirma Chiarini “o cururu é uma *canturia* luso-afro-indígena” (CHIARINI, 1949, f. 1011, grifo do autor).

Tampouco aceita a divisão proposta por Maynard Araújo. Para Chiarini (1956) “inegavelmente o cururu é rural, seguiu os cursos d’águas monçoeiros, foi folia junto às bandeiras” (CHIARINI, 1956, f. 1033). O autor acrescenta que assim como a ciência o folclore também sofre mudanças, situação que exige uma série de adaptações e que “um grupo folclórico autêntico, posto diante das câmeras de televisão, já sofrera antecipadamente alterações razoáveis” (CHIARINI, 1956, f. 1033).

Chiarini (1956) assegura que, quando Cornélio Pires levou os cururueiros para os palcos deu forma teatral, por isso foi preciso mudar e cortar muita coisa. Máxime o folclore é plástico e adaptável ao meio e mesmo que não se tenha preservado o altar e a dança, o autor garante que seus elementos constituintes fundamentais “a melodia, a temática, os meneios, os trejeitos ainda são os mesmos em ambas as formas cururueiras” (CHIARINI, 1956, f. 1033).

Julietta de Andrade (1999) por sua vez discorda totalmente da hipótese interpretativa que associa o cururu às danças cerimoniais indígenas e suas apropriações. Obra de grande folego, em um trabalho de pesquisa de quase trinta anos a respeito do cururu e demais manifestações populares, a autora trata o folguedo como “espetáculo poético-musical e coreográfico entre trovadores que cantam silventes,⁷⁸ porfias entre si” (ANDRADE, 1999, p. 39).

Em defesa ao seu argumento a autora assegura que “a chamada língua do Cururu ou dialeto do Cururu é uma espécie de *coiné*” (ANDRADE, 1999, p. 53, grifo da autora), língua comum falada e escrita proveniente dos trovadores franceses medievais. Incluindo o próprio termo cururu que “corresponde ao termo ocitano corola (roda) trazendo o sentido de roda de dança ao redor do altar, com cânticos e poesias de tema religioso, após o culto, na Idade Média da Europa Ocidental. No Brasil diz se fazer o arrodido” (ANDRADE, 2003, p. 01).

Julietta de Andrade (1999) argumenta que um estudo em profundidade sobre a poética do cururu deve-se levar em conta que o fato de se tratar de poemas improvisados, estes

⁷⁸ Poesia satírica característica da literatura trovadoresca provençal.

diferem da ótica para estudo de poemas escritos. Esse poema improvisado, presente no cururu, segundo a autora “encaixa-se no âmbito do catolicismo tradicional [e] embora não se trate de oração rezada, deve obrigatoriamente conter alguma louvação (a Deus, a um Santo)” (ANDRADE, 1999, p. 56). E conclui: “o Cururu é um filão de sobrevivência da escola trovadoresca dos séculos XIII e início do XIV, no Sul da França” (ANDRADE, 1999, p. 56).

Elisângela Santos envereda por um caminho que abraça várias hipóteses explicativas para o cururu. Para a autora não há dúvidas que o cururu é “parte de um processo histórico e mítico concreto” (SANTOS, 2013, p. 148). Considera legítima a ideia de que a “articulação do clero medieval como realizador dessa linguagem poética no medievo e dos padres como compositores ou difusores das cantigas em toda a península durante os séculos XIII a XVI interferiu no imaginário colonial” (SANTOS, 2013, p. 148).

Assim sendo a autora coloca-se de acordo com a ideia de determinada influência da forma estética medieval no cururu, esta remetida às cantorias realizadas por trovadores ibéricos, conforme aponta Julieta de Andrade. Mesmo que não negue “suas influências culturais de matriz ibérica – e seus desdobramentos econômicos históricos e políticos nas terras brasileiras” (SANTOS, 2008, p. 21), a autora adverte que “o colonizador europeu que chega aos trópicos conta com a valiosa orientação do índio para se adaptar e constituir nova vivência no continente americano” (SANTOS, 2008, p. 119).

Desta feita a autora parte de uma “abordagem histórica que não admite o cururu como modalidade cultural herdeira da tradição ocidental unicamente” (SANTOS, 2008, p. 21), limitando portanto neste ponto, o diálogo com a hipótese defendida por Julieta de Andrade.

Elisângela Santos (2008) justifica sua hipótese a partir de alguns elementos pautados na própria etimologia da palavra cururu, cujo sentido “remete ao universo ameríndio, mais precisamente à língua nativa mais falada no Brasil colonial: o tupi, ou língua geral” (SANTOS, 2008, p. 21).

Outro fator fundamental de acordo com a autora é que, no caso do Brasil trata-se de um “país fundado a partir de relações como forma cultural fruto da síntese resultante do encontro entre o povo nativo das Américas, da Europa e da África” (SANTOS, 2008, p. 22), síntese de um projeto político-religioso da Igreja Católica para as Américas portuguesa e espanhola.

Destarte, como práticas de conversão, tendo como seus realizadores os padres jesuítas, do ponto de vista literário, pistas importantes de uma possível contribuição de “satíricas trovadorescas medievais nas narrativas orais e cantos de grupos ameríndios e africanos

resultando em sínteses culturais complexas e que permeiam tradições populares como o cururu” (SANTOS, 2013, p. 149).

Elisângela Santos (2013) considera que a partir dessas aproximações é importante apontar para uma faceta notável do cururu atrelada “à uma dimensão festiva, profana e lúdica, pautados pela supremacia do plano celeste em relação ao terrestre e numa inter-relação que busca o equilíbrio entre sagrado-profano, celeste-terrestre” (SANTOS, 2013, p. 149). Expressando comportamentos que ora figuram o ordenamento social, ora o da desordem, do incompreensível.

Outra característica importante que define o cururu para a autora é sua ampla capacidade de transformação e de adaptação às novas situações históricas. Por ser uma prática associada aos processos de conversão católica o cururu recebeu intensas cargas históricas e míticas que contribuem até hoje para o desenvolvimento de sua forma “sendo ele mesmo uma espécie de poesia mítica musicada e gestual” (SANTOS, 2013, p. 152).

Por mais que tenha passado por modificações em sua forma, o cururu ao dialogar com elementos da sociedade de consumo atual, “é forma estética que em muito se diferencia das formas de arte pautadas puramente em processos de individuação ou de fins estritamente comerciais, como arte de cunho estético burguês ou tida por ‘massiva’” (SANTOS, 2013, p. 154, grifo da autora).

Para Elisângela Santos, a divisão proposta por Alceu Maynard de Araújo na classificação de um cururu rural e urbano também apresenta algumas limitações. De acordo com a autora, embora fizesse sentido no momento em que foi pensada, a sistematização não é suficiente para dar conta das especificidades do cururu. Assegura a autora que no contexto em que trata Maynard, “estava em andamento o processo de transformação da forma do cururu, coincidindo e acompanhando o período de transição social e de êxodo (da zona rural para a zona urbana)” (SANTOS, 2013, p. 161), sendo compreensível mudanças na prática do cururu.

Mesmo como desafio explícito, sem dança e com temática profana, como entende Alberto Ikeda e tendo sido objeto de consumo cultural inserido na lógica de mercado, “o cururu manteve sua constituição rítmica e melódica” (SANTOS, 2013, p. 160). A autora aponta variadas aproximações na forma narrativa poético-musical do cururu aos sermões da península ibérica e assegura que a forma satírica das cantigas populares da época ampliam o entendimento das peculiaridades da poética do cururu. E assegura que:

O caráter disciplinar e moralizante do cururu estaria muito mais relacionado a uma tradição dos sermões e de todo o caráter estético-artístico-performático que o envolve do que propriamente ao caráter formal da poesia trovadoresca ou de

qualquer outro tipo de poética escrita que está rigorosamente atenta ao uso de regras específicas em relação à rima e à métrica formalizadas (SANTOS, 2013, p. 206).

Ao relacionar o cururu aos sermões ou ladainhas a autora aponta uma dimensão globalizante de valores, práticas, discursos e narrativas em que se reproduz um conhecimento moral, religioso, político e portanto, social. Elementos que regem certo modo de vida, pautados nas relações de sociabilidade consolidada por meio dos discursos e das memórias, acenando para um passado que situa o grupo no tempo presente. Através dessa vivência e da vivência desse conhecimento, passam a visualizar uma dinâmica de vida futura. E conclui que, “em termos de arte coletiva e por conta da originalidade individual, nenhuma regra pode ser tida por determinada e os elementos formais não podem ser vistos como impassível de mudança” (SANTOS, 2013, p. 118).

Nos registros aqui expostos, encontramos uma quantidade relevante de informações sobre a música e as danças do cururu e siriri cultivadas neste período em questão, conforme apontado. Esta literatura se constitui em muitos casos a principal fonte histórica para o conhecimento dessas práticas que se tornaram o símbolo primeiro da identidade local, consolidada posteriormente.

Não distante dos enredos de ficção de Taunay, os processos criminais e os relatos das ocorrências policiais deste período, também fornecem subsídios para a análise do perfil dos fazedores de cururu e siriri. Acresce sua importância se consideramos o fato de que esses registros concentram as manifestações ligadas às camadas pobres da população, em muitos casos reprimidas e ignoradas pela elite, respaldados pelas Posturas Municipais, “por considerá-las sem valor artístico algum ou por achar que, prestigiando seus costumes [...] isso seria um entrave para a tão almejada civilidade da região” (ROCHA, 2015, p. 82).

Sylvia de Carvalho Franco (1997), em seu estudo sobre o cotidiano dos trabalhadores livres e pobres da região cafeeira do Vale do Paraíba, assegura que esta mesma violência emerge, por outro lado, como um desafio ao padrão de comportamento em decorrência de um possível ajustamento do homem pobre a uma sociedade cada vez mais fundamentada no trabalho escravo e na grande propriedade fundiária. Em uma sociedade escravagista, as condições de existência estavam totalmente comprometida, “esse vazio não poderia fornecer-lhes uma referência [...] para construir um mundo seu” (FRANCO, 1997, p. 112). Neste modelo de sociedade assegura a autora que, não restava ao homem do campo alternativas que não fossem as de lutas e desafios. Contudo, para além da força física os sujeitos buscavam encontrar expressões “mais livre na esfera menos regulamentada da sociedade, a vida lúdica”

(FRANCO, 1997, p. 62). Aqui o sentido do desafio pode ser empregado tanto como peleja física, como argumenta a autora, quanto para os folguedos praticados em grupo, a exemplo dos desafios presentes no cururu tantas vezes mencionados nos registros sobre a dança. Nestes o homem irá preservar a honra, reafirmando perante todos sua inteligência, coragem e distinção.

Outros exemplos merecem destaque nas conceituações expostas neste capítulo. Um deles se refere ao registro fotográfico de uma “viola” feito pelo etnólogo alemão Max Schmidt em 1901, por ocasião de sua visita aos Guató. Destaca-se também a transcrição em partitura de dois cantos dos sertões mato-grossenses, registrados no livro *Rondônia* de Edgard Roquette-Pinto de 1912. Tratando-se do primeiro registro musicográfico do cururu em Mato Grosso que se tem notícia (ROCHA, 2013).

No tocante às letras, observa-se como elas diferem dos registro entre si em sua forma, seja em relação à métrica, seja em relação às rimas. Outro ponto a ser observado está vinculado à forma estética da dança. Cabe ressaltar as disparidades presentes nas abordagens musical ou literária, embora alguns apontem maior ou menor quantidade de detalhes no geral descrevem

A coreografia como sendo apenas de movimentos simples, com os participantes dispostos em círculos ou em duas fileiras diante do altar do santo homenageado. Ainda assim, há aspectos na dança que são reportados em apenas alguns casos, como o emprego do sapateado e das palmas, que também merecem ser analisados (ROCHA, 2015, p. 21).

Mesmo que não haja dados suficientes para o estabelecimentos de um fio condutor no caso específico das representações em música e dança ligadas à população pobre da região, é possível perceber nesses registros as práticas culturais cultivadas entre algumas etnias indígenas que experimentaram maior contato com o colono português e sua incorporação aos costumes das comunidades de negros na região.

O que se pode extrair desses registros é que para além das proibições das posturas pelas autoridades a tais práticas, a possibilidade que encontraram na “assimilação dos modos de vida dos colonos e do missionário catequista a solução possível para a sua existência” (ROCHA, 2015, p. 138), tendo na música e na dança um importante fator de aproximação destes dois mundos.

Transformaram os seus quintais em palcos para festas e encontros, onde reafirmam suas práticas culturais, reforçam a sociabilidade entre os grupos e seus fazedores e, internacionalizam suas tradições. Dos seus quintais mantém viva a chama dos corpos nas rodas de cururu e siriri.

Figura 30 - Cururueiros no Quintal da Domingas



Fonte: A autora, 2015.

Figura 31- Crianças do projeto de Siriri Flor da Idade no Quintal da Domingas



Fonte: A autora, 2017.

Figura 32 – Ensaio do grupo no Quintal Flor de Atalaia



Fonte: A autora, 2017.

4. TEMA DE ENCERRAMENTO

4.1 Para finalizar a conversa

2018. Cuiabá, às vésperas de completar *300 anos*, finalmente pode se considerar moderna. Agora não mais isolada dos grandes centros, se comparado o abrupto processo de metropolização advindo do crescimento e desenvolvimento da cidade promovendo uma vertiginosa verticalização, o aumento da criminalidade, a precariedade do transporte público, saúde e segurança, a favelização e a poluição dos rios que cortam a cidade. Antigos espaços de sociabilidade foram destruídos, outros construídos e ou revitalizados “ganhando novos contornos e usos” (BORGES; AMEDI, 2015, p. 111).

Mas não é só isso, localizada no centro geodésico da América do Sul, se transformou no grande expoente do agronegócio brasileiro. Esses elementos colocaram em evidência novos ambientes de sociabilidade urbana, promovendo mudanças no comportamento dos sujeitos, na maneira de viver, trabalhar e transitar pela cidade. Diante desta perspectiva a modernidade não só impactou várias cidades brasileiras, como impactou a vida de muitas famílias.

Quando chegamos a Mato Grosso e posteriormente a Cuiabá, influenciados por uma onda nacional de “ocupação dos vazios demográficos,” a cidade estava em plena transformação, um processo em que modernização e colonização se materializavam rapidamente no cenário urbano, desencadeados pelos ideais da modernidade. Logo, trocamos uma cidadezinha interiorana, pelo cotidiano de uma cidade/capital que se pretendia moderna.⁷⁹

Vista por este ângulo, a escrita desta tese foi também, de certa forma, uma viagem pela minha própria história por me levar a repensar as mudanças de cenário, as novas perspectivas e as possibilidades e concepções de mundo que eu pouco conhecia ou pensava que conhecia. Memórias de privações e sobrevivências, situações que não deveriam ser incomuns às dezenas, milhares de famílias que fizeram o mesmo percurso, advindas das mais diversas partes do país. Aqui aprendi sobre civilidade e sociabilidade. Esse aprendizado me habilitou à prática do direito e à convivência urbana em um cenário dinâmico e contrastante, apreendido

⁷⁹ “As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente” (HALL, 2006, p. 14).

a partir das relações construídas entre as pessoas com as quais tive contato e o ambiente – este carregado de significados.

E em meio a esses pensamentos e independente deles, percebi que só poderia construir uma história a partir dos lugares que ocupo, e dentre esses lugares, escolhi aquele que vê o cotidiano através de uma linguagem múltipla, sem perder o compromisso com a cientificidade na construção do conhecimento. Todavia, como uma pesquisadora que também sente e que também sonha, afinal,

O pesquisador também pode sonhar suas palavras, sonhar com a linguagem com as quais irá se colocar diante dos sujeitos de sua pesquisa. Essa preocupação com as palavras, com a linguagem, remete a uma relação diferenciada entre pesquisador e pesquisado, uma relação que transcende à concepção dualista sujeito e objeto (SANTOS, 2011, p. 10).

Assim, na condição de *pau-rodado*, fui impactada afetivamente por uma realidade totalmente diversa, e interagindo com ela, abracei o cururu e o siriri no esforço de entender seu processo de valorização que me desafiava a imaginação e inteligência, por sua complexidade de ser e ausência de continuidades. Procurei construir uma *história-verdade*, significada pelos sujeitos que a produziram, uma escrita na qual ficasse evidenciado, mesmo que minimamente, o fazer humano. Uma escrita que direcionasse o olhar do leitor para as pequenas coisas do cotidiano, muitas vezes desprezados por serem considerados banais, todavia repletos de sentidos, cores, valores, alegrias e dores, dos heróis sem rosto e sem nome, uma *história vista de baixo*, à luz de minha própria e limitada experiência. Uma história aqui (re)tratada, (re)pensada e (re)interpretada, um exercício de (re)construção de significados, tantos recomeços num gesto sensível e imperfeito de minha demonstração de amor por Cuiabá.

Ao tentar capturar determinado contexto histórico através do olhar do outro, valendo-nos das impressões deixadas por quem interpretou esse passado, mesmo que “a documentação se re[fira] geralmente à vida das camadas dominantes” (CANDIDO, 2010, p. 22), percebemos que história e memória caminham juntas, entre sujeitos de tempos e espaços distintos. Portanto, mais do que interpretar filtros, ideologias de olhares e narrativas, creio que selecionei fontes que mostrassem impressões e percepções diversas que nos permitissem ver as diversas maneiras de ler os *outros*, retratados pelos diferentes sujeitos que percorreram os caminhos no percurso da pesquisa.

Desta forma, a partir dessas impressões, foi possível evidenciar como os sujeitos fazedores dessas práticas foram tratados pelas elites em diferentes épocas, e sobretudo, como

se articula passado e presente em Cuiabá. E como essa dialética foi capaz de completar algumas lacunas no percurso de valorização destas danças, objetivo principal desta pesquisa.

Em decorrência das imposições etnográficas para efetuar uma apreensão significativa da dinâmica própria da pesquisa, fiz uma opção metodológica que reveste-se de ambiguidades prescritas e inerentes às práticas do cururu e siriri. Isto significa a prevalência de um fenômeno não como determinação da realidade mas, como ocorrência inserida num contexto histórico e geográfico dado e no limite do universo de eventos captados pela pesquisadora em campo (SANTOS, 2013).

História. Tradição. Memória. Identidade. Cultura popular. Um conjunto de palavras que exigiram rigor e seriedade para mapear, em meio a tantos caminhos, a escrita desta tese, a fim de apresentar uma versão compreensível da realidade pesquisada. Nesta reconstrução,

Volto-me para a história passada sem, no entanto, desabitá-la. Ela segue em mim como um livro que não se encerra na última linha, não se decifra na primeira leitura. Uma história que cada vez que escrevo e leio, conto e reconto, ganha novos significados, uma história [construída], de memória em memória, de lembrança em lembrança. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 27).

Recordemos que a temática regionalista vigente no Estado surgiu na forma de um novo recorte estético na década de 1970, através de intelectuais locais, artistas, artesãos, professores e políticos, cujos discursos de resgate faziam coro a uma política defendida no Brasil como ideário nacional popular. Pensado a partir de especificidades próprias, projetadas com bases na poesia e na música, buscando nessas práticas as potencialidades que dessem “a autenticidade da cultura popular [...] para que [se] pudesse legitimar a expressão da verdadeira singularidade nacional” (ABREU, 2003, p. 05). Uma ideia de *nação* que, assegura Peter Burke (1978) “ironicamente veio dos intelectuais e foi imposta ao povo, com quem eles queriam se identificar” (BURKE, 1978, p. 35), a partir do regionalismo estruturado na Europa durante a Idade Moderna. Situação que ocorreu sobretudo, por meio da “descoberta do povo, seus usos, costumes, cerimônias, superstições, baladas, provérbios, etc, faziam, cada um deles, parte de um todo, expressando o espírito de uma nação.” (BURKE, 1978, p. 11).

Como descrito, Cuiabá passou por diferentes fases de modernização, impactando a forma, sensações e afetos, suscitando mudanças de comportamentos da população local. Um cenário que vai ser desenhado, segundo a historiografia, a partir da década de 1960 até 1980, advindo em grande parte, de um grande movimento migratório, ainda não findo.

A busca incessante pelo novo, marca da modernidade, trouxe estranhamento e ruína para a cidade. Os antigos referenciais urbanos foram destruídos, substituídos, transformados em ruínas para dar lugar a novos modelos arquitetônicos que representassem o *avanço* da

modernidade. Transformando as *velhas faces* da cidade em uma sucessão de novas formas urbanas. Logo, o que se assistiu em Cuiabá, como afirma Carlos (2007), foi um processo de estranhamento.

A transformação na grande cidade é marcada pela queda dos referenciais, pelo desaparecimento das marcas do passado histórico lido na paisagem, presenciada na vida cotidiana (que ocorre com a destruição dos bairros, com a construção das vias de trânsito rápido, com a produção de edifícios) como aponta Baudelaire. As formas urbanas se transformam, redefinindo os passos, criando ausências, revelando-se enquanto negação da identidade em função das destruições dos referenciais urbanos que sustentam a vida e a memória (CARLOS, 2007, p. 47).

Compreende-se aqui porque Nathália Amedi (2012) afirma que algo deveria ser feito para compensar a população com relação à fragmentação de sua identidade com a cidade e que, “o preço pago pela mudança tinha que ter alguma recompensa para os sujeitos que veem a cidade e seus ‘lugares de memória’ sendo destruídos ou modificados” (AMEDI, 2012, p. 53, grifo da autora). Dessa forma, frente a um fenômeno tão avassalador como a modernidade, e diante da *ameaça* da nova elite migrante que visava “a racionalização progressista tanto em relação à produção econômica como em relação à gestão pública” (BEZZERA, 2012, p. 26), com destaque às disputas no cenário político, assistimos a um rearranjo dessas forças que ganharam expressividade no campo da cultura.

A cultura mato-grossense enquanto projeto político era ambiciosa e visionária, um projeto que movia-se em prol de um bem maior, segundo seus interlocutores, inserir Cuiabá definitivamente na modernidade - seguindo um modelo de ideário nacional - e conseqüentemente a busca por uma identidade. Encontrando seu maior referente no povo e na sua cultura.

Diante desse cenário marcado por caos, rupturas, fragmentações e inseguranças, a elite local buscou no passado modelos que perpetuassem a experiência de gerações autóctones. Um momento em que o tradicional construído pelo povo, passou a ser visto como organizador da união, junção e principalmente niveladores dos sentimentos subjetivos, com os lugares objetivos ocupados no mundo “social e cultural [capazes de preencher o espaço entre o] interior e exterior [a oposição entre] nós e eles” (HALL, 2003, p. 11).

Para Hall (2003), a preocupação deve girar em torno de como as coisas acontecem, vez que identidades construídas em situações de desigualdades sociais carregam em seu interior tensões entre unidade e diversidade, nação e região, tradição e modernidade. E alerta que, ao tratar dessas manifestações deve-se a princípio esclarecer que falar em cultura popular é falar em *transformação*, “a cultura popular não é, num sentido puro, resistente a esses processos [modernizadores], nem às formas que as sobrepõem” (HALL, 2003, p. 248), mas o

mais importante é o “terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, p. 248).

Como diz Santos (2013) a própria modernidade contém em si um padrão de

Humanidade (branco, masculino, capitalista, cristão) que se esforça na criação de desigualdades para desqualificar a diferença cultural e étnico-racial, atribuindo características de subumanidade e reatualizando a noção cristã de pecado implícita na noção científica de atraso cultural (SANTOS, 2013, p. 26).

Neste caso, o fenômeno migratório pelo qual passou o Estado, sobretudo Cuiabá, e que teve seu ápice nos anos 1970, acentuou ainda mais as diferenças socioculturais em relação à população local. Projetos individuais que encontram eco na coletividade formaram as condições ideais para que práticas culturais historicamente criminalizadas, como o cururu e o siriri, finalmente fossem chamadas a atuar na cena principal.

Cáscia Frade (2004), em interessante artigo na tentativa de “rastrear a trajetória dos interesses em torno da cultura popular” (FRADE, 2004, p. 40), interroga suas fontes a fim de delinear quem é esse “povo”, citado por Burke (1978) e Revel (1989), entre outros. Esses autores distinguem o povo como uma classe de gente simples, existente nas sociedades do campo. Para a autora, “o termo podia indicar também uma população menos ampla, os não letrados. E ainda os trabalhadores braçais e os que se ocupavam de tarefas e serviços menores” (FRADE, 2004, p. 48). Assim sendo, a autora assegura que o termo “popular/povo vai surgindo nos textos de variados autores, como sinônimos de ‘camponeses,’ ‘gente simples,’ ‘gente modesta,’ ‘maioria subalterna,’ etc. (FRADE, 2004, p. 48, grifos da autora).

Entretanto, a autora ressalta que esse discurso advindo de quem se encontra em exercício de poder, enclausura determinadas práticas culturais “a uma determinada classe social. E variadas pesquisas têm revelado que todos os segmentos partilham, pouco mais ou menos, de valores comuns, existindo, portanto uma diferença de grau, e não de natureza” (FRADE, 2004, p. 49). Principalmente porque nenhuma sociedade vive isoladamente, sem um mínimo de diversidade e, as práticas culturais perpassam os limites dos grupos e entre eles, e “a cultura se manifesta independentemente de quem dela se apropria” (FRADE, 2004, p. 49).

Assim sendo, para restaurar esse sentimento de pertencimento, tradições como o cururu e o siriri são eleitas para compor os discursos da identidade cuiabana, encontrando eco na população, ávida por legitimar suas práticas culturais na contemporaneidade. Tendo como interlocutora a elite intelectual que age como porta voz do povo, para que houvesse uma congruência entre realidades diferentes, desde que seus espaços de poder não fossem ameaçados.

Isto posto, essas questões tornam-se imprescindíveis quando observamos o momento presente e o lugar ocupado atualmente pelo cururu e o siriri, no cenário local.

É a esse processo de modernização-transformação-conquista que está associada a valorização do cururu e do siriri, representados por uma sucessão histórica singular cujo discurso acompanha a dinâmica da vida social, política e econômica, ou seja, mudam conforme mudam as relações e o modo de vida dos sujeitos no tempo e espaço. Desta forma, procurei pautar minha reflexão acerca do conceito de cultura no terreno das transformações, sobretudo porque é nesse campo que estas danças têm garantido sua prevalência e atualidade.

Herdeiros de concepções pré-cristãs medievais e cosmologias afro-indígenas, as populações ribeirinhas superam dicotomias existentes nas formas de produzir e transmitir conhecimentos. Para promover seu próprio entendimento de mundo se utilizam dos sentidos para perceber simultaneamente “as oralidades, simbologias e gestualísticas que envolvem a exteriorização da palavra” (LEITE, 1992, p. 92).

Assim sendo, diante de um contexto específico, esses sujeitos ao celebrarem o cururu e o siriri, celebram a vida, fazendo-se únicos diante do outro no seu modo de falar, fazer e andar. Expressam uma maneira própria de ser que só terá sentido se for experimentada, vivenciada, revivida, vista e atualizada cotidianamente. Transmitida às novas gerações, seja pela oralidade, pela observação, pela interação ou sobretudo, pela vivência.

A peculiaridade dos ritos afro-indígenas, diferentes da religiosidade austera do catolicismo aqui relido e recriado, em conjunto com a ocupação do território brasileiro a partir das monções e do aprisionamento dos índios, as relações entre os nativos da terra, mamelucos e estrangeiros, a condição seminômade da população, atrelada à atividade produtiva, formam, segundo Elisangela Santos (2008) um conjunto de elementos que caracterizam o cururu e também o siriri.

Herdeiros de um legado étnico cultural, nestas danças estão sintetizados heranças de grupos indígenas, negros e brancos, ainda que condicionados às formas litúrgicas, persistiam por via lúdica ao processo de colonização. Dimensão essa que não pode ser desprezada, principalmente por que os discursos construídos por outros grupos, na literatura ou na ciência, acionam elementos racializantes na tentativa de invisibilizar e marginalizar essas práticas mestiças. Situação em que se perpetua conseqüentemente a injustiça social dos grupos que as produzem (SANTOS, 2013, p. 268). Uma sociedade marcadamente festeira desde tempos remotos capaz de adequar suas necessidades em uma época em que as transformações ocorrem em uma velocidade inimaginável.

Dessa forma, esses sujeitos conseguem, através de relações e interações construídas ao longo do tempo, demarcar presença, territorialidade e identidade, manter-se vivos na história e memória local. Neste sentido o cururu e o siriri “comportam sinais diacríticos que os permitem destoar do ordenamento padrão vigente” (SANTOS, 2013, p. 28), inventam seu próprio espaço, criam suas próprias regras e seguem uma lógica própria. Produzem seu “próprio ordenamento social a que contesta[m] enquanto forma compensatória de uma vivência, ainda que contraditória, de sua condição de ‘diferente” (SANTOS, 2013, p. 28, grifo da autora).

A experiência em campo mostrou um cururu e siriri com caráter de mobilidade e de mobilização entre os seus realizadores e que o abrupto processo de metropolização e as transformações ocorridas na cidade a partir da experiência da modernização acelerada na região, inclusive do meio rural, impactou suas formas de sociabilidade e negociações. Seus saberes ultrapassaram os limites geográficos. Dos discursos dos próprios fazedores que falam para si e por si, apontam para diferentes formas de produzir e fazer circular suas práticas resultando na articulação com variadas formas produtivas visando a interação com seu público de forma dinâmica “mas também como forma popular de responder a realidade de que se cerca” (SANTOS, 2013, p. 269).

As circulações são constantes, várias são as paisagens, vez que estão articuladas com as ocupações dos espaços urbanizados como palcos, festivais, teatros, além das próprias moradias dos cantadores e apreciadores. Repercutindo diretamente no cururu e siriri, entre e dentro de suas próprias comunidades. Se inseriram no contexto urbano, a partir sobretudo, da reorganização de seus participantes dentro desses espaços.

De qualquer forma, delimitar o rural e o urbano é cada vez menos importante, já que um não se opõe ao outro, conforme nos diz Elisangela Santos, “não faz sentido delimitar um espaço se os próprios sujeitos realizadores da manifestação estudada precisam se movimentar espacialmente para vivê-la” (SANTOS, 2013, p. 31). Pode-se dizer então que o rural é um *continuun* do urbano, do ponto de vista espacial.⁸⁰ Diante disso, e da afirmação dos próprios entrevistados, damos como certo um rearranjo em diversas comunidades e localidades que antes concentravam grande número de cururueiros, hoje estão em número reduzido. Ao mesmo tempo, novas regiões atualmente estão reunindo cururueiros e esses estão dando continuidade ao cururu e também ao siriri.

⁸⁰ A respeito desse assunto ver em: SILVA, José Graziano da. 2001. Velhos e novos mitos do rural brasileiro. Estudos Avançados.

Para os integrantes dos grupos, tanto do cururu quanto do siriri a tradição é uma bandeira na qual o grupo baliza sua identidade e, mesmo que haja certa tensão entre os jovens que buscam os signos da modernidade e os mais velhos que se ressentem pelas mudanças, isso não impede que esses sujeitos permaneçam em suas comunidades promovendo um fluxo de informações dessas tradições que transitam com mais intensidade em variados espaços.

Por meio de cursos, palestras em escolas, centros culturais e festivais, juntamente com a consolidação das tecnologias midiáticas, o universo do cururu e do siriri tem promovido um diálogo com outros públicos e grupos resultando em produções coletivas diversas. Em certa medida esses movimentos de atuação massiva, inclusive resultando no cururu-siriri espetáculo (ARAÚJO, 1949), podem ser associados a outros ambientes em que narrativas míticas passaram a ser veiculadas para além do contexto religioso, tornando-se amplamente consumidos (SANTOS, 2013). Reforçando os laços sociais sob os quais criam-se vínculos duradouros entre as pessoas e os lugares, além de estimularem outros a participarem dessa grande família.

Contudo, esta é somente uma dentre outras tantas variações que o cururu e o siriri tem comportado desde tempos imemoriais e, considero ser essa uma das condições primeiras para que continuem existindo.

Todavia nesse processo não se pode negar o papel do agente social enquanto representante individual de determinado grupo ou comunidade, independentemente de ser totalmente favorável às mudanças ou não, sobretudo porque “o futuro é, assim, marcado por uma tensão entre permanência e mudança (CORRÊA, 2007, p. 14)

Afinal, como afirmou Cristina Zuita, qualquer pessoa envolvida com as danças deixa um pouco de si, de sua personalidade, de sua vontade. Até mesmo aquele que se considera neutro dentro desse segmento, atua como um agente contribuindo com as ressignificações, já que não há como estar inserido em um processo de produção - promoção, sem interferir, direta ou indiretamente sobre ele.

Diante disso, Martha Abreu (2003) afirma que há um reconhecimento evidente que apesar da imposição ao moderno, esses “sujeitos sociais pensam, agem, criam e transformam seu próprio mundo (valores, gostos, crenças) (ABREU, 2003, p. 12). A autora argumenta ainda que essas interações, inclusive econômicas, resultam em mudanças significativas e “permitem o resgate ou a reconstrução da possível autonomia dessas pessoas pensarem e agirem no mundo em que vivem (ou viveram)” (ABREU, 2003, p. 12).

Desta forma, garante a autora:

Como agentes de sua própria história (e cultura), homens e mulheres das camadas pobres criam, partilham, apropriam-se e redefinem os significados de valores, hábitos, atitudes, músicas, danças e festas de qualquer origem nacional, regional ou social [...] (ABREU, 2003, p. 12).

Neste sentido a autora apresenta importante reflexão acerca dessas formas modernas de manifestações do ponto de vista da globalização, estarem atreladas

Com as lutas sociais e políticas mais amplas da sociedade a que pertencem (ou pertenceram) [...] reforçando a perspectiva de existência de diferentes significados sociais em torno das manifestações culturais coletivas [...] além estimular a criação de identidades sociais/culturais e vínculos duradouros entre grupos de reconhecida expressão cultural ou religiosa (ABREU, 2003, p. 12).

Considerando sempre a relação complexa, dinâmica, criativa, conflituosa dos agentes, mantida com os diferentes segmentos da sociedade: seus próprios pares, representantes do poder (ABREU, 2003) é preciso pontuar que os mesmos grupos que questionam determinadas negociações ou mudanças, também participam dessas mesmas negociações, trocas e mudanças, visando o mesmo patamar de divulgação e aceitação. Mesmo estas acontecendo em outras medidas e outros espaços.

Vimos em vários depoimentos que os agentes culturais - os líderes de seus grupos - cobram o apoio do poder público, uma atenção maior, uma política que leve em consideração não só a real necessidade de se manterem como representantes da cultura local mas de divulgar e de perpetuar essas tradições, “isto implica perceber que o efetivo reconhecimento das diferentes formas de saber está relacionado com questões de diversidade intelectual e com diferentes formas de ver o mundo e de nele viver” (SANTOS, 2013, p. 310).

De forma que o próprio fazer intelectual esteja pautado pela valorização de diferentes saberes, desarticulando e ampliando noções pautadas em conceitos binários “como barbárie e civilização, tradição e modernidade, comunidade e sociedade, mito e ciência, infância e maturidade, solidariedade orgânica e solidariedade mecânica, pobreza e desenvolvimento, entre tantos outros” (CASTRO-GÓMEZ, 2005, p. 05). Abrindo-se para a diversidade de modos de conhecimento e novas formas de relacionamento entre estes e a ciência (SANTOS, 2013) e para que as ciências sociais, especificamente, deixem de funcionar como aparelho que legitima a exclusão e disciplinamento daqueles que não se adequam aos padrões de subjetividade que a modernização exige para se constituir como projeto de Estado (CASTRO-GÓMEZ, 2005).

Dessa forma e considerando essas relações plurais, práticas culturais mantém viva a memória das tradições no seio da sociedade moderna cada vez mais absorvida pelo consumismo e esquecidas do seu passado. Suas comunidades se desenvolvem sedimentando suas memórias, seus rituais e reavaliam suas contradições internas, dinamizam e reforçam cada vez mais seu processo de reconhecimento diante dos outros, de si mesmos e do mundo.

Um processo que até pode parecer simples, fácil e repetitivo para um olhar menos atento, mas que exige:

[...] novos paradigmas e novas atitudes. O esforço em entender tais práticas como legado histórico-cultural de nossa sociedade e que implicam em formas identitárias marcadas por diferenças em ver e viver no mundo precisam ser consideradas para que os grupos produtores sejam reconhecidos como agentes culturais contemporâneos (SANTOS, 2013, p. 313).

Neste contexto o Festival como veículo de comunicação mais amplo foi um dos principais responsáveis pelo incremento do cururu e do siriri no contexto urbano. Isso pode ser percebido não apenas pelos prêmios conquistados por determinados grupos, além de participações nacionais e internacionais, mas também pelos inúmeros monumentos e painéis que nos remetem ao universo do cururu e siriri espalhados por toda a cidade. De modo que “o que é antigo se encontra igualmente visível em nossos dias, e o que parece novo possui sólidas raízes” (MAFFESOLI, 2005, p. 11). São expressões humanas que descortinam o existir.

Enfim o sonho de resgatar a identidade cuiabana representada pela cultura popular, tornou-se realidade, ao menos no que diz respeito às representações do cururu e siriri. Atualmente os grupos espalhados pela cidade e região, assumiram a cena principal como legítimos portadores do condão identitário, forjado na própria experiência da convivência diária, na historicidade e no seu espaço. Um universo apropriado, conhecido e partilhado.

Longe de afirmar o fim das lutas, seja suas lutas por conquistas materiais mais candentes, seja na autonomia de suas ações, o que deve ser observado é que de posse de um discurso próprio e *preservacionista*, esses sujeitos fazedores do cururu e siriri, estão revestidos da autoridade de representar em cada celebração o que sua localidade tem de mais autêntico, as memórias de seu povo, seja *pau-rodado*, seja *tchapa e cruz*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Rasqueado do pau-rodado

Não aguento mais ser chamado de pau rodado
 Já tomo licor de pequi, já danço o Siriri
 Como bagre ensopado

Sou devoto de São Benedito
 Até já danço o rasqueado
 Sou devoto de São Benedito
 Até já danço o rasqueado

Adoro banho de rio, vou direto pra Chapada
 Na noite cuiabana tomo todas bem gelada
 Sou viciado no bozó, pescaria e cururu
 Tomo pinga com amargo

Como cabeça de pacu
 Eá, Eá, Eá, só não nasci em Cuiabá
 Mas no que eu cresci
 Meu bom Jesus mandou buscar.

Pescuma e Pineto

Apenas uma versão

Ao iniciar esta pesquisa procurava por respostas para minhas próprias inquietações a respeito do percurso de valorização das danças de cururu e siriri, até os dias atuais. Certamente que aspectos fundamentais deste estudo se revelaram por meio da experiência e dos diálogos travados com as pessoas que fazem e vivenciam o cururu e o siriri mato-grossenses. Um universo que com certeza, vai além do que foi aqui descrito.

Ao organizar esta narrativa o objetivo foi o de apresentar os resultados da pesquisa de maneira que o leitor pudesse vislumbrar a partir das entrevistas com os fazedores de cururu e siriri as experiências vividas como cantadores, dançadores ou admiradores dessas danças. De modo que incentivados pudessem falar de forma livre ainda que conduzidos por um roteiro que pudesse privilegiar suas memórias até a vida adulta e que ao destacar esses discursos sobre o passado, os entrevistados pudessem se situar no presente. Elemento indispensável no

entendimento das ações práticas dentro do processo de modernização dessas danças, hoje remodeladas para os festivais. Desse ponto de vista, inclusive, um contar continuamente atualizado e contextualizado, unindo grupos e imaginário social.

No Tema Inicial trouxemos à tona as narrativas acerca do cururu e do siriri dentro das Posturas Municipais em um cenário que, ainda de proibições, permeado por diferentes ritmos, musicalidade, festividades, línguas, contrastes, idas e vindas. Ficou visível que nesse contexto formou-se um importante campo das práticas mais remotas até os dias atuais destas danças, quando notoriamente foram consideradas crimes em 1831. Um conceito forjado na/pela cultura ocidental, articulado ao processo civilizador que compreende a esfera produtiva de classes menos favorecidas, considerando as relações étnico-raciais a criminalização do cururu e siriri sob a pretensa ideia da violência.

O capítulo abordou o sistema sociocultural prevalente na região e a forma como as populações ligadas à essas práticas se organizavam e lidavam com categorias sociais impostas pelos limites proibitivos de instituições geridas pelo Estado. Um espaço permeado, sobretudo por um dilatado contato intercultural entre índios, negros escravos ou forros, colonos e missionários, até meados do século XIX.

Explicitando um cotidiano imposto aos sujeitos que usavam de criatividade e táticas no intuito de forjar resistências para subverter a autoridade dos que impunham as regras para fins de dominação. Evidencia-se em meio a esse processo um importante cenário das práticas mais remotas até os dias atuais das danças de cururu e siriri.

No Tema Central privilegamos as entrevistas realizadas que tiveram por objetivo aproximar a realidade empírica dos entrevistados a fim trazer à tona experiências vividas como cantadores, dançadores ou admiradores do cururu e siriri. Um caminhar apropriado de maneira muito vagarosa. O esforço foi no sentido de estabelecer e ampliar comunicações para a construção deste texto, vez que a dimensão de efetiva sociabilidade e confiança entre a pesquisadora e os entrevistados se deu de maneira muito gradual e tênue e nos sentíamos sempre testados (SANTOS, 2013, p. 43).

Dedicamos o Tema Final para discutir sobre o status de patrimônio cultural concedido à viola-de-cocho, transformando-a em representante principal da cultura popular local, assim como a sua representação simbólica nas artes visuais e propagandísticas, para além do sentido musical, a ponto de se transformar em clichê.

A pesquisa evidencia a importância do registro do *Modo de fazer Viola-de-cocho* no IPHAN, em 2005, sua forma de produção artesanal e a execução musical, associadas ao cururu e siriri. Garantindo aos atores sociais a partir dessa titulação, o reconhecimento, a

possibilidade e a prerrogativa da interlocução com os poderes públicos, na construção de um cenário cultural que se deseja. A valorização do saber desses mestres cururueiros pressupõe o vetor para a percepção da diversidade cultural e reivindicação de respeito, valorização inclusão, promoção, participação e cidadania.

Coube ao Tema de Encerramento à análise do papel atribuído ao popular e suas adequações aos projetos contemporâneos. Nesta análise ficou evidenciado um elo histórico entre passado, presente e mudança de paradigmas destas danças.

Importante ressaltar que outras fontes poderiam ter sido utilizadas, em que outros atores e posicionamentos emergiriam, a exemplo daqueles que vivem à margem do poder. O caminho empreendido na interpretação destas fontes está longe de fechar ou cristalizar uma análise. Sempre há outros caminhos que levarão a outros modos e possibilidades de perceber uma mesma realidade. Sobretudo porque no campo da História Cultural,

O historiador sabe que a sua narrativa pode relatar o que ocorreu um dia, mas que esse mesmo fato pode ser objeto de múltiplas versões. A rigor, ele deve ter em mente que a verdade deve comparecer no seu trabalho de escrita da História como um horizonte a alcançar, mesmo sabendo que ele não será jamais constituído por uma verdade única ou absoluta. O mais certo seria afirmar que a História estabelece regimes de verdade, e não certezas absolutas (PESAVENTO, 2012, p. 29).

Todavia, esse cururu e siriri dos excessos, da arraya miúda, da devoção aos santos, associado a delitos, desordens, censurados ao longo dos séculos XIX e início do XX, com o advento da modernidade passou a ser considerado expressão maior da identidade dos cuiabanos.

Disso resulta sua “capacidade de comportar ambiguidades, como continuidade e mudança, conformismo e resistência, pode ser rural ao mesmo tempo em que é urbano. Pode ser profano e também sagrado” (SANTOS, 2013, p. 17).

Assim os festivais, os projetos de pesquisa, as escolas, os espaços de espetáculo e as novas tecnologias digitais estabelecem novos campos de práticas com perspectivas de reconhecimento e valorização, inclusive financeira, para artistas e artesãos que viram suas vidas se transformar a partir de viagens, entrevistas e ainda com a possibilidade de suas práticas de fé ou diversão agora se tronarem também meio de sustento. Hoje, quem andar pelos diferentes cantos de Cuiabá vai encontrar nas ruas, praças e avenidas referenciais que atestam o cururu e o siriri como partes de nossa história.

Para consolidar a discussão sobre a narrativa como construção de uma memória social definida pela vivência no cururu e no siriri, privilegamos os depoimentos de Thomas

Flaviano da Silva, Domingas Leonor, Edilaine Domingas, Marcelino de Jesus, Pedro da Silva, Aristide dos Santos Silva entre outros.

Nos limites impostos por esta escrita, a pesquisa procurou refletir sobre as relações vivenciadas pelos sujeitos dessas práticas nesta região de fronteira, com foco nos processos de negociações e legitimações conduzidos pelos sujeitos para garantir suas práticas, seus espaços e suas memórias.

Pude constatar no decorrer da pesquisa que mesmo sem a edição do festival os cururueiros cumprem uma agenda intensa, em que circularam nas zonas periféricas e comunidades ribeirinhas, nas festas de santo, com o ritual de levantamento e descida do mastro. Ditados pela dinâmica organizativa dos próprios grupos, o fato é que, com menos ou mais frequência, com maior ou menor dispersão e intervalo, a despeito do conhecimento e vontade de determinados grupos, sujeitos e ou instituições, o cururu e o siriri estão vivos.

Esta é uma história que não se encerra aqui, há ainda muito por se dizer, muita coisa para se pensar. Se puder acrescentar como valor pessoal, gostaria que essa história pudesse ser vista pela lente das *artes do fazer*, para que sua importância se pautasse principalmente naqueles que emprestaram seus saberes e suas memórias para a concepção desta pesquisa, e pela inspiração que possa ter-nos provocado, *porque a vida, a vida, a vida, a vida só é possível reinventada*.

Perante o exposto, ao encerrar esta pesquisa, me dei conta de que algumas questões ainda mereceriam maiores explicações. Todavia, mesmo que de forma modesta, creio ter deixado a contribuição que pretendia, ainda que “não como um trabalho finalizado, mas composto por muitos espaços, por reticências a requererem mais aprofundamento, mais pesquisa” (ROHDEN, 2012, p. 184). No entanto considero esse o *motor* para continuar pesquisando, buscando nos interstícios da história outras possíveis respostas.

Mas uma coisa é certa, enquanto houver fé e devoção, haverá cururu e siriri, em outros tons, outros sons, outras cores, assim garante Seo José Anacleto “se Deus ajudar não vai ‘morrê”.

O cotidiano é um grande espelho, sobre o qual refletem todas as manifestações expressivas do povo, como práticas que o uso consagra e renova. (Luiz Antônio Barretto, 2004, p. 79).

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel. *Ensino de história, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ABREU, Maurício de Almeida. Sobre a memória das cidades. *Revista Território*, 1998.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AGIER, Michel. *Distúrbios identitários em tempos de globalização*. [S.l.]: Mana, 2001.
- ALAMINO, Cacilda Elizabete Cardoso. Atividades musicais na Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá (1778-1817). In: ANPPOM, 16., 2006, Brasília. Brasília: [s.n.], 2006.
- ALBUQUERQUE, Andreia Serpa. *Cultura escolar em movimentos: diálogos possíveis*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.
- ALVES DE MOURA, Zilda. *Dos sertões da África para os do Brasil: os africanos livres da Sociedade de Mineração de Mato Grosso (Alto Paraguai-Diamantino, 1851-1865)*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de São Carlos, São Paulo, 2014.
- ALVES, Teodora de A. *Heranças de corpos brincantes: os saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras*. Natal, RN: Editora da UFRN, 2006.
- AMARAL, Rita. Festas Católicas brasileiras e os milagres do povo. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, v. 3, n. 1, p. 187-205, jun. 2003.
- AMEDI, Nathália da Costa. A cidade (re)significada: A ideologia de modernização de Cuiabá no período Pós-Divisão do Estado de Mato Grosso. *Revista Ângelus Novus*, n. 4, 2012.
- _____. *A invenção da capital eterna: discursos sobre a modernização de Cuiabá no período pós-divisão do estado de Mato Grosso (1977-1985)*. Dissertação (mestrado)- Instituto de Ciências Humanas e Sociais/UFMT, 2014.
- AMERICANO do BRASIL, Antônio. *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*. 2. ed. Goiânia: Oriente, 1973.
- AMORIM, Humberto. *Da península Ibérica medieval ao século XVII: a chegada e a difusão dos cordofones de cordas dedilhadas no Brasil*. Tese (Doutorado) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.
- ANDRADE, Julieta de. *Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro*. São Paulo: Escola de Folclore, 1981.
- _____. 1930. *Identidade Cultural no Brasil: estudo de caso*. Vargem Grande Paulista ,SP: A9 Editora e Empreendimentos, 1999.

ANDRADE, Julieta de. Trovadores do Médio Tietê, São Paulo. 2003. Congresso de Estudos Euro-Brasileiros. Disponível em: <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/Internet-Corres3/CM85-02-p.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1942.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins Editora, 1980.

_____. *Macunaíma*. 1. Ed. 1928. São Paulo: [s.n.], 2016.

ANJOS FILHO, Abel Santos. *Uma melodia histórica: eco, cocho, cocho-viola, viola-de-cocho*. Cuiabá: A. S. Anjos Filho, 2002.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. Disponível em:

<http://stoa.usp.br/puntoni/files/1033/5867/03_Antonil_1711.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2018.

AQUINO, Diane Márcia Souza. *O Discurso da cuiabania: nós e os outros*. 1993. Monografia (Especialização), Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 1993.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*. Editora brasiliense, 2010.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cururu (urbano) Piracicaba, 1947*. 1949. Documentário Folclórico Paulista II. A Gazeta – S. Paulo 25 de Junho de 1949, p. 1014. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=37132&Pesq>>. Acesso em: 16 jun. 2006.

ARIANO, Heloisa Afonso. *Vozes da Cuiabania: identidade e globalização no rasqueado Cuiabano*. Dissertação (mestrado) - Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2002.

_____. *A peleja da viola de cocho: cultura, patrimônio e materialidade*. In: CONLAB, 11., 2011, Salvador. Salvador: UFBA, 2011.

ARRUDA, Márcia Bomfim de. *As Engrenagens da cidade: centralidade e poder em Cuiabá-MT na segunda metade do século XX*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2002.

AYALA, Marcos, *O Samba-Lenço de Mauá: (Organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa)*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.

BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1997.

BALDUS, Herbert. *Ensaio de etnologia brasileira*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1937.

BAPTISTELLA, Rosana. *Danças populares de Mato Grosso*. Cuiabá, Secretaria de Cultura, 1997.

BARBOSA, Lívia; CAMPBELL, Colin. *Cultura, consumo e identidade*. Rio de Janeiro FGV. 2006.

BARBOSA, Pe. A. Lemos. *Pequeno vocabulário tupi-português*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1951.

BARRETTO, Luiz Antônio. O fato Folclórico: sobrevivência e renovação. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE - Folclore – Turismo – Tradição – Modernidade, 10., 2004, Recife. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004. p. 77 – 80.

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*: Antologia. Rio de Janeiro: Editora Objetiva , 2015.

BASTOS, Otávio Ribeiro. *Escravidão, Fronteira e Liberdade: (Resistência Escrava em Mato Grosso, 1752-1850)*. 2000. 181 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-graduação História, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

BEZERRA, Silvia Ramos, *Zé Boloflor: boemia e modernidade em Cuiabá*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, 2007.

_____. Contradições Culturais do Cortejo triunfante da modernidade em Cuiabá. In *Revista História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 3, 2008.

_____. *Fazer jornalístico e modernidade em Cuiabá*. Rio de Janeiro: Bookes, 2012.

BEZZI, Meri Lourdes; NETO, Helena Brum. Região, identidade cultural e regionalismo: a campanha Gaúcha frente às novas dinâmicas espaciais e seus reflexos na relação campo-cidade. *Dossiê Relações Campo-cidade Temas e Matizes*, n.16, 2009.

BHABHA, Homi K. *O local da Cultura*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1998.

BLACHE, Marta. Folklore Y Cultura Popular. *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Instituto Nacional de Antropologia, Buenos Aires, Caderno 13, 1988.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício de historiador*. pref. Jacques Le Goff; Apresentação Ed. brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; trad., André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

BOAVENTURA, Tomas de Aquino Silveira. Cuiabania versus Cuiabanidade. 2008. RDNEWS – Portal de notícias de MT. Disponível em: <<http://www.rdnews.com.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2018.

BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha: uma metáfora da condição humana*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1998.

BORGES, Ana Carolina da Silva. Os “ribeirinho” do Pantanal Norte: por uma reflexão sobre práticas rurais e os códigos legais (1870-1939). *Revista Territórios e Fronteiras*, v.3, n.1, p. 269-292, jan./jun. 2010.

BORGES, Fernando Tadeu de Miranda, AMEDI, Nathália da Costa. A invenção da capital eterna: os desejos de Cuiabá pós-divisão de Mato Grosso (1977-1985). *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso*, n. 76, 2015.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Ecléia. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2003.

_____. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOSQUO, João. Para quem não sabe o que é Cururu e Siriri. 2008. Webblog publicado em 10/10/2008. Disponível em: <<https://jbas.wordpress.com/2008/10/10/para-quem-ainda-no-sabe-cururu-e-siriri/>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

BOSSI, Bartolomé EL. C. *Viage Pintoresco: por los Paraná, Paraguay, S. Lorenzo, Cuyabá: y el Arino tributário del grande Amazonas*. Paris. Libreria Parisiense- Dupray de La Mahéri, 14, calle d`enghien, 14, 1863.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BRASIL. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Cidades*. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 22 jul. 2016.

BRASILEIRO, Francisco. *Monografia folclórica do Rio das Garças*. Separata da Revista do Arquivo, N. CXLIV. São Paulo: Dep. de Cultura, 1951.

BRAYNER, Natália Guerra. *Patrimônio cultural imaterial: para saber mais*. Brasília, DF: IPHAN, 2007.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 1978.

_____. *A Escrita a história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista (UNESP), 1992.

_____. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Ensaio Latino-americanos, 2008. v.1.

CANDIDO, Antonio. Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 4, p.1-24, jun. 1956. Semestral.

_____. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ouro Sobre Azul, 2010. 334 p.

CANOVA, Loiva, et al. O discurso eugenista de um intelectual cuiabano. *Revista Eletrônica Discente História*, Cacheira-Ba, v. 1, p. 82-97, 2013. Semestral.

CARDIN, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil: Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia*. Rio de Janeiro: J. Leite & Cia, 1925.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*. São Paulo: FFLCH, 2007. 123 p.

CARNEIRO, Edison. Ciriri de Cuiabá. 1960. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 11 set. 1960. Disponível em:

<<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=11066&Pesq>>.

Acesso em: 06 jan. 2017.

CARVALHO, Francismar Alex Lopes de. *Lealdades negociadas: Povos indígenas e a expansão dos Impérios Ibéricos nas regiões centrais da América do Sul (segunda metade do século XVIII)*. 2012. 558 f. Tese (Doutorado) - Curso de Histórias Econômicas, Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. *As duas faces da tradição: O clássico e o popular na modernidade Latino-americana*. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Departamento de Antropologia, 1991.

CARVALHO, Sebastião Carlos G. *Cultura em Mato Grosso: um percurso*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Prelúdio da cachaça: etnologia, história e sociologia da aguardente no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

_____. *Antologia do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASTAGNA, Paulo. *A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII*. São Paulo: Leitura.1994.

CASTELA, Luis Pedro Ribeiro. *A Guitarra Portuguesa e a Canção de Coimbra Subsídios para o seu estudo e contextualização*. 2011. 187 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Estudos Artísticos, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2011.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro.”* 2005. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (Org.). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, Setembro, p. 169-186. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/pt/CastroGomez.rtf>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

CASTELNAU, Francis. *Expedição às regiões centrais da América do Sul.* São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1949. 379 p. Tradução de Olivério M. de Oliveira Pinto.

CASTTELS, Manoel. *O poder da identidade.* São Paulo: Paz e Terra, 1999. 2 v. Tradução : Klaus Gerhardt.

CASTILHO, Dinah Eliana Gimenes. *O CURURU – uma manifestação folclórica caipira – e Sua Sobrevivência Frente à globalização.* 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Organização do Espaço, Pós-Graduação Geografia, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2007.

CASTRO, Maurício Barros de. *Na roda do mundo: Mestre João Grande entre a Bahia e Nova York.* 2007. 277 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras e Ciências Humanas, Pós-graduação História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CAVALCANTE, Roselli Aparecida. *Fundação de Vila Maria com a presença Chiquitana: os povoadores da fronteira oeste da Capitania de Mato Grosso (1778-1827).* 2015. 127 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação História, Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. As grandes festas. In: WEFFORT, Francisco; SOUZA, Marcio de. *Um olhar sobre a cultura brasileira.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

_____. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. *História, Ciências, Saúde*, Rio de Janeiro, 2000.

_____. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 147, p. 69-78, 2001. Out-dez.

_____. Os sentidos no espetáculo. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 37-78, 01 jan. 2002.

_____. Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 57-79, 2004.

_____. Duas ou três coisas sobre o folclore e cultura popular. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 1., 2005, São Paulo. *Anais Seminário Nacional de Políticas Públicas para as culturas populares.* Brasília: Instituto Pólis, 2005. p. 184.

_____. Brincando de boi: antropologia dos Bois-Bumbá de Parintins. *Revista de Divulgação da SBPC*, Amazonas, v. 40, ago. 2007.

CAVALCANTI, Maria Laura V. de Castro. *Reconhecimento: antropologia, folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. 4 v.

CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 2: morar, Cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996.

CERTEAU, Michel. *A Escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1982. Tradução de Maria de Lourdes Menezes.

_____. *A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *A cultura no plural*. Campinas, São Paulo: Papius, 1995. 4ª Edição 2005.

CHATIER, Roger. “Cultura Popular”: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 179-192, 1995.

_____. *A História cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Portugal: DIFEL/Memória e Sociedade, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. Brasília: Brasiliense, 1986.

CHEVITARESE, Leandro Pinheiro. As ‘Razões’ da Pós-modernidade. *Análogos: Anais da I SAF-PUC*, Rio de Janeiro, 2001.

CHIARINI, João. Cururu. *Revista do Arquivo Municipal São Paulo*, São Paulo, p. 81-198, set. 1947.

_____. *Ainda o Cururu*. 1949. A Gazeta de São Paulo, folha 1011. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=37132&Pesq>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

_____. *O Folclore dos outros*. 1956. Jornal de Piracicaba. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=37132&Pesq>>. Acesso em: 13 abr. 2018.

CHUVA, Márcia; NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Patrimônio cultural: políticas e perspectivas de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad/FAPERJ, 2012.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2002. 1ª reimpressão.

CONTE, Claudio Quocos; FREIRE, Marcus Vinicius de Lamonica. *Centro histórico de Cuiabá - Patrimônio do Brasil*. Cuiabá: Entrelinhas, 2005.

CORRÊA FILHO, Virgílio. *Pantanaís Mato-grossenses: devassamento e ocupação*. Rio de Janeiro: Conselho Nacional de Geografia, 1946. 170 p.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas simbólicas e espaço: algumas considerações. *Geografia*, Niterói, v. 9, n. 17, p. 7-18, 2007.

COSTA, Marli Lopes da; CASTRO, Ricardo Vieiralves de. Memórias da preservação e patrimonialização da viola de cocho sob uma perspectiva psicossocial. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS UNIRIO*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, p. 73-86, 2012.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 1999. 255 p.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário histórico das palavras portuguesas de origem tupi*. São Paulo: Melhoramentos, 1989. 396 p.

CUNHA, Manuela Carneiro et al (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 648 p

_____. Etnicidade: da cultura residual mas irreduzível. In: CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas: e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2009. p. 235-245.

DAMATTA, Roberto. O Ofício de Etnólogo, ou como Ter "Anthropological Blues. In: NUNES, Edson de Oliveira et al (Org.). *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 23-35.

_____. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. 352 p.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo (1931-1994)*. Ilha do Mel: Projeto Periferia, 2003.

DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994. 136 p.

DIAS, Luiz Sergio. *Quem tem medo da capoeira? - Rio de Janeiro, 1890- 1904*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas - Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 2001. 201 p. (Coleção Memória Carioca, v. 1).

DOOLEY, Roberto A. *Léxico Guarani, Dialeto MBYÁ*. Porto Velho: Sociedade Internacional de Linguística, 1998. 191 p.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador Volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1994. 264 p.

EVANS-PRITCHARD, E.E. *Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande* - Edição resumida e introdução, Eva Gillies. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2005. 30 p. Tradução Eduardo Viveiros de Castro.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995. 649 p.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: UNESP, 2002. 376 p.

FERNANDES, Luis Henrique Menezes. *Um governo de engonços: metrópole e sertanistas na expansão dos domínios portugueses aos sertões do Cuiabá (1721-1728)*. Curitiba: Prisma, 2015. 196 p.

FERNANDES, José Azevedo. *Selvagens bebedeiras: álcool, embriaguez e contatos culturais no Brasil colonial*. 2004. 386 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pós-graduação História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2004.

FERREIRA, Luiz Felipe. Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo. *Revista Território*, Rio de Janeiro, ano 5, n. 5, p. 63-85, 2000.

_____. *Escritos carnavalescos*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012

_____. O LUGAR FESTIVO – a festa como essência espaço-temporal do lugar. *Espaço e Cultura*, Rio de Janeiro, n. 15, 2003.

FERREIRA, Marta Martines. Apontamentos etnográficos sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso. *DAPesquisa*, Florianópolis, v. 11, n. 17, p. 05-18, dez. 2016.

_____. Cururu e Siriri: entre naturalistas, viajantes e folcloristas. *Aceno - Revista de Antropologia do Centro Oeste*, Mato Grosso, v. 4, n. 8, p. 180-204, ago. 2017.

FLORENSE, Hercule. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. Brasília: Conselho Editorial Senado Federal, 2007. 327 p. Tradução Visconde de Taunay.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. *Políticas Sociais - Acompanhamento e Análise*, Distrito Federal, p. 112-120, 2001.

FRADE, Maria de Cásia. Evolução do conceito de folclore e cultura popular. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 10., 2002, Recife. *Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore*. São Luís: Comissão Nacional de Folclore e Comissão Maranhense de Folclore, 2004. p. 1 - 373.

FRANCO, Gilmar Yoshihara. *O binóculo e a pena: a construção da identidade mato-grossense sob a ótica virgiliana. 1920-1940*. 2009. 142 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2009.

FRANCO, Maria Sylvania de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. 4. ed. São Paulo: UNESP, 1997. 256 p.

FRAXE, Therezinha J. P. *Cultura cabocla-ribeirinha: mitos, lendas e transculturalidade*. São Paulo: Annablume, 2004. 374 p.

FREIRE, Otávio Bandeira de Lamônica. *Revista A Violeta: um estudo de mídia impressa e gênero*. 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Comunicação e Cultura Midiática, Universidade Paulista, São Paulo, 2007.

GALETTI, Lylia da Silva Guedes. Mato Grosso: O estigma da barbárie e a identidade regional. In: CONGRESSO DA ANPUH, 18., 1995, Recife. *Comunicação Coordenada. Identidades mato-grossenses II*. São Paulo: ANPUH, 1995.

_____. *Sertão, fronteira, Brasil: imagens de Mato Grosso no mapa da civilização*. Cuiabá: Entrelinhas, 2012. 400 p.

GARCIA, Leidiane. *Viola-de-cocho/MS: um estudo do Processo de Ensino aprendido e de sua resistência frente à globalização cultural nas cidade de Corumbá e Ladário*. 2013. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Educação Social, Universidade Federal Mato Grosso do Sul, Corumbá, 2013.

GAVILÁN, Diego. *iGuarani: dicionário traductor guarani*. 2012. Disponível em: <<http://.iguarani.com>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2001. 248 p. Tradução Vera Ribeiro.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991. 156 p. Tradução Raul Fiker.

GRANDO, Beleni Saléte et al (Org.). *Cultura e dança em Mato Grosso: Catira, Curussé, Folia de Reis, Siriri, Cururu, São Gonçalo, Rasqueado e Dança Cabocla, na Região de Cáceres*. Cuiabá: UNEMAT, 2005. 91 p.

GUIMARÃES, Suzana Cristina Souza. Arte na rua: o imperativo da natureza. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 22., 2003, João Pessoa. *Anais Eletrônicos*. João Pessoa: ANPUH, 2003. p. 1- 5346.

_____. Uma fisionomia do Passado (Cuiabá, 1970). *Revista Histórica Hoje*, São Paulo, n. 5, 2004.

_____. *Arte na rua: o imperativo da natureza*. Cuiabá: EdUFMT, 2007.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento - Ensaios sobre Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1978. 99 p.

GUSHIKEN, Yuji. Folkcomunicação nas relações socioeconômicas e políticas contemporâneas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Paraná: Revista Internacional de Folkcomunicação, 2010.

_____. Culinária tradicional e festa de santo: argumentos para uma notícia no Diário de Cuiabá. In: Projeto de Pesquisa Integrada: Sabores Populares na Mídia - *Rede Folkcom*, em 2011.

_____. Culinária tradicional e festa de santo: Argumentos para uma notícia no Diário de Cuiabá. *RIF Revista Internacional Folkcomunicação*, Ponta Grossa, v. 10, n. 20, p. 57-77, ago. 2012.

GUSHIKEN, Yuji.. Mapa das Festas de Santo na Grande Cuiabá e suas Hinterlândias. Anuário UNESCO/Metodista de Comunicação Regional, São Paulo, v. 16, n. 16, p. 47-66, jan. 2012.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA, 1990.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. 480 p.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. 101 p. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. Tradução: Celina Cardim Cavalcante.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 280 p. Tradução Maria Celi Paoli e Anna Maria Quirino.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Monções*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1976.

_____. *Monções e Capítulos de expansão paulista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 624 p.

IANNI, Octavio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1992. 184 p.

IKEDA, Alberto. Cururu: resistência e adaptação de uma modalidade musical da cultura tradicional paulista. In: IKEDA, Alberto. *Folias de reis, sambas do povo*. São José dos Campos: Jac Gráfica e Editora Ltda, 2011. p. 1-156. Coleção caderno de Folclore 21.º volume.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *PROCESSO Nº 01450.01090/2004-03: Dossiê - Modo de fazer Viola de Cocho*. Brasília: IPHAN, 2009. 112 p.

JACKSON, Luiz Carlos. *A tradição esquecida: os parceiros do Rio Bonito e a sociologia de Antonio Candido*. Belo Horizonte: UFMG e FAPESP, 2002. 234 p.

JESUS, Maria das Graças Alves; LION, Antonio Ricardo Calori de. Entre o ser ou não ser: cultura cuiabana ou cultura mato-grossense? In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA UEG, 3., 2013, Iporá. *Anais do Simpósio Nacional de História da UEG*. Iporá: UEG, 2013. p. 92 - 104.

JESUS, Maria de Nauk. Oposição à consolidação da vila-capital da Capitania de Mato Grosso. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais do Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2005.

_____. *O governo local na fronteira oeste; a rivalidade entre Cuiabá e Vila Bela no século XVIII*. Dourados: UFGD, 2011. 198 p.

JORNAL. *O Matto-Grosso*. 1890. Edição de 15 de abril de 1890. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=716189&PagFis=49&Pesq=SIRI RI>>. Acesso em: 12 jan. 2017.

JORNAL. *O Estado de Mato Grosso*, 26 de setembro de 1972, primeira capa.

JUCÁ, Pedro Rocha. *Da Linguagem cuiabana*. Cuiabá: Memórias Cuiabanas, 2007. 153 p.

_____. Caderno Primeira Capa. *O Estado de Mato Grosso*. Mato Grosso, 26 set. 1972.

KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia e o Triunfo do Espetáculo. *Revista Líbero*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 4-15, 2004. Tradução Rosemary Duarte.

KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos musicais dos viajantes. *Revista USP*, São Paulo, n. 30, p. 134-141, jun. 1996.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. São Paulo: UNICAMP, 1990. Tradução Bernardo Leitão et. al., Coleção Repertórios.

LEITE, Fábio. A Questão da Palavra em Sociedades Negro-Africanas. In: SANTOS, Juana Elbein dos. *Democracia e Diversidade Humana: desafio contemporâneo*. Salvador: Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), 1992. p. 85-95.

LEOTTI, Odegar. *Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso – IHGMT: relações de poder, escrita, política, cientificidade e a invenção do mato-grossense moderno (1895 a 1934)*. 2013. 263 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Ciência e Letras, Pós-graduação História, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

LESSA, Fábio de Souza; BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha (Org.). *Memória & festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005. 636 p.

LIMA, Ricardo Gomes. Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda? In: *Programa Um Salto Para o Futuro da TVE RJ*, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *O povo do Candeal: caminhos da louça de barro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012. 460 p. (Coleção Circuitos da Cultura Popular, v. 5).

LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo: melodia e ritmo*. São Paulo: Ricordi, 1954.

_____. *FOLCLORE – Ciriri de Mato Grosso*. 1957. A Gazeta. São Paulo. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=11066&Pesq>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

_____. *Análise e interpretação do Ciriri mato-grossense*. 1963. A Gazeta São Paulo. Disponível em: <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=11066&Pesq>>. Acesso em: 06 jan. 2017.

LOPES, Aaron Roberto de Melo. O festival cururu siriri e seus impactos: espetacularização e inovação de duas tradições mato-grossenses. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, Rio de Janeiro. *Anais do SIMPOM*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. p. 668 - 675.

MACHADO FILHO, Oswaldo. *Ilegalismos e Jogos de Poder: um crime célebre em Cuiabá (1872) e suas verdades jurídicas (1840-1880)*. 2003. 442 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MACIEL, Laura. *A Capital de Mato Grosso*. 1992. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

MACP. *Animação e inventário do acervo do Museu de Arte e Cultura Popular da UFMT*. Cuiabá: Entrelinhas, 2010. Organizadores Aline Figueiredo, Umberto Espíndola.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998. 210 p.

_____. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005. 230 p. Tradução Juremir Machado da Silva.

MAGALHÃES, Basílio. Vocabulário-Língua dos Borôros-Coroados do Estado de Mato Grosso. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 5-67, 1918. Tomo 83.

MAGALHÃES, Couto de. *7ª Conferencia – Tricentenário de Anchieta – Anchieta, as raças e línguas indígenas*. São Paulo: Tipografia Brasil de Carlos Gerke e Companhia, 1897. 32 p.

MARTINS, Dulcinéia Silva. *No silêncio dos arquivos: relatos de viajantes que percorreram Mato Grosso – (1808-1864)*. 2014. 324 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Humanas e Sociais, Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de; FERREIRA, Elton Bruno. Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950). *História Crítica*, Bogotá, n. 57, p. 37-54, jun. 2015.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dádiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Definindo história oral e memória. *Caderno CERU*, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 11-25, 1995. Semestral.

MENDES, Marcos Amaral. Devoção e Território: a Irmandade de São Benedito em Cuiabá (1722-1897). *Revista Territórios e Fronteiras*, Mato Grosso, v. 4, n. 1, p. 84-108, jan. 2011.

MENDONÇA, Gilson Martines. *Da tradição à eleição: o uso político da cultura por meio da festa oficial*. 2012. 269 f. Tese (Doutorado) - Escola Brasileira de Administração Pública e de Empresas, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MENDONÇA, Rubens de. *Estórias que o Povo Conta (Folclore Mato-grossense)*. Cuiabá: Imprensa Oficial do Estado, 1967. 20 p.

_____. *Ruas de Cuiabá*. Goiânia: Cinco de Março, 1969. 147 p.

_____. *História da literatura mato-grossense*. 2. ed. Mato Grosso: UNEMAT Editora, 2015. 200 p.

MESQUITA, José de. O sentimento de Brasilidade na História de Mato Grosso. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 174, p. 657-668, 1940.

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madri: Olivares & Asociados SI / Exit Publicaciones, 2010. 176 p.

MOURA, Zilda Alves de. Africanos livres no Mato Grosso: experiências familiares e trabalho. In: ENCONTRO "ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO BRASIL MERIDIONAL, 6., 2013, Florianópolis. *Anais do VI Encontro "Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional"*. Florianópolis: UFSC, 2013.

MOUTINHO, Joaquim Ferreira. *Notícia sobre a província de Matto Grosso seguida d'um roteiro da viagem da sua capital à S. Paulo*. São Paulo: Typographia de Henrique Schroeder, 1869. 83 p.

NADAF, Yasmin Jamil. *Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002. 426 p.

NOBREGA, Manoel da. *Cartas do Brasil (1549-1570)*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1931. 258 p.

NOGUEIRA, Clementino. *Entre a vida e a morte no jogo das paixões: mulheres e homens no espaço urbano de Cuiabá Séc. XIX*. 2001. 126 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2001.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola com anima: uma construção simbólica*. 2008. 233f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação e Artes, Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Programa de Estudos Pós-graduados em História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, dez. 1993. Tradução Yara Aun Khoury.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOVAES, Fernando A.. O Brasil nos quadros do Antigo Sistema Colonial. In: BOTA, Carlos G. (Org.). *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971. p. 47-52.

NUNES, José Horta; PETTER, Margarida (Org.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. Campinas: Pontes Editores, 2002. 253 p.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Quando se canta o conflito. Contribuições para a análise de desafios cantados. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 50, n. 1, p. 313-345, jun. 2007.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos Musicais Populares portugueses*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'água, 1992. 102 p.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 152 p.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Os festivais de Cururu e Siriri: Mudanças de cenários e contextos na cultura popular. *Anuário Antropológico*, Brasília, p. 237-260, jul. 2012.

_____. Pensando as formas expressivas populares: antropologia e história em diálogo. *Revista Eletrônica Documento/Monumento*, Cuiabá, v. 6, n. 1, p. 195-208, dez. 2015.

PACINI, Aloir. *Identidade étnica e território Chiquitano na fronteira (Brasil- Bolívia)*. 2012. 616 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-graduação Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PAIS, José Machado. A pressa nossa de cada dia: tempo e espaço na vida urbana moderna. In: _____. *Lufa-Lufa Quotidiana, Ensaios sobre cidade, cultura e vida urbana*. Lisboa: Editora do ICS, 2010. Coleção Breve Sociologia.

PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume, 2004. 233 p.

PASSOS, Mauro. Religião, festa e sociedade. *Dossiê: Religião, Festa e Sociedade*, Belo Horizonte, v. 9, n. 20, p. 6-8, 01/2011. Trimestral.

PAZOS, Roberto. São João da Bahia: Cultura Popular, Fokmarketing e Turismo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 32., 2009, Curitiba. *Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Curitiba: Intercom, 2009.

PERARO, Maria Adenir. *Farda, Saias e Batina: a Ilegitimidade na Paróquia Senhor Bom Jesus de Cuiabá, 1853-90*. 1997. 333 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Humanas, Letras e Artes, Pós-graduação História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1998.

PERARO, Maria Adenir. et al. História na fronteira: balanço da produção historiográfica em Mato Grosso após 1970. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26., 2011, São Paulo. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo: ANPUH, 2011.

PEREIRA JUNIOR, Cleber Alves. O cururu como fonte de resistência escrava na Cuiabá Imperial. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL – ESCRITAS DA HISTÓRIA: VER – SENTIR – NARRAR, 6., 2012, Teresina. *Anais do Simpósio Nacional de História Cultural – Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar*. Teresina: UFPI, 2012

PEREIRA JUNIOR, Cleber Alves. O código de posturas e os futuros cururus oitocentistas. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais do Simpósio Nacional de História - História e Ética*. Fortaleza: ANPUH, 2009.

PEREIRA, Edmundo; PACHECO, Gustavo (Org.). *RONDONIA 1912 – Gravações históricas de Roquette-Pinto*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. 132 p.

PESSOA, Fernando. O Andaime. In: PESSOA, Fernando. *Obras Completas de Fernando Pessoa*. 2. ed. Lisboa: Editora Lisboa, 1943. p. 232-234.

PINTO, Carlos Benedito; GUSHIKEN, Yuji. Cururu e siriri: dos lugares tradicionais à circulação institucional na experiência urbana da Grande Cuiabá. In: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 18., 2017, Recife. *Anais da Conferência Brasileira de Folkcomunicação - Folkcom*. Recife: UFRPE/FACIPE, 2017.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé-do-fogo*. São Paulo: Ottoni Editora, 2002. 124 p. (Coleção Conversa Caipira).

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. Mejoranera: Alaúde Latino-Americano. *Música em Contexto: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília*, Brasília, v. 1, p. 99-113, 2011.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

_____. Memória e identidade social. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PÓVOAS, Lenine. *Cuiabanidade: Crônicas sobre Cuiabá*. Mato Grosso: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1987.

PRESOTTI, Thereza Martha Borges. *Na trilha das águas: índios e natureza na conquista colonial do Centro da América do Sul: Sertões e Minas do Cuiabá e Mato Grosso (século XVIII)*. 2008. 270 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Pós-graduação História, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. Divisionismo e “identidade” Mato-grossense e Sul-mato-grossense: um breve ensaio. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História*. Londrina: ANPUH, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, São Paulo, ano 17, n. 37, 2002.

_____. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENEZES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010. p. 73-117.

RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993. 269 p. Tradução Maria Cecília França.

RAGO, Margareth; GIMENES, Renato Aloizio de Oliveira (Org.). *Narrar o passado, repensar a história*. 2. ed. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UNICAMP, 2014. 365 p. Série IDEIAS 2.

RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 2001. 391 p. Organização: Flávio Aguiar & Sandra G. T. Vasconcelos. Tradução: Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto.

_____. *Transculturación narrativa em América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008. 352 p.

RAMOS, Otávio; DRUMMOND, Arnaldo F. *Função Cururu*: Cadernos Cuiabanos 8. São Paulo: Ed. Planimpress, 1978. 48 p. Edição 1 de Cadernos Cuiabanos: Secção Folclore.

RELPH, E.. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência do lugar. In: MARANDOLA JUNIOR, Eduardo; OLIVEIRA, Lívia de; HOLZER, Werther (Org.). *Qual o espaço do lugar?* São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

REZZIERI, Raphaela. *A sedução Estética em Letras Cuiabanas- Políticas culturais em Mato Grosso: O caso da Fundação Cultural (1975-1995)*. 2014. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Humanas e Sociais, Pós-graduação História, Universidade Federal do Mato Grosso, Mato Grosso, 2014.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 480 p.

RIBEIRO, João. *O folk-lore: estudos de literatura popular*. Rio de Janeiro: Livreiro - Editor Jacinto Ribeiro dos Santos, 1919. 326 p

ROCHA, Anderson. Política e Cultura em Mato Grosso: considerações sobre estratégias de construção de uma identidade local. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA - CONHECIMENTO HISTÓRICO E DIÁLOGO, 27., 2013, Natal. *Anais Eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal: ANPUH, 2013.

_____. *Festa Ribeirinha: cenas de um Brasil antigo nas práticas do Cururu Mato-Grossense*. 2015. 242 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Humanas, Pós-Graduação História, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

RODRIGUES, Cislene Dias. Festas de Santo: espaço de fé, conflitos e resistência. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS, 7., 2014, Vitória. *Anais eletrônicos do VII Congresso Brasileiro de Geógrafos*. Vitória: UFES/AGB, 2014.

RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub, 1872-1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. 327 p.

RODRIGUES, Marinete Aparecida Zacharias. Visões da criminalidade em Mato Grosso no século XIX. In: SEMANA DE HISTÓRIA: "PENSANDO O BRASIL NO CENTENÁRIO DE CAIO PRADO JÚNIOR", 24., 2007, Assis. *Anais eletrônicos da XXIV Semana de História: "Pensando o Brasil no Centenário de Caio Prado Júnior"*. Assis: UNESP, 2007.

ROHDEN, Josiane Brolo. *A Reinvenção da Escola: história, memórias e práticas educativas no período colonizatório de Sinop – MT (1973-1979)*. 2012. 196 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Pós-Graduação Educação, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Sulina, 1989. 248 p.

_____. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set. 1993.

ROMANCINI, Sônia Regina. Entre o barro e o siriri: um estudo sobre o papel da mulher na cultura popular de São Gonçalo Beira Rio em Cuiabá – MT. In: SEMINÁRIO FAZENDO GÊNERO - GÊNERO, FEMINISMO E CULTURA POPULAR, 7., 2006, Florianópolis. *Anais VII Seminário Fazendo Gênero - Gênero, feminismo e cultura popular*. Florianópolis: UFSC, 2006.

_____. Paisagens da Fé: perspectivas pra o turismo cultural em Cuiabá- MT. *Revista Eletrônica Ateliê Geográfico*, Goiânia, v. 2, n. 2, p. 55-71, ago. 2008.

ROMERO, Sylvio. *Cantos populares do Brasil: folk Lore brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria Clássica de Alves & Com., 1897. 392 p.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. *Rondônia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. 594p.

ROZENDO, Suzana. Viola-de-cocho e manifestações folclóricas: retratos da cultura pantaneira. *PJ:Br Revista do Jornalismo Brasileiro*, São Paulo, v. 1, n. 15, jan. 2012.

SÁ, José Barbosa de. *Relação das Povoações do Cuiabá e Mato Grosso de seus princípios até os presentes tempos-1775*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1904. Biblioteca Nacional – Secção Manuscritos.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998. 168 p.

SANT'ANA, Ana Paula; VELHO, Ângela Fontana; SILVA, Marli Barboza da. *Grupo de siriri Flor Ribeirinha de Cuiabá: mídia e legitimação da tradição na pós-modernidade*. Mato Grosso: UFMT, 2005. Pesquisa realizada com apoio UFMT/CNPq.

SANTOS, Abel. *Viola-de-cocho: novas perspectivas*. Cuiabá: UFMT, 1993. 91 p.

SANTOS, Boaventura de Souza. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula (Org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2010.

SANTOS, Boaventura de Souza. Boaventura de Souza. Por uma concepção multicultural de direitos humanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 48, p. 11-32, jun. 1997.

_____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 68, p. 237-280, out. 2002.

_____. Para além do pensamento abissal: as linhas globais de uma ecologia dos saberes. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, nov. 2007.

SANTOS, Elisângela de Jesus. *Nas melodias da toada: riso e performance no Cururu Paulista*. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências e Letras, Pós-Graduação Sociologia, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

_____. *Entre improvisos e desafios: do cururu como cosmovisão de grupos caipiras no Médio Tietê, SP*. 2013. 339 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências e Letras, Pós-Graduação Ciências Sociais, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

_____. Apontamentos etnográficos sobre o cururu do Médio Tietê, SP. In: CONGRESSO LUSO AFRO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS – DIVERSIDADE E (DES)IGUALDADES, 11., 2011, Salvador. *Anais XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais – Diversidade e (Des)igualdades*. Salvador: UFBA/CEAO, 2011.

_____. São velhas agonias, novas tecnologias: processos criativos e produtivos em meio à canção no cururu paulista. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 59, p. 229-258, dez. 2014.

SANTOS FILHO, Francisco Lopes dos. *Planalto Central: marco da música contemporânea em Mato Grosso*. 2011. 270 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguagens, Pós-Graduação Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2011.

SANTOS, Giordana Laura da. *O siriri na contemporaneidade em Mato Grosso: suas relações e trocas*. 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguagens, Pós-Graduação Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2010.

SANTOS, Luiz Erardi F. *Raízes da história de Sinop*. Londrina: Midiograf, 2011. 278 p.

SANTOS, Nilton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2006. 384 p. 2. reimpressão.

SCHMACHTENBERG, Ricardo. Código de posturas e regulamentos: vigiar, controlar e punir. In: ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA, 9., 2008, Porto Alegre. *Anais Eletônicos do IX Encontro Estadual de História*. Porto Alegre: ANPUH, 2008.

SCHMIDT, Cristina. Folkcomunicação: estado do conhecimento sobre a disciplina. *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom*, São Paulo, v. 31, n. 1, nov. 2008.

SCHMIDT, Max. *Estudos de etnologia brasileira: peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901 e seus resultados etnológicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 390 p.

SENA, Divino Marcos de. *Camaradas: livres e pobres em Mato Grosso (1808-1850)*. 2010. 201 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências Humanas, Pós-graduação História, Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2010.

SEPP, Pe. Antonio S. J.. *Viagens às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943. 256 p

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO - DEPARTAMENTO NACIONAL (Rio de Janeiro). *Violas brasileiras: Sonora Brasil / Circuito 2015 - 2016*. Rio de Janeiro: SESC, 2015. 56 p.

SILVA, Gilian Evaristo França. *Espaço Poder e Devoção: As irmandades religiosas da fronteira Oeste da América Portuguesa (1745-1803)*. 2015. 389 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Humanas, Letras e Artes, Pós-graduação História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

SILVA, Jane Ferreira Senra e. *A identidade tradicional mato-grossense expressa no Siriri Cururu e São Gonçalo: Uma intersubjetividade Cultural e seu Devir*. 2012. 123 f. Tese (Doutorado) - Curso de Educação, Pós-graduação Educação, Universidade do Estado de Mato Grosso, Cárceres, 2012.

SILVA, José Graziano da. Velhos e novos mitos do rural brasileiro. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 15, n. 43, p. 37-50, dez. 2001.

SILVA, Vanda da. Quem é quem na posse das terras na capitania de Mato Grosso. In: CONGRESSO INTERNACIONAL PEQUENA NOBREZA NOS IMPÉRIOS IBÉRICOS DE ANTIGO REGIME, 2011, Lisboa. *Saber Tropical Knowledge*. Lisboa: IICT, 2011.

SOARES, Jean Carlos Figueiredo; SANTOS, Rodrigo Lima dos; XAVIER, Thomaz Willian de Figueiredo. Os festejos de São Gonçalo em Cuiabá (MT). In: COLÓQUIO NACIONAL DO NÚCLEO DE ESTUDOS EM ESPAÇO E REPRESENTAÇÕES (NEER), 5., 2013, Mato Grosso. *Anais do Encontro Colóquio Nacional do Núcleo de Estudos em Espaço e Representações*. Mato Grosso: UFMT, 2013.

SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignacio da Silva, 1879. 383 p.

STEINEN, Karl von den. *Entre os aborígenes do Brasil central*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1940. 713 p. Tradução Egon Schaden.

_____. *O Brasil central: expedição em 1884 para a exploração do rio Xingú*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942. 419 p. Tradução Catarina Baratz Cannabrava.

SUZUKI, Yumiko Takamoto. *Annaes do Sennado da Camara do Cuyabá: 1719-1830*. Mato Grosso: Entrelinhas, 2007. 272 p. Transcrição paleográfica Yumiko Takamoto Suzuki. Acervo Arquivo Público de Mato Grosso – APMT

TABORDA, Márcia. A viola de arame: origem e introdução no Brasil. *EM PAUTA*, Porto Alegre, v. 13, n. 21, p. 133-152, dez. 2002.

TAUNAY, Visconde. *Dias de Guerra e de Sertão*. São Paulo: Com. Melhoramentos de São Paulo, 1868. 156 p.

_____. *Inocência*. São Paulo: Moderna, 2000. 144 p

TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988. 138 p.

_____. *História social da música popular brasileira*. Portugal: Editorial Caminho, 1990. 327 p.

_____. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997. 208 p.

_____. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000. 176 p.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2001. 264 p.

_____. *Os sons que vêm da rua*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2005. 240 p.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010. 384 p.

TRAVASSOS, Elizabeth; CORRÊA, Roberto Nunes. *Viola de cocho*. Rio de Janeiro: SALA DO ARTISTA POPULAR, 1989. 36 p.

_____. *Viola de cocho*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998. 36 p.

_____. *Violas-de-cocho mato-grossenses*. Rio de Janeiro: IPHA/CNFCP, 2010.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A espetacularização das Culturas Populares ou produtos folkmediáticos. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA CULTURAS POPULARES, 2005, Brasília. *Seminário Nacional de Políticas Públicas para Culturas Populares*. Brasília: Revista Internacional de Folkcomunicação/Minc, 2005. v. 5, p. 01 - 09.

_____. O ativista midiático da rede folkcomunicacional: operador estratégico local nos espaços tradicionais e modernos das livres paraibanas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 16., 2013, Florianópolis. *Anais XVI Congresso Brasileiro de Folclore*. Florianópolis: UFSC, 2013.

TROPALDI, Jéssica Alves. Pensando a construção da identidade mato-grossense. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA - CULTURA, SOCIEDADE E PODER, 4., 2014, JATAÍ/GO. *Anais IV Congresso Internacional de História - Cultura, Sociedade e Poder*. Jataí/GO: UFG, 2014.

VANSINA, J.. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). *História Geral da África - I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO/UFSCAR/MEC, 2010. p. 139-166. Coleção História Geral da África da UNESCO - volume I.

VELHO, Gilberto. Observando o Familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (Org.). *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2008. 152 p.

_____. *Um Antropólogo na cidade*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2013. 200 p. Ensaios de Antropologia Urbana.

VELOSO, Marisa. O Fetiche do Patrimônio. *Revista Habitus*, Goiânia, v. 4, n. 1, p. 437-454, jan. 2006.

VIANNA, Hermano. Tradição da mudança: a rede das festas populares brasileira. *Revista do Patrimônio: Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 32, p. 302-315, 2005. Edição sobre Patrimônio Imaterial e Biodiversidade.

VIANNA, Leticia C. R.. Patrimônio imaterial: legislação e inventários culturais - A experiência do projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular. *Celebrações e Saberes da Cultura Popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*, Rio de Janeiro, p. 15-24, 2004. Série Encontros e Estudos, n. 5.

_____. Legislação e preservação do patrimônio imaterial: perspectivas, experiências e desafios para a salvaguarda das culturas populares. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 75-83, 2004.

_____. O caso do registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 53-62, 2005.

VILELA, Ivan. A viola. In: KFOURI, Maria Luiza et al (Org.). *Músicos do Brasil: Uma enciclopédia*. Rio de Janeiro, 2008-2009. Portal de música instrumental financiado pela Petrobras e Lei Rouanet.

VOLPATO, Luiza Rios Ricci. *A conquista da terra no universo da pobreza*. São Paulo: Hucitec, 1987. 167 p.

_____. *Entradas e bandeiras*. São Paulo: Global, 1986. 118 p. Volume 2 da Coleção História popular.

_____. *Cativos do sertão: vida cotidiana e escravidão em 1850/1888*. Cuiabá: Marco Zero, 1993. 251 p.

ZALUAR, Alba. *Os homens de Deus: um estudo dos santos e das festas no catolicismo popular*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. 127 p.

ZORZATO, Osvaldo. *Conciliação e Identidade: Considerações sobre a Historiografia de Mato Grosso (1904-1983)*. 1998. 000 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

Fontes Manuscritas

DOC. 01. APEMT. Posturas Policiais da Câmara Municipal da Cidade de Cuiabá, ano de 1831. Fundo: Câmara; Grupo: Códigos de Posturas – Originais; Caixa 01.

DOC. 02. APEMT- Relatório enviado pelo chefe de polícia da província de Mato Grosso, Jesuino de Souza Martins, ao presidente da mesma província, Antonio Pedro de Alencastro, em 16 de dezembro de 1860. Fundo: Poder Judiciário Estadual; Grupo: Cartório do 6º Ofício; Subgrupo: Série Penal; Documentos Avulsos.

DOC. 03 – APEMT - Relatório do Chefe de Polícia - Fundo: Poder Judiciário Estadual; Grupo: Cartório do 6º Ofício; Subgrupo: Penal; Série: Sumário de Culpa; Subsérie: Ferimento [Lesão Corporal]. Ano 1866. Parece ter sido o escravo Benedito o organizador do cururu realizado na casa de Escolastica Maria Joaquina, em 23 de setembro de 1866. Contudo, Escolastica, Maria Luisa, Victoriana Padilha e Pocidonia também foram presas sob a acusação de terem sido coniventes no divertimento, que não possuía autorização da câmara.

DOC. 04. APEMT- Auto de perguntas a Alexandre Ribeiro e a Joaquim José Pereira datado de 21/março-considerando que o ocorrido se deu no dia 19 de março, uma terça-feira. Cartório 6º ofício 1872.

DOC. 07. APEMT - Postura Municipal da Câmara de Vila Bela – 1752. Documento Dilacerado. Caixa 001.