

MARTA MARTINES FERREIRA

mm_mt2000@hotmail.com

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, BRASIL

CURURU E SIRIRI – MATO-GROSSENSES – UMA REFLEXÃO SOBRE SEU PROCESSO HISTÓRICO E LEGITIMAÇÃO

RESUMO

Este artigo aponta alguns aspectos do percurso histórico de legitimação das danças de Cururu e Siriri, suas relações de trocas, negociações e inserção na cultura local, assumindo o lugar da tradição na contemporaneidade, agregando valores identitários ao contexto cultural local. Transitando entre o local e o internacional, essas danças trazem à tona as atualizações na sociabilidade festiva e nas dinâmicas dos grupos, quando suas exibições são dimensionadas para grandes espetáculos.

PALAVRAS-CHAVE

Cururu e siriri; identidade; memória; cultura popular

INTRODUÇÃO

Cuiabá¹, uma cidade do centro-oeste brasileiro, fundada por portugueses, localizada à margem direita do rio Cuiabá, cuja ata de fundação data de 8 de abril de 1719, elevada à categoria de vila em 1727, vislumbra a partir da segunda metade do século XVIII, a consolidação do seu ambiente urbano e dessa forma, caminha para significativa expansão populacional.

De acordo com os estudos de Luiza Volpato (1993), as regras que normalizavam o convívio social na Vila Real do Senhor Bom Jesus do Cuiabá, ao longo do século XVIII e XIX, apontavam o incessante esforço das autoridades na repressão aos ajuntamentos, muitas vezes passivos de tumultos e agressões. Os termos frequentes expressos nos relatos policiais

¹ Cuiabá, assim chamado, apelido do gentio que nas margens deste rio habitava. Para os Boróros – Baá-curirêu – (aldeia grande) (Magalhães, 1919. p. 16).

eram, danças de preto, assuadas, motins e assassinatos, termos que sugerem uma noção da aplicação da lei e severas punições.

No Código de Posturas da Villa do Cuiabá, está registrado o processo de disciplinamento da sociedade que se deu basicamente por meio 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. Acreditava-se que livres, pobres, escravos ou não, se articulavam nesses ajuntamentos para a prática de crimes de toda a natureza. Também é possível avaliarmos o modo como agiam as autoridades diante desses ajuntamentos, sobretudo, na sua associação às rodas de cururus, dança rejeitada por parte da população que a considerava desagradável, perigosa e de pobres. Sancionada em 4 de janeiro de 1831, as Posturas continham entre outras medidas a proibição da prática do cururu sob pretexto de se 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. (Arquivo Público de Mato-Grosso 01, 1831, p. 7)

O sociólogo Machado Filho, assegura que apesar das severas punições expressas nos Códigos de Posturas às práticas do cururu, as mesmas não logravam a eficácia desejada pelas forças policiais, já que sair escondido para se divertir em cururus era comum entre os cativos e se constituía uma das formas que encontravam para circular pela capital da província além de ser “uma poderosa arma para nivelar as diferenças sociais e aproximar brancos e negros, livres e escravos” (Machado Filho, 2003, p. 31). As autoridades e os chefes de polícia, na ânsia de exercer uma ação de controle sobre a população mais pobre, levavam ao extremo a sua missão de controlar o lazer e a ordem. O autor aponta que a punição, independentemente da culpa ou inocência de um indivíduo sob suspeita, era prática corrente no Brasil colônia. O propósito era a intimidação e coerção, “a polícia gastava a

maior parte de seu tempo no trabalho de capturar escravos fugidos” (Machado Filho, 2003, p. 221).

Chama atenção 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, movimentação violenta, roubos, vadiagem, assassinações, desordens, desobediência e outros. Repressão e punição, justificados, segundo Volpato,

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)

Para Volpato, os escravos e os pobres que, “no caso de Cuiabá, eram preferencialmente descendentes de negros e índios” (Volpato, 1993, p. 223), sofriam toda sorte de opressão e controle, com pouquíssimas ou nenhuma possibilidade de lazer. Não lhes restando alternativas, a não ser as de resistir, evadir e encontrar linhas de fuga, quer seja em ajuntamentos de cururu, quer seja em outros ajuntamentos, ainda que proibidos. Agiam induzidos ou oprimidos pelas contingências da vida, pelas dinâmicas da história, apesar de todas as restrições às quais estavam submetidos.

CURURU

Se levarmos em conta elementos históricos e as hipóteses acerca de uma cultura disseminada pelos bandeirantes nas áreas mais distantes do centro-sul brasileiro, parece-nos razoável supor o cururu “uma expressão musical própria dos homens pobres do lugar que, se fez efetivamente somente a partir da sedentarização do sertanista” (Rocha, 2015, p. 101). Ao se estabelecer na beira dos rios, no entorno dos povoados e nas fazendas, estes desenvolveram um modo particular de adaptação de sua vida socio-cultural, para além da relação econômica. Fizeram do lazer com sua música e suas danças, um importante fator de aproximação social.

Para o folclorista Cornélio Pires, o cururu é uma 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. 264)

Para Antônio Americano do Brasil, o cururu é “uma dança em que dois violeiros mostram (...) a habilidade de rimar sobre diversos assuntos (...) em roda, palmas e sapateados” (Americano do Brasil, 1973, p. 109).

O português Joaquim Moutinho não só fincou raízes em Cuiabá, como registrou em suas crônicas o mais antigo relato produzido em Mato Grosso, com relação ao cururu e a viola até então, cocho, seu principal instrumento musical acompanhante. Classifica-o como;

o mais insípido e extravagante divertimento a que temos assistido depois da dança dos bugres [índios]. Formam uma roda de homens, um dos quais toca o afamado cocho e volteando burlescamente cantam a porfia numa toada assaz desagradável de versos improvisados. (Moutinho, 1869, p. 19)

Deixa claro seu estranhamento e reprovação, pois eram praticados pela população pobre e gente do campo, as “classes baixas” (Moutinho, 1869, p. 19). Todavia ao concluir admite, “achamos originais estes folguedos, que sempre se dão quando festejam algum santo” (Moutinho, 1869, p. 20).

Para João Chiarini, trata-se de uma dança de volteios e flexão de pernas, importada dos salões portugueses, originária do trovadorismo ibérico e provençal da Idade Média, característica dos festejos portugueses que miscigenou pelo interior do Brasil, tornando-se “mais pura, mais indígena” (Chiarini, 1949, p. 87). Miscigenação essa que segundo o autor, se deu a partir da Bahia, sede do governo geral do Brasil no século XVI, por ocasião dos dois primeiros ciclos econômicos brasileiros, pau-brasil e açucareiro. Sendo absorvido pelo cristianismo jesuítico que “dominou-as, transformou-as, humanizou-as em *folguedos* em honra e glória de S. João Batista” (Chiarini, 1949, p. 1011). Torna certo e infalível ser “o cururu uma *canturia* luso-afro-indígena” (Chiarini, 1949, p. 1011).

Antônio Candido defende a ideia de que o cururu, mesmo sendo constantemente presente nas festas católicas, é uma dança originalmente ritualística de povos indígenas e “corresponde a uma constelação de elementos, transposta da sociedade tribal e reinterpretada em vista da integração de uma nova sociedade, não primitiva, mas rústica” (Candido, 1956, p. 43). Sobretudo após ter sido a catequese consolidada, “incorporou-se de forma espontânea, aos festejos populares de junho, de Pentecostes e do

Natal [nesse caso] menos por intervenção jesuítica [mas mais], pelo significado emocional para as populações mamelucas” (Candido, 1956, p. 18).

De acordo com Otávio Ramos e Arnaldo F. Drummond, o cururu é 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” (Ramos & Drummond, 1978, p. 14), para recomeçarem novamente, sob ritmo da viola e do ganzá. Diante do altar arrumado no canto da sala da casa, os cantadores fazem uma genuflexão e iniciam a louvação, “a festa é para o santo, pode ser Santo Antônio, São Pedro, Senhor Divino, São Benedito, qualquer um. É o santo da devoção do dono da casa que comemora sua data todos os anos” (Ramos & Drummond, 1978, p. 12,). Os autores explicam que a dupla que inicia a louvação canta com um verso e arremata com a toada,

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)

Não obstante, esses registros apontam evidências de uma dança descendente direta das danças tupis, ligada às festas tradicionais portuguesas sob intervenção jesuítica, incorporadas à cultura popular. Um processo de reorganização cultural com forças exercidas ora pelo conquistador, ora pelo conquistado.

SIRIRI

Poucas são as menções ao siriri ou *ciriri* mato-grossense. Entre elas apontamos a de João Ribeiro que, assegura que o siriri é uma dança “generalizada por quase todo o Brasil” (Ribeiro, 1919, p. 227). O autor associa o siriri brasileiro a uma dança portuguesa do século XVIII, por nome otiriri e sem apresentar maiores detalhes sobre essas danças, assegura que os vocábulos ciriri, (correr) e otiriri (que fogo, corre) que também são dialetos tupi, suficientes para explicar a sua denominação indígena. Ainda de acordo com o autor, pode ter havido uma fusão “contínua e ininterrupta transformação” (Ribeiro, 1919, p. 231), dessas danças em terras brasileiras.

Para o folclorista Francisco Brasileiro, o siriri é uma dança típica dos cuiabanos, que de frente para os violeiros,

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)

De acordo com Brasileiro trata-se de uma dança com palmas e canto de versos simples, porém amáveis.

Rossini Tavares Lima, assim a descreve, “uma dança em que homens e mulheres se organizam em fileiras, frente a frente, o instrumental consiste em tambor e reco-reco, posicionados no centro da fila” (Lima, 1957, p. 505) e afirma que sua forma de dançar muito se associa ao Samba Lenço de São Paulo. E acrescenta:

os homens ao som do instrumental, e fazendo-se acompanhar de palmas, cantam o baixão em “ai, lai lai lai”. Logo, terminado este, 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, p. 505)

Edson Carneiro, ao escrever para o *Diário de Notícias*, em 1960, sobre o ciriri de Cuiabá, tece severas críticas às definições de Rossini Tavares, e afirma a impossibilidade da aproximação do siriri com os ritmos africanos. Segundo o folclorista, os elementos apresentados por Tavares são insuficientes para que se possa afirmar que o siriri seja uma dança afrodescendente. O autor assegura que “o ciriri é ainda agora dança, tecnicamente baile, essencialmente rural” (Carneiro, 1960, p. 506). Rejeita qualquer vinculação do siriri com as danças africanas e porque 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, p. 506), para os moradores da região. O folclorista argumenta que o instrumento que forma a base sonora do siriri, é a viola-de-cocho. Esse fato por si só causaria certa estranheza, já que os batuques “prescindem dos instrumentos de corda” (Carneiro, 1960, p. 506). Para o autor

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, p. 506)

O autor assim a descreve:

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 entre os outros pares, até o último da fila. (Carneiro, 1960, p. 506)

São movimentos que, segundo o autor, sugerem boa lembrança da Cana Verde paulista e o caranguejo dos Fandangos do centro-sul brasileiro e outras danças de roda infantis, de origem do sul da Europa. Lembra que no cururu há espaço para improvisação, enquanto o siriri, se reduz a uma quadra ou sextilha, com o acréscimo de alguns versos, repetidos infinitamente pelos dançantes.

Julietta de Andrade enfatiza que as características do siriri, se aproximam de outras danças de elementos mistos, africanos, portugueses e espanhóis. A autora define o siriri como uma dança “hispano-lusitana fortemente aculturada no ritmo e no andamento com a expressão africana banto” (Andrade, 2006, p. 10).

Santos (2010) reforça a descrição de uma dança em pares, com formação em círculo ou fileiras, tendo como movimento básico a coreografia das palmas, batendo as mãos nas mãos dos dançarinos ora da esquerda, ora da direita, giram a roda respondendo aos tocadores (cururueiros), que conduzem o canto. Na formação em fila, se colocam frente a frente, mulheres de um lado, homens de outro, sempre com o movimento de bater as mãos espalmadas nas mãos dos vizinhos. Nessa formação, a dupla que se encontra em uma das extremidades da fila sai dançando por entre a fileira, nos mais variados ritmos e movimentos, seguidos pelos demais até que cada par retorne ao seu lugar de origem. De acordo com a autora, um saber cuja transmissão privilegia essencialmente a oralidade.

O professor e pesquisador Ricardo Lima, em *O povo do Candeal: caminhos da louça de barro*, ao inferir sobre a oralidade na cultura popular, assegura que os sujeitos constroem suas histórias 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, “em uma densa e silenciosa trama de memória, aprendizado, transmissão de saberes” (Lima, 2012, p. 151), um processo ativo e dinâmico. Desta feita, em um mesmo espaço geográfico, esses grupos de cururu e siriri, restabelecem o vínculo afetivo dos sujeitos com a comunidade, através das “memórias que o tempo consagra” (Lima, 2012,

p. 152), construindo, preservando e dando 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.

BASE SONORA

A viola-de-cocho constitui o principal instrumento da base sonora do cururu e do siriri. Acrescenta-se também ao cururu, o ganzá². Para o siriri, além da viola-de-cocho e o ganzá, também faz parte dessa composição o mocho³.

A viola-de-cocho, um instrumento de cinco ordens simples de cordas, ainda hoje confeccionada artesanalmente é escavada com faca e formão. Primeiro escolhe-se a madeira, esculpe-se o braço, depois molda-se o corpo da viola.

Sua origem não é totalmente certa, entretanto não há como negar um conhecimento partilhado, apropriado, se considerarmos estudos que revelam documentos que sugerem sua origem da guitarra latina, que por sua vez, se pressupõe herdade da vihuela ou viola quinhentista espanhola, até chegar a viola, mas não a de cocho.

Em diversos registros, cartas, diários e crônicas de missionários e viajantes estrangeiros, fica explícita a seriedade com que os ameríndios cultivavam seus cantos, suas danças e manuseavam seus instrumentos em festas ritualísticas distintas. Todavia não há como afirmar quais tipos de violas estão incluídas nesses registros, sobretudo pelo fato de não constar nos tratados internacionais de organologia o termo “viola-de-cocho”.

Autores que se dedicaram a investigar a viola-de-cocho⁴, sua origem na história e características, sugerem que a viola-de-cocho pertença à família dos alaúdes curtos. E que sua presença e características singulares, fazem parte da fusão e difusão da cultura ibérica, trazida pelas expedições das missões católicas portuguesas e espanholas.

² Otavio Ramos e Arnaldo Drummond (1978) apresentam o ganzá ou caracachá, na designação antiga. Espécie de reco-reco feito de bambu. Mario de Andrade (1942) aponta o ganzá como herança africana, instrumento exclusivo de percussão rítmica, trazido nos navios da escravidão.

³ Ernesto Vieira (1899, p. 36), em seu Dicionário musical, apresenta o mocho como Adufe, espécie de pandeiro antigo mais usualmente utilizado por mulheres em danças e cantos. Distingue-se por ser quadrado, não ter soalhas e ser coberto dos dois lados como um tambor. Sua antiguidade remonta da cultura assíria. Os árabes usam desde os tempos imemoriais e dão-lhe o nome daff ou duff.

⁴ Andrade, 1981; Santos, 2009; Viana, 2005.

Registrado em 2005, no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional Brasileiro – IPHAN, sob o número – n.º 1450. 01090/2003-03, o *Modo de fazer: Viola de Cocho*, sua forma de produção artesanal e a execução musical, associadas ao cururu e siriri, 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 contexto, conforme apontam Fonseca, Pacheco, Dias e Vianna,

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)

Dada a importância da viola-de-cocho para o cururu e o siriri, esta incorpora-se definitivamente na cultura local, e atualmente fortemente ligada aos meios de comunicação em massa, sua imagem está impressa nos mais variados canais de divulgação configurando-se em um dos ícones da cultura local. É possível hoje, ao percorrer a cidade, com um olhar mais atento, encontrar em algumas de suas principais ruas e avenidas, esculturas e painéis estampados em muros, calçadas, praças e canteiros, de um saber que se manifesta como um lugar de memória articulando o passado e o presente dos sujeitos e seus respectivos lugares nas comunidades onde vivenciam suas práticas sociais.

DA CRIMINALIZAÇÃO AO RECONHECIMENTO ATUAL

Para Osvaldo Meira Trigueiro, as práticas festivas praticadas pelo homem ao longo de vida, estão carregadas de significados e ao se desdobrarem incorporam novos valores, novas identidades, em diferentes demandas de consumo e valorização. Essas negociações e trocas promovem uma transformação da cultura popular que deixa de ser de interesse apenas de seus protagonistas, passam a interessar o turismo, o entretenimento, o comércio de bebidas, comidas e várias outras organizações sociais, econômicas e políticas. Dessa forma, “os ativistas culturais locais criam estratégias próprias de permanência nos seus pedaços” (Trigueiro, 2005, p. 4),

divulgando e ampliando seus produtos culturais. O autor explica que para atenderem demandas do mercado de consumo e ampliarem seu público, no mundo globalizado, esses grupos passam por intensas transformações, arranjos e acomodações na dinâmica interna.

Em consequência dessas transformações e diante da possibilidade de incrementar suas práticas, dando visibilidade através dos festivais, eventos e circuitos, esses grupos acrescidos de novos elementos, passam à categoria de festivais e abrem caminho para grupos que até então estavam restritos aos espaços periféricos da cidade. Entre negociações e apropriações, na busca por integrarem-se ao mundo globalizado, passam à ocupação física de outros espaços urbanos, como defende Canclini, “em um sistema interurbano e internacional de circulação cultural” (Canclini, 2008, p. 218).

Para Schmidt, não há como separar cultura e cotidiano, momento em que os aspectos da vida se apresentam, criam-se sinais e comportamentos que unem e identificam determinados grupos, assegurando condições para satisfazer as mais variadas necessidades, assim sendo, “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. 5), expressam uma ordem que ocorre no tempo e espaço, mantendo sua continuidade.

Desta feita, no que diz respeito ao cururu e siriri, enquanto manifestação popular, nossos protagonistas produziram novas histórias a partir dos instrumentos que tinham em mãos. Conforme propõe Chartier, “a maneira como os atores sociais dão sentido a suas práticas” está na sua capacidade inventiva e das suas comunidades, face “às restrições, as normas, [e] as convenções que [os] limitam de acordo com sua posição nas relações de dominação”, ou seja, fazem, pensam e formatam “o que lhes é possível” (Chartier, 2002, p. 91), dentro das condições às quais se submetem social e economicamente.

Hoje, de acordo com Rocha, o cururu e o siriri estão mais do que nunca presentes na vida cotidiana e econômica da cidade, se entrelaçando a novos sistemas de comunicação global e que,

em suas atuais representações, figuram como os gêneros folclóricos de maior destaque na política para a cultura em Mato Grosso. Originalmente praticados pelas comunidades 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 as demais expressões em música e dança que são hoje mais associadas à noção do contemporâneo. (Rocha, 2013, p. 5)

Constituem práticas culturais capazes de formar bases com marcos indelévels na construção identitária, seja coletiva ou individual.

REFERÊNCIAS

- Americano do Brasil, A. (1973). *Cancioneiro de trovas do Brasil Central*. Goiânia: Oriente.
- Andrade, J. de. (1981). *Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro*. São Paulo: Escola de Folclore.
- Andrade, J. de. (2006). *Siriri. Cadernos de Cultura*. Cuiabá: Central de Texto.
- Andrade, Mário de. (1942). *Pequena história da música*. São Paulo: Martins.
- Arquivo Público de Mato Grosso – APEMT - Doc. 01 (1831). *Posturas Policiais da Câmara Municipal da Cidade de Cuiabá, ano de 1831*. Fundo: Câmara; Grupo: Códigos de Posturas – Originais; Caixa 01.
- Brasileiro, F. (1951). Monografia folclórica do Rio das Garças. *Separata da Revista do Arquivo*, n.º CXLIV. São Paulo: Dep. de Cultura.
- Canclini, N. G. (2008). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Ensaios Latino-americanos.
- Candido, A.. (1956). Possíveis raízes indígenas de uma dança popular. *Leituras de etnologia brasileira. Revista de Antropologia*, 4(1), 1-24. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1956.110332
- Carneiro, E. (1960, 11 de setembro). O Ciriri de Cuiabá. *Diário de Notícias*. Retirado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematic0&PagFis=11066&Pesq>
- Chartier, R. (2002). *A História Cultural – Entre práticas e representações*. Algrés: Difel - Difusão Editorial SA.
- Chiarini, J. (1949, 23 de maio). Ainda o Cururu. *A Gazeta de São Paulo*. Folha 1011. Retirado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematic0&PagFis=11066&Pesq>
- Instituto do Patrimônio histórico e Artístico Nacional – IPHAN - (2009). *Modo de fazer Viola de Cocho*, n.º 8. Brasília.

- Lima, R. G. (2012). *O povo do Candeal: caminhos da louça de barro*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Lima, R. T. de. (1957, 25 de maio). Ciriri de Mato Grosso. *A Gazeta*. São Paulo. Retirado de <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=Tematico&PagFis=11066&Pesq>
- Machado Filho, Osvaldo. (2003). *Legalismos e Jogos de Poder: um crime célebre em Cuiabá (1872) e suas verdades jurídicas (1840-1880)*. Tese de doutorado, UNICAMP, Brasil. Retirado de <http://www.jmesquita.brtdata.com.br/Crimes%20Celebres%20em%20Cuiaba.pdf>
- Magalhães, B. (1919). Vocabulário-Língua dos Borôros-Coroados do Estado de Mato Grosso. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Tomo 83.
- Moutinho, J. F.. (1869). *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.
- Pires, C. (2002). *Conversas ao pé-do-fogo*. São Paulo. Ed. Ottoni.
- Ramos, O. & Drummond, A. F. (1978). *Função do Cururu*. São Paulo: Ed. Planimpres.
- Ribeiro, J. (1919). *O folk-lore: estudos de literatura popular*. Rio de Janeiro. Ed. Jacinto Ribeiro dos Santos.
- Rocha, A. (2013). Política e Cultura em Mato Grosso: Considerações sobre estratégias de construção de uma identidade local. *Atas do XXVII Simpósio Nacional de História. Conhecimento histórico e diálogo social* (pp. 1-15). Natal: ANPUH. Retirado de http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364928992_ARQUIVO_SNH2013_artigo_AndersonRocha.pdf
- Rocha, A. (2015). *Festa Ribeirinha: Cenas de um Brasil Antigo nas práticas do Cururu Mato-Grossense*. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, Brasil. Retirado de http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UNB_82767cf2e54022acf9b97a2fe161b4d8
- Santos, A. (1993). *Viola-de-cocho; Novas Perspectivas*. Cuiabá: Ed. Da UFMT.
- Santos, G. L. da S.. (2010). *O siriri na contemporaneidade em Mato Grosso: Suas Relações e trocas*. Dissertação de mestrado, UFMT, Cuiabá, Brasil. Retirado de http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=184230
- Schmidt, C. (2008). Folkcomunicação: estado do conhecimento sobre a disciplina. *Revista da Sociedade Brasileira de estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom*, 1(1), 3-17. Retirado de <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/bibliocom/article/view/1488>

- Trigueiro, O. M. (2005, fevereiro). *A espetacularização das Culturas Populares ou produtos folkmediáticos*. Comunicação apresentada no Seminário Nacional de Políticas Públicas para Culturas Populares, Brasília. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.pdf>
- Vianna, L. (2005). O caso do registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial. *Revista Sociedade e Cultura*, 8(2), 53-62. DOI: 10.5216/sec.v8i2.1011
- Vieira, E., (1899). *Diccionario musical. Ornado com gravuras e exemplos de música*. Lisboa: Ed. J. G. Pacini.
- Volpato, L. R. R.. (1993). *Cativos do sertão: vida cotidiana e escravidão em 1850/1888*. Cuiabá: Marco Zero.

Citação:

Ferreira, M. M. (2019). Cururu e siriri – mato-grossenses – uma reflexão sobre seu processo histórico e legitimação. In M. L. Martins & I. Macedo (Eds.), *Livro de atas do III Congresso Internacional sobre Culturas: Interfaces da Lusofonia* (pp. 86-98). Braga: CECS.