



# VIOLA-DE-COCHO PANTANEIRA: HISTÓRIA E MEMÓRIA

■ MARTA MARTINES FERREIRA\*

**Resumo:** A proposta do artigo é rastrear a história e o contexto cultural da viola-de-cocho, instrumento que se instituiu como símbolo da cultura popular nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, alçado a patrimônio nacional pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Há mais de dois séculos, constitui a base sonora do cururu e siriri, fonte de representação da alegria e religiosidade do povo dessa extensa e dilatada região. A partir da análise de documentos organológicos reconstituímos os possíveis caminhos da viola-de-cocho até o modelo que se propõe na contemporaneidade. Argumentamos que isto possibilitou, em parte, a plasticidade e a capacidade de aglutinação do instrumento graças a sua própria capacidade de se difundir e perfazer através da diáspora humana.

**Palavras-chave:** Viola-de-Cocho; Patrimônio Cultural; Cururu e Siriri.

Sou um tupi tangendo um alaúde.  
Mario de Andrade.

Introdução\_\_\_\_\_

O historiador Alfredo d'Escagnolle Taunay em seu romance *Inocência* (1872), descreve as paisagens brasileiras e os costumes do sertão. No primeiro capítulo temos uma visão

detalhada dos vastos cerrados, da parte sul da província de Mato Grosso e região, demominados por ele, de 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. Na condição de escritor, apresenta sua visão romântica, a medida que gradativamente adentra por esses

sertões de natureza exuberante. A despeito do desenvolvimento da trama, é na descrição do cotidiano dos personagens que encontramos detalhes interessantes sobre as práticas musicais, ora interessadas. Em uma das cenas, apresenta um dos personagens acomodado em seu descanso embalado pelo “som da viola de três cordas” cantando livremente “monótonas modulações de umas chulas e modinhas” (p. 53). Teria o instrumento citado parentesco direto com a viola-de-cocho que hoje empunham os cururueiros? Essas referências musicais teriam proximidade com o cururu e siriri de Mato Grosso? Embora obra de ficção, as referências no romance de Taunay, guardariam um retrato caprichoso da realidade vivida, mesmo que significasse uma junção aleatória de cenas vívidas em cenários distintos. E 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. Em segundo, 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. Soma-se a essas informações, as pesquisas realizadas na década de 1940, por Alceu Maynard Araújo, que presenciou no cururu paulista uma viola rústica conhecida por cocho,

Em 1947, o folclorista piracicabano registrou, no município de Tietê, o uso de um instrumento de nome cocho feito de uma só corda. No mesmo ano, teve notícias da existência, em uma fazenda do município de Pereiras, próximo a Tatuí, de um cocho de quatro cordas e com a caixa de ressonância e braço escavados a partir de uma única peça de madeira. As similaridades no nome, formato e construção destes (ROCHA, 2015, p. 82).

De qualquer forma, ao priorizar uma dessas distinções sobre a qual, direta ou indiretamente convergiram até a viola-de-cocho, corremos o risco de cair em uma redundância, dada a impossibilidade de se dissociar as práticas de tais instrumentos, daquelas que resultaram na viola-de-cocho. É preciso considerá-las todas, especialmente sob o ponto de vista das práticas sociais. Talvez seja possível iluminar o começo desse túnel, a princípio,

dentro de tal contexto, se nos atermos ao alaúde, posto que citado nos documentos pesquisados, é o instrumento que mais se assemelha a viola-de-cocho. Nesse movimento de encontros, práticas e trocas, buscamos sua origem.

#### Percurso histórico\_\_\_\_\_

Os instrumentos musicais viviam nas mãos do povo. Entretanto, não é possível afirmar categoricamente o quanto a viola esteve presente em seu cotidiano, mas evidências apontam que a sua função de instrumento acompanhador vinha desde tempos remotos. Oliveira (1966) assevera que no reinado de D. Afonso V, em 1459, os Procuradores da Ponte de Lima endossaram uma representação, queixando-se ao Rei, sobre os “males que por causa das violas, se sentiam por todo o País pelas gentes que delas se serviam para, tocando e cantando, mais facilmente escalam as casas e roubarem os homens de suas fazendas, e dormirem com as suas mulheres, filhas ou criadas, que como ouvem tanger a viola, vão lhes desfechar as portas” (p. 163). Por seu caráter popular, estavam a serviço “de folgedos rurais e de rua, ao serviço de amores, devaneios, diversões e folias, e muito generalizado já nesses recuados tempos” (p. 163) e por serem considerados profanos, eram renegados pelos padres.

Pouco se sabe sobre a prática da viola no Brasil do século XVI. Os relatos dos viajantes e missionários do século XIX que viajaram pelo Brasil, sob a ação colonizadora da coroa portuguesa na implantação de suas instituições, na qual teologia e política, misturaram um tipo de festa comum na Europa<sup>1</sup> não foram precisos quanto as definições sobre a viola. Entrementes, a relação música e religião eram tão intrincadas que vários são os registros que conferem a presença constante do instrumento entre as danças indígenas e suas festas no Brasil. José Ramos Tinhorão (1990) assevera que a existência de cantigas acompanhadas pela viola, datam de fins do século XVI, mais especificamente em uma comédia encenada por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento em 1593, descrito nas Denúncias de Pernambuco, “confirmando desde logo a ligação da viola, com a canção citadina”(p. 44). Desde então, a viola é relacionada como parte do cotidiano do povo que aqui se anunciava. Fernão Cardim (1925) jesuíta português, deixa claro a presença instrumental nas práticas religiosas junto a população indígena;

Em todas essas três aldeias há escolas de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios e algumas mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger,

tudo tomam bem, e há já muitos que tângem flautas, violas, cravo (...) 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 (p. 292/315).

O padre Nuno Marques Pereira (1738) escandalizado que estava “pelo profano das modas e mal soante dos conceitos” (p. 216), apesar de ser ele próprio um tocador de viola, afirma severamente que aqui se deveria ser evitada, as modas de viola, sob pena de castigos com duras penas, e evidencia um fato ocorrido na cidade da Bahia,

Ouvi ir cantando pela rua uma voz; e tanto que punha fim a copla, dizia com todo apoio da cantiga: Oh diabo! E fazendo eu reparo em palavra tão indecente de se proferir, me disseram que não havia negra, nem mulata, nem mulher dama, que o não cantasse, por ser moda nova, que se usava. Vede se pôde haver maior atrevimento e ousadia entre Catholicos Christãos, que cantar semelhantes músicas (...) Porém, eu me persuado, que a maior parte destas modas lhes ensina o Demônio: porque é elle grande

Poeta, contrapontista, musico e tocador de viola e sabe inventar modas profanas, para as ensinar aquelles, que não temem a Deus (p.216).

Dentre os instrumentos de cordas dedilhadas presentes na Península Ibérica, quando da chegada dos árabes, por volta de 722, estão as harpas celtas e as cítaras greco-romanas, o oud, conhecido por alaúde árabe, foi o primeiro instrumento de cordas com braço, que chegou à Europa<sup>2</sup>. Dessa fusão cultural entre mouros, cristãos e judeus, os menestréis aperfeiçoam a chrota dos bretões e o relab dos árabes, transformam-nas em uma grande família de instrumentos de corda, designados na língua latina de viola. No século XIII, a viola já era armada com cinco cordas e podia ser afinada de três maneiras diferentes. Durante os séculos XV e XVI já haviam violas com três, quatro e cinco cordas. O braço da viola era curto e largo, “a viola de mão era o mesmo que a cithara ou guitarra, congênere do alaúde (...) afinadas em quinta. Da viola de mão deriva o instrumento a que hoje damos o nome de viola francesa ou violão” (VIEIRA, 1899, p. 524). É preciso destacar, entretanto, que o violão tal qual o conhecemos hoje, só passa a existir depois do século XIX, ocasião em que o vocábulo seria incorporado à língua portuguesa.

Considerando-se o acesso a organologia buscando a compreensão histórica, implica em, por um lado, analisar e agrupar registros e, por outro, buscar as suas relações diversas. Para se ter uma percepção da grande variedade vocabular, vejamos algumas designações: aláude, barbitus, cedra, cítara, chelys, chítara, cithara, cítola, descante, fides, fidicula, guararápeuva, guitarra, guitarra mourisca, guitarra latina, lira, lyra, séstro, testudo, vihuela, vihuela de peñola. É preciso pontuar que como instrumentos de corda e individuais, no momento de sua afirmação estão justamente o alaúde, a vihuela/viola e a guitarra (AMORIM, 2015).

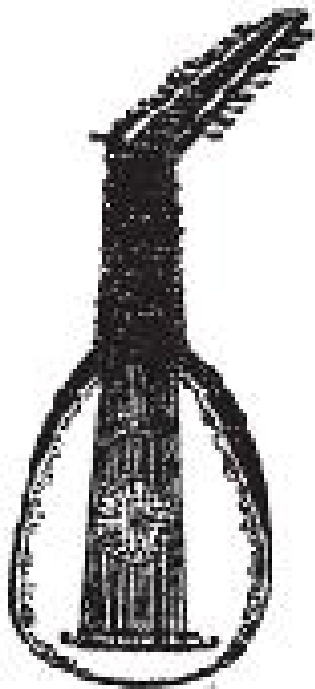
A partir dos estudos organológicos do espanhol Felipe Pedrell (1901) e dos portugueses Ernesto Vieira (1899) e Veiga de Oliveira (2000), apresentamos algumas referências e possíveis herdades. Sobre o alaúde, vejamos o que diz Pedrell (1901),

Laúd. - Instrumento derivado, por seu nome e forma, de e'oud (caixa bombada) árabe. Descreve-se este instrumento (aparentemente de origem persa) no Livro de Música de Alfarabi (século X). O Sr. D. Juan Facundo Riaño acertou em reproduzir em uma de suas obras o desenho de um laúd, admirável por sua correção de linhas, retirado de um relicário do século XVI, conservado na Real Academia da

História. Nos Dicionários Organográficos especiais poderá o leitor estudar a história desse instrumento, que para por aqui, por ser bem conhecida (p. 51).

Ainda sobre o alaúde, Vieira (1899) confirma ser um instrumento de cordas dedilhadas de origem árabe, que se difundiu na Europa através das cruzadas, se popularizou nos séculos XV, XVI e XVII,

O alaúde tinha o tampo harmônico em forma de pera como as guitarras portuguesas; as costas eram bombeadas como as do bandolim, e o cravelhame chato, inclinado para traz em angulo com o braço (...) Havia ainda um alaúde pequeno só com cinco ordens (...) O nome d'este instrumento em árabe, êud, junto ao artigo definido el, deu origem à palavra élude que durante a idade média passou por muitas mudanças na Europa; as primeiras foram: leut, leuth, luit, lut, luc, lucs, lus, e luz; d'aqui nasceu liuto para os italianos, laud para os espanhóis e alemães, lut para os francezes. Em português chamou-se lhe sempre laude (...) Também muitas vezes era designado com o nome latino de testudo por causa da sua semelhança com a casca de uma



Exemplar de um alaúde do século XVI.  
(PEDRELL, 1897, p. 253).

tartaruga (p. 42/48).

Pedrell (1897) assinala que as variadas formas e nomenclaturas atribuídas à guitarra na Idade Média, causaram confusão entre os pesquisadores, embora no século XV, pouco se diferenciava da forma que hoje a concebemos, “era menor e contava no máximo, com sete cordas dispostas em quatro ordens, a saber, três cordas duplicadas e uma simples, que era a prima, as quais se tangiam de modo rasqueado para acompanhar as danças e canções do povo”. Porém, alerta que, a Guitarra e a Vihuela, são instrumentos

distintos e não podem ser confundidos “a guitarra era um instrumento pobre e popular, que se tocava rasqueado já vihuela era um instrumento rico que se tangia ponteadado” (p. 213). Diferenciavam-se pelo número de cordas e modo de execução. Todavia, com o passar do tempo a guitarra foi pouco a pouco invadindo o espaço da vihuela e no início do século XVIII, já era um só instrumento, porém relegada às classes baixas.

Veiga de Oliveira (2000) cita alguns pesquisadores que partilham definições muito parecidas, sobre o alaúde, Geiringer diz que a “forma primordial do alaúde, numa caixa oval ou piriforme, com boca e rosácea, de fundo convexo composto de uma peça única de madeira escavada, e um braço curto que é apenas o prolongamento do tampo, e sem trastos [e a partir do século XIII] apresenta inovações e melhoramentos importantes” (p. 264). Reforça a ideia de Pedrell (1897), no que tange à apresentação das características da “vihuela espanhola quinhentista (...) herdeira mais ou menos directa da guitarra latina, que, como ela, possui uma caixa com enfranque [e nesse ponto assinala que] a guitarra mourisca tinha carácter popular e se tocava de rasgado, a latina era de nível mais elevado e tocava-se de ponteadado”. Acrescenta ainda, que “no século XIII, a guitarra latina prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria

compreensivelmente o seu prolongamento directo, à nossa viola actual" (p. 149/150). Em Curt Sachs, evidencia a aproximação do alaúde curto, na sua forma mais antiga de um saltério alemão presente em iluminuras espanholas do século X e XI e o classifica como um instrumento "pesado, cavado numa peça única de madeira, com caixa estreita de lados paralelos (...) aparentemente cinco cordas presas em baixo num cavalete, passando, a seguir, sobre outro, em forma de ponte" (p. 263). Veiga assevera que o alaúde sofreria a ampliação das cordas para onze, com duplas, a caixa aumenta, os tratos fixos de tripa, sobem para oito e finalmente no século XV, teria sua forma definida. Dessa, a evolução foi linear até a forma como hoje o conhecemos.

Como apontam Pedrell, Veiga e Vieira, vihuela, vigola, vigolón, figolón, viola, são sinónimos, significavam antigamente a mesma coisa. Contudo, tal suscetibilidade pode ter provocado algum grau de incerteza, onde tanto a nomeação, quanto a tradução de tais registros para outras línguas, estariam sujeitos a variações inconstantes e/ou equivocadas. Embora essas variações linguísticas presentes nos dicionários latino-portugueses e também na documentação jesuítica, a definição do termo alaúde é pensamento comum, com ampla sinonímia, os termos; viola, tangida, concha de

tartaruga, Lyra...et al. Nomenclaturas variadas e muitas familiares a nós, outras nem tanto, mas que de alguma forma, os traços genealógicos da herança musical que nos foi legada pelos conquistadores, conquistados e povos ibéricos, guardam relação direta com a viola-de-cocho, símbolo do cururu e siriri mato-grossense.

A viola-de-cocho cá entre nós\_\_\_\_\_

Não faz parte dos tratados internacionais de organologia o termo viola-de-cocho. Embora sua origem não esteja totalmente definida como vimos, alguns documentos 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. Tais definições categóricas nos levam a indagar sobre quais instrumentos, de fato correspondem às designações aos atuais cordofones, que levam os nomes de viola e guitarra e, até que ponto podemos relaciona-los à viola-de-cocho. Ou tais termos teriam sido usados de forma indiscriminada e sem diferenciação na literatura brasileira, dificultando uma categorização específica?

Buscar, diga-se a origem, a partir dessa organologia; mestiça, híbrida, cuja retrospectiva se faz a partir de pesquisas específicas sobre a viola-de-cocho<sup>3</sup>. Autores que se debruçaram sobre a viola-



de-cocho para buscar suas origens na história, trazem em comum, a ideia da herança alaudeana, ou seja, de que a viola-de-cocho pertença a família dos aludes curtos, cujo caminho teria sido trilhado e adaptado às condições específicas desta região de pântano e cerrado. E que sua presença e características, fazem parte da fusão e difusão da cultura ibérica, trazida pelas expedições das missões católicas portuguesas e espanholas.

A intensão de apontar o nascimento da viola-de-cocho nos leva ao começo, ao início da formação histórica da nossa região. Por mais longínquo e difícil o trajeto, para se chegar a Cuiabá, a chegada das embarcações sempre era motivo de festa. Ferdinand Nijs foi um oficial militar belga que viajou a Mato Grosso em 1901, para avaliar as potencialidades econômicas da região e registrou, “um dos eventos sensacionais que se produz em Cuiabá é a chegada e a partida dos barcos, colocando a cidade em contato com o resto do mundo. Daí a maioria da população vir se postar às margens para assistir à sua chegada, exibindo suas mais belas toaletes” (p.34). Karl von den Steinen (1942), afirmou que a tranquilidade da cidade só era abalada com a chegada dos navios, quando um tiro de canhão anunciava a presença do vapor ancorado no porto. Manuel Cavalcanti (1958), um filho da terra, também registrou um desses momentos,

Bonito dia da chegada a Cuiabá! Duas horas antes, já se avista a cidade, manchas avermelhadas de telhado, traços claros de paredes caiadas, entre o verde escuro das mangueiras e o verde mais claro das outras árvores. Lá está a igreja de São Gonçalo, com o santo em cima da torre, sobre um globo dourado; o cais de pedra-canga feito por Leverger, muito alto, dando idéia da altura a que podem chegar as águas da enchente; uma figueira enorme nascida entre as pedras do cais, dando sombra às lavadeiras e aos garotos que se preparam para pescar piraputanga no porto (p. 34).

Tudo começou pelas águas. Tudo o que chegou por aqui, veio pelo rio. O rio foi o fio condutor, a mola propulsora, entre esta região central e o resto do mundo. Era rio-acima, rio-abaixo, tudo ia e vinha, levava-se e trazia-se; vidas e sonhos. Conquistas e perdas. Os perigos eram superados pela ideia do ouro, da abundância, da vida farta. Por ele nasce o sentido. Foi pelas águas do rio que, segundo a lenda, veio a viola-de-cocho.

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. Entretanto, apesar dessa visibilidade, sua origem é reconstituída por alguns a partir da memória oral da população mais antiga. Dentre eles, uma bem conhecida entre os cururueiros<sup>4</sup>, é contada pelo Sr. Luiz Marques da Silva, cururueiro antigo da região e presidente fundador da AFOMT- Associação Folclórica de Mato Grosso, 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 se uma viola, insistiram, viola? mas que viola? Viola-de-cocho (SANTOS,

1993, p. 21).

Lenda ou não, esse relato vai ao encontro de algumas pesquisas, que veem íntima relação na origem da viola-de-cocho, com o alaúde. Desta feita, Julieta de Andrade (1981) considera a forte influência espanhola nesse processo de aculturação da viola-de-cocho, se consideramos seu modelo de fabricação; escavado em um tronco inteiriço, as divisões das partes do cocho, o comprimento do braço, o número de cinco cordas e “iluminuras, desenhos constantes de Cancioneiros em obras espanholas da época, mostrando instrumentos muito semelhantes” (p. 74). Apontando uma hipótese bem provável, a de que pode ser, a viola-de-cocho, um instrumento que conservou as características medievais do alaúde, se considerarmos as evidências que se revelam. E sobretudo, se considerarmos que Cuiabá sofreu um isolamento natural devido a sua localização geográfica, distante das demais regiões do país e por décadas só era possível se chegar até aqui pelas vias fluviais, como já vimos anteriormente. Mesmo que ainda questionada na sua origem, não há como negar um conhecimento partilhado, apropriado, emprestado, que se ajusta na criação do novo. Não é por acaso que Gruzinski (2001) nos alerta, para o fato de que pode o pesquisador cair em uma cilada

quando “um substrato cultural estável ou invariante [sujeito ao] reflexo condicionado do observador (...) reduzir-se na linguagem corrente a uma etiquetagem sumária que logo vira caricatura” (p.48). Ao afirmar que toda história é cultural, Chartier (2004) reforça que esse é o sentido da cultura, posto que nada “está acima ou ao lado das relações econômicas e sociais e não existe prática que não se articule sobre as representações pelas quais os indivíduos constroem o sentido de sua existência – um sentido inscrito nas palavras, nos gestos, nos ritos” (p. 18). Mas uma coisa é certa, não há cururu ou siriri sem a viola-de-cocho, o mocho<sup>5</sup> e o ganzá<sup>6</sup>.

A viola-de-cocho ainda hoje é confeccionada artesanalmente. Primeiro escolhe-se a madeira, esculpe-se o braço, depois molda-se o corpo da viola escavado com faca e formão. O segredo da viola está justamente no corte da madeira, que deve ser feito sempre na lua minguante, caso contrário o instrumento corre o risco de ser atacado por carunchos. 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. 9). Existe até um verso assim:

A viola chora a prima  
A prima chora o bordão  
Sangue corre pela veia  
E a veia pra geração  
(RAMOS & DRUMMOND, 1978, p. 11).

A capacidade humana de transportar-se de um lugar para outro, de ir e vir carregando na bagagem toda sua carga cultural, adaptada às suas novas necessidades, estabelecendo redes de atividades nas quais várias culturas são incorporadas, apropriadas e internacionalizadas, propiciam certa circularidade característica do contato fluvial ibérico-americano, “o fenômeno da mistura se tornou uma realidade cotidiana, visível nas ruas (...). Multiforme e onipresente, ela associa criaturas e formas que a priori, nada deveria aproximar” (GRUZINSKI, 2001, p. 48). Práticas, em que residem a revitalização de uma cultura que se ajusta aos processos vetores da globalização a partir de sistemas propensos a releituras, nos quais é possível se reconhecer os fenômenos da mestiçagem-hibridação, oriundos de diversas influências.

Desta feita, é razoável consideramos o relato do Sr. Luiz como parte desse processo circular de migração,

hibridação, apropriação cultural? Santos nos lembra que “o homem refaz suas práticas e incorpora novos modos. 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, 2011, p.48).

Acresce, que a despeito de sua importância para o cururu e o siriri, a partir de então, a viola-de-cocho incorpora-se definitivamente na cultura local e em toda extensão territorial pantaneira. Adquire sua própria história.

A valorização dos saberes\_\_\_\_\_

No contexto atual, na categoria saberes, comemoramos 15 anos do primeiro registro de um Patrimônio Cultural do Brasil, o Ofício das Paneleiras de Goiabeiras, que encabeça uma lista de 28 bens culturais registrados pelo Iphan<sup>7</sup>. Dentre eles, o Modo de Fazer: Viola-de-Cocho, registrada em 2005, sua forma de produção artesanal e a execução musical, associadas ao cururu e siriri. Esse registro constituiu-se a partir de relatos, imagens, vídeos e partituras, material coletado em municípios da Baixada cuiabana e cidades do Mato Grosso do Sul, 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. 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).

Para além da uma demarcação geográfica, entre o Sul e o Norte de Mato Grosso, 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.

Nesse 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. Entrementes, registra-se que essa visualidade, pode abrir precedentes para a banalização e folclorização de determinadas práticas sociais, sobretudo porque atinge diretamente o cotidiano e o modo de vida dos sujeitos envolvidos, social e economicamente.

No caso da viola-de-cocho, sua

comercialização está além do consumo entre os cururueiros, engloba; músicos, colecionadores e turistas, situação que promoveu o aumento da demanda de produção e comercialização dentro e fora do estado, quiçá internacionalmente. Todavia é prudente observar que a circulação de bens culturais a partir exclusivamente do seu valor econômico, tende a deixar de lado o código cultural que rege o sentido da prática.

## Notas\_\_\_\_\_

\* Doutoranda em Arte Cognição e Cultura - pela UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestra em Estudos de Cultura Contemporânea - pela UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso. Graduada em Educação Artística com Habilitação em Música - pela UFMT - Universidade Federal de Mato Grosso.

<sup>1</sup> De acordo com Mario de Andrade pouco se sabe sobre a música popular no Brasil nos três séculos da colônia. "Um povo misturado porém não amalgamado parava nas possessões que Portugal mantinha aqui. Esse povo feito de portugueses, africanos, ameríndios, espanhóis, trazia junto com as falas deles as cantigas e danças que a Colônia escutava". ANDRADE, Mário de. Pequena história da música. 2ª ed. Martins, S.P. 1942. p. 54.

<sup>2</sup> Conferir em "Instrumentos Musicais Populares Portugueses". Ernesto Veiga Oliveira.

<sup>3</sup> SANTOS, Abel. Viola-de-cocho; Novas Perspectivas. Cuiabá, Ed. Da UFMT. 1993/ Caderno De Folclore Matogrossense Nº 01 e 02.

1990/ RAMOS, Otávio; DRUMMOND, Arnaldo F. Função do Cururu. Cadernos Cuiabanos. Nº 8. Ed. Planimpress. São Paulo. 1978/ Modo de Fazer Viola-de-Cocho. Brasília-DF. Dossiê IPHAN-8. 2009/ VIANA, Letícia. O caso de registro da viola-de-cocho como patrimônio imaterial. In; Sociedade e Cultura. Goiânia: UFG, Vol. 8 N. 2, 2005/ ANDRADE, Julieta de. Cocho mato-grossense: um alaúde brasileiro. São Paulo: Escola de Folclore/Editorial Livramento, 1981.

<sup>4</sup> São todos os tocadores de viola-de-cocho, tanto no cururu quanto no siriri.

<sup>5</sup> Ernesto Vieira (1899) em seu Dicionário musical, apresenta o mocho como Adufe, espécie de pandeiro antigo mais usualmente utilizados 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 e representado em escultura das ruínas de Nínive. Os árabes usam desde os tempos imemoriais e dão-lhe o nome daff ou duff. VIEIRA. Op. Cit. p. 36.

<sup>6</sup> Ou caracachá, na designação antiga. Espécie de reco-reco feito de bambu. RAMOS, Otávio; DRUMMOND, Arnaldo F. Função do Cururu. Cadernos Cuiabanos -8. Ed. Planimpress. São Paulo. 1978. p. 05. Mario de Andrade aponta o ganzá como herança africana, instrumento exclusivo de percussão rítmica, trazido nos navios da escravidão.

<sup>7</sup> <http://portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/conOrdeME.jsf?ordem=3> - Ministério da Cultura – Bens Registrados. Acesso em 02/01/2017.

## Referências bibliográficas\_\_\_\_\_

AMORIM, Humberto. Da península Ibérica medieval ao século XVII: a chegada e a difusão dos

cordofones de cordas dedilhadas no Brasil. (Tese Doutorado) UNIRIO- RJ. 2015.

ANDRADE, Julieta de. Cocho matogrossense: um alaúde brasileiro. São Paulo: Escola de Folclore, 1981.

CARDIM, Fernão. Tratados da terra e gente do Brasil. Introdução e notas de Baptista Caetano, Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia. Ed. J. Leite & Cia. Rio de Janeiro. RJ. Brasiliana. 1925.

CHARTIER, Roger, 1945- Leituras e leitores na França do Antigo Regime. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo. Ed. UNESP. 2004.

GRUZINSKI, Serge. O pensamento mestiço. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. - Modo de fazer Viola de Cocho. Dossiê IPHAN N. 8. Brasília, 2009. MAGALHÃES, Couto de. 7ª Conferência –Tricentenário de Anchieta – Anchieta, as raças e línguas indígenas. São Paulo. 1897.

NIJS, Fernand. Viagem ao Mato Grosso: Etudes Coloniales, n. 8, Bruxelas, 1901.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. Instrumentos Musicais Populares portugueses. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia. 3ª Ed. 2000. (Grifos meus).

PEDRELL, Felipe. Diccionario Técnico de la Música. Barcelona: Isidro Torres Oriol, 1897.

\_\_\_\_\_. Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española. Barcelona: Juan Gili, 1901.

PEREIRA, Nuno Marques. Compêndio Narrativo

do Peregrino da América. Lisboa. Editor Manoel Fernandes da Costa. 1ª Edição 1738.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. No Termo de Cuiabá. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.

RAMOS, Otávio; DRUMMOND, Arnaldo F. Função do Cururu. Cadernos Cuiabanos -8. Ed. Planimpress. São Paulo. 1978.

ROCHA, Anderson. Festa Ribeirinha: Cenas de um Brasil antigo nas práticas do Cururu Matogrossense. Tese (Doutorado em História). Universidade de Brasília/UNB. Brasília, 2015.

SANTOS, Abel. Viola-de-cocho; Novas Perspectivas. Cuiabá, Ed. Da UFMT. 1993/ Caderno De Folclore Matogrossense Nº 1. 1990.

SANTOS, Francisco Lopes dos. Planalto Central: Marco Da Música Contemporânea em Mato Grosso. Dissertação (mestrado) UFMT. 2011.

STEINEN, Karl von Den. O Brasil Central: Expedições em 1884 para a exploração do Rio Xingu. Trad. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942.

TAUNAY, Visconde de. Inocência. São Paulo: Moderna, 1978.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa. 1990.

VIEIRA, Ernesto, 1848-1915. Diccionario musical. Ornado com gravuras e exemplos de música - 2ª ed. – Lisboa. Ed. J.G.Pacini. 1899.

## VIOLA-DE-COCHO PANTANEIRA: HISTORY AND MEMORY

ABSTRACT: THE PURPOSE OF THIS ARTICLE IS TO TRACE THE HISTORY AND CULTURAL CONTEXT OF THE VIOLA-DE-COCHO, INSTRUMENT THAT WAS INSTITUTED AS SYMBOL OF POPULAR CULTURE IN THE STATES OF MATO GROSSO AND MATO GROSSO DO SUL, ELEVATED TO NATIONAL PATRIMONY BY INSTITUTE OF NATIONAL HISTORICAL AND NATIONAL ARTISTIC (IPHAN). THAT FOR MORE THAN TWO CENTURIES, IT CONSTITUTES THE SONOROUS BASE OF CURURU AND SIRIRI, SOURCE OF REPRESENTATION OF THE JOY AND RELIGIOSITY OF THE PEOPLE OF THIS EXTENSIVE AND DILATED REGION. FROM THE ANALYSIS OF ORGANOLOGICAL DOCUMENTS WE RECONSTITUTE THE POSSIBLE PATHS OF THE VIOLA-DE-COCHO TO THE MODEL PROPOSED IN CONTEMPORARY TIMES. WE ARGUED THAT THIS ENABLED, IN PART, THE PLASTICITY AND AGGLUTINATION CAPACITY OF THE INSTRUMENT THANKS TO ITS OWN ABILITY TO DIFFUSE AND MAKE ITS WAY THROUGH THE HUMAN DIASPORA.

KEYWORDS: VIOLA-DE-COCHO; CULTURAL PATRIMONY; CURURU; SIRIRI.

## VIOLA-DE-COCHO PANTANERA: HISTORIA Y MEMORIA.

RESUMEN: LA PROPUESTA DEL ARTÍCULO ES RASTREAR LA HISTORIA Y EL CONTEXTO CULTURAL DE LA VIOLA DE COCHO, INSTRUMENTO QUE SE INSTITUYÓ COMO SÍMBOLO DE LA CULTURA POPULAR EN LOS ESTADOS DE MATO GROSSO Y MATO GROSSO DO SUL, ALZADO A PATRIMONIO NACIONAL POR EL INSTITUTO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO Y ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). HACE MÁS DE DOS SIGLOS, CONSTITUYE LA BASE SONORA DEL CURURU Y SIRIRI, FUENTE DE REPRESENTACIÓN DE LA ALEGRÍA Y RELIGIOSIDAD DEL PUEBLO DE ESA EXTENSA Y DILATADA REGIÓN. A PARTIR DEL ANÁLISIS DE DOCUMENTOS ORGANOLÓGICOS RECONSTITUIMOS LOS POSIBLES CAMINOS DE LA VIOLA DE COCHO HASTA EL MODELO QUE SE PROPONE EN LA CONTEMPORANEIDAD. ARGUMENTAMOS QUE ESTO POSIBILITÓ, EN PARTE, LA PLASTICIDAD Y LA CAPACIDAD DE AGLUTINACIÓN DEL INSTRUMENTO GRACIAS A SU PROPIA CAPACIDAD DE DIFUNDIRSE Y PERFILAR A TRAVÉS DE LA DIÁSPORA HUMANA.

PALABRAS CLAVE: VIOLA-DE-COCHO. PATRIMONIO CULTURAL. CURURU Y SIRIRI..