



**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS-PPGCULT**

JEHFERSON GUIMARÃES ALVES DA ROSA

**SIRIRI DE MATO GROSSO:
A SUBJETIVAÇÃO DA ALMA PARA MANUTENÇÃO DO PERTENCER.**

AQUIDAUANA/MS
NOVEMBRO/2025

**FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CAMPUS DE AQUIDAUANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS-PPGCULT**

JEHFERSON GUIMARÃES ALVES DA ROSA

**SIRIRI DE MATO GROSSO:
A SUBJETIVAÇÃO DA ALMA PARA MANUTENÇÃO DO PERTENCER.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, do Campus de Aquidauana, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais, sob a orientação da Prof.^a Dr^a. Patrícia Zaczuk Bassinelo e Coorientação do Prof. Dr. Antônio Firmino de Oliveira Neto.

**AQUIDAUANA/MS
NOVEMBRO/2025**

**SIRIRI DE MATO GROSSO:
A SUBJETIVAÇÃO DA ALMA PARA MANUTENÇÃO DO PERTENCER.**

JEHFERSON GUIMARÃES ALVES DA ROSA

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr^a. Patrícia Zaczuk Bassinello
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Campus de Aquidauana (UFMS/CPAQ)
Orientadora

Prof. Antônio Firmino de Oliveira Neto
(PPGcult/UFMS)
Coorientador

Prof^a. Maria Helena da Silva Andrade.
Examinador

Prof. Marcelo Victor da Rosa
(PPGcult/UFMS)
Examinadora

Aquidauana, MS, novembro de 2025.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à Deusa, de onde flui todas as plurais e contínuas existências, pela força vital que sustenta o caminho e me conduz com sabedoria.

Agradeço com amor à minha família, pela presença e pela ancestralidade que me formam. Às minhas duas mães, Eunice Guimarães (Nicinha) e Carmezina Alves, e aos meus dois pais, Roque Gonzaga e José Marco Paiva, por me ensinarem, cada um à sua maneira, o valor da coragem, da ternura e da persistência. Às minhas irmãs, Laura Guimarães e Elaine Rosa, e à minha madrinha Carmelita Mendes, estendo também o agradecimento à família Mendes, que me acolhe como parte de sua linhagem de afeto e resistência. Aos meus sobrinhos, Joel Leonel e Dagmar Longuinho, pela alegria que renovam em mim.

Ao meu companheiro, André Vitor Viana, agradeço pela presença amorosa, paciência e apoio constante nesta caminhada.

Estendo minha gratidão aos grupos de siriri Coração Franciscano, Flor de Atalaia, Flor do Campo e Flor Ribeirinha, que mantêm vivo o cerne da cultura popular e me inspiram na defesa das expressões que brotam da terra e do corpo coletivo.

À professora Beleni Salete e ao Marcelo Victor, pelos ensinamentos e pela generosidade intelectual que contribuíram para o amadurecimento deste trabalho.

Ao meu orientador, Antônio Firmino, pela escuta atenta, pela confiança e pelo rigor crítico que tanto me fizeram crescer.

Agradeço à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (PPGCult), à UNAPI e à Escola de Danças da UFMS, por constituírem os espaços onde pude construir e expressar minhas reflexões e práticas.

Aos amigos Avinner Augusto, Anderson Nobre, Rodrigo Guerra & Welly Guerra, Beto Dois a Um e Allan Kardec, pela amizade, pelas trocas e pela presença que tornaram este percurso mais leve e humano.

E, finalmente, agradeço a todos e todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta etapa de aprendizados e saberes. Cada gesto, palavra e partilha deixaram marcas que seguem comigo.

Siriri é ato político que salvaguarda identidades, um manifesto que flui em diversidade e pluralidade, onde a alma do povo resiste e se reinventa em cada passo, canto e melodia, celebrando a vida e a história que transcende o tempo e o espaço.

(Rosa. G. A. J,2025)

Nandaia

Nandaia, nandaia vamos nandaiá
Seu padre vigário venha me ensinar a dançar.
Nandaia, nandaia vamos nandaiá
Seu padre vigário venha me ensinar a dançar.
Põe essa perna, se não servir essa,
Põe essa outra pra senhora moça.
Rodeia, rodeia, rodeia fica de joelho.
Põe mão na cintura pra fazer mesura.
Palma, palma, palma.
Pé, pé, pé.

(Autoria popular, desconhecida)

Chora Tirana

Chora chora, chora outra vez
Chora chora, chora outra vez
Poe mão na cintura tirana
Faz uma misura tirana
Da uma abaixadinha tirana
Diga adeus ao povo ao povo todo.
(Autoria Popular, Desconhecida)

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação constitui o resultado da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais (PPGCult) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Aquidauana, e a analisa o Siriri e suas complexidades como manifestação cultural, tanto quanto performance como movimento de resistência e afirmação de identidades. Com uma abordagem que explora a fusão de influências dos povos originários e afrodescendentes e eurocêntricas, a pesquisa buscou compreender como o Siriri, por meio de seus cantos, toadas, coreografias e instrumentos tradicionais (viola de cocho, ganzá e mocho), incorpora lendas e mitos locais, expressando valores comunitários de amizade e celebração da vida em um contexto de rápidas transformações sociais e econômicas, observando, ainda, os processos de espetacularização e mercantilização das manifestações culturais. Diante disso, investigou-se como o Siriri, enquanto prática cultural intrinsecamente ligada à identidade e ao território, se adapta e resiste à velocidade dessas transformações, buscando compreender a “subjetivação da alma” dos siririzeiros como um elo vital para a manutenção do pertencimento e da continuidade das tradições.

Antes de adentrar ao tema do Siriri, faz-se necessário, nesta introdução, buscar conceituar, ainda que de maneira superficial, a temática da subjetividade, afastando-se momentaneamente do objeto central do trabalho para compreender aspectos das subjetividades humanas. Para tanto, é preciso estabelecer um referencial de partida: o indivíduo em seu corpo. Nesse sentido, torna-se fundamental recorrer à formulação foucaultiana segundo a qual: “O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta emprestar a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua desintegração” (Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, 2001). Assim, compreender a subjetividade implica reconhecer que ela se enraíza em um corpo atravessado por forças, discursos e experiências.

Sob esse prisma, torna-se pertinente esclarecer que “por subjetividade irei me referir ao conjunto de modos de percepção, afeto, pensamento, desejo, medo e assim por diante, que animam os sujeitos atuantes” (Ortner, Sherry B., 2003, p. 376). Entretanto, tal definição inicial não dá conta da profunda complexidade que envolve os modos de ser, pois “subjetividades são complexas porque são culturalmente e emocionalmente complexas, mas também por causa do trabalho de reflexividade em andamento, monitorando a relação do eu com o mundo” (Ortner, Sherry B., 2003, p. 398). Dessa forma, evidencia-se que subjetivar-se não é um processo

espontâneo ou homogêneo, mas uma trama contínua entre cultura, afetos, história e ação, marcada por pluralidades infindáveis que se transformam e se reorganizam ao longo do tempo.

Nesse movimento, torna-se indispensável reconhecer que a noção de subjetividade está necessariamente vinculada à criação de formas de vida ou a um governo das próprias condutas.

Tal entendimento aproxima o debate das análises foucaultianas sobre a formação do sujeito, fundamentais para compreender os sujeitos humanos e, neste trabalho, os siririzeiros enquanto sujeitos do Siriri. Assim, é imprescindível considerar a definição do “conjunto de processos de subjetivação aos quais os indivíduos foram submetidos ou que executavam (*mis en œuvre*) em relação a si mesmos” (Foucault, 2014, p. 287). Neste estudo, busca-se alcançar esse processo a partir da formação dos coletivos que vivem o Siriri, indicando que a subjetividade não apenas é produzida, mas também constantemente reelaborada pelos modos como o indivíduo se governa.

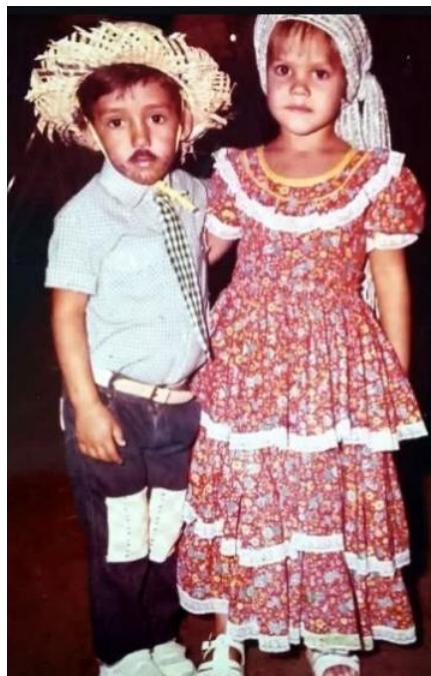
Todavia, como observou Foucault, o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, assim como obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. É justamente nessa ambivalência que emerge a possibilidade de “resistência ao poder político senão na relação de si para consigo” (Foucault, 2001c, p. 225), reforçando que os processos de subjetivação incluem modos de enfrentamento, contestação e criação de novas formas de existir, neste caso, o Siriri nos modos de celebrar, alegrar-se, viver e cultivar costumes. Partindo dessa perspectiva, não surpreende que “os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram transformar-se, modificar-se em seu ser singular e fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo” (Foucault, 1984, p. 16–17), enfatizando a dimensão ético-estética da constituição de si.

O percurso metodológico envolveu pesquisa bibliográfica, buscando subsídios em autores que discutem cultura, identidade e processos de mercantilização, além da análise de documentos e da realização de entrevistas com atores sociais relevantes — dançarinos, músicos e lideranças de quatro grupos de Siriri. Essa abordagem permitiu captar as nuances da prática do Siriri em sua dimensão viva e dinâmica, proporcionando uma compreensão mais rica e aprofundada do fenômeno. Este estudo consolida um esforço de pesquisa e aspira contribuir significativamente para os Estudos Culturais, ao oferecer novas perspectivas sobre a valorização e a preservação do Siriri como expressão cultural de identidades diversas. Espera-se que as reflexões aqui apresentadas incentivem o diálogo entre teoria e prática no campo da cultura, reforçando a importância do reconhecimento e da salvaguarda das tradições locais.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, registro meu reconhecimento pela oportunidade e pelo ambiente propício ao desenvolvimento desta pesquisa. Um agradecimento especial ao Professor Dr. Antônio Firmino de Oliveira Neto, pela inestimável orientação, confiança e apoio, fundamentais em todas as etapas deste trabalho.

Trajetória Pessoal e contato com as manifestações culturais de Mato Grosso

Cuiabano, nascido no bairro Baú, em 1981, filho de mãe solteira, criado na periferia da “cuiabania” e formado no ensino público da Baixada Cuiabana, possui graduação em Administração. O contato com as manifestações populares e artísticas de Mato Grosso ocorreu ainda na primeira infância, por meio de festas familiares, festas de santo, festas juninas de rua e de bairro, celebrações nas igrejas católicas e datas comemorativas escolares.



Festa Junina escolinha Snoop Bairro Poção Cuiabá MT.
Fonte: Acervo pessoal do autor

Durante a adolescência, pude aprofundar minhas experiências nas práticas das manifestações populares de Mato Grosso. Consequentemente, o contato com o Siriri cuiabano ocorreu por meio das vivências no ambiente familiar, no próprio quintal de casa, onde a prima de minha mãe, que à época auxiliou em minha criação, Carmezina Mendes, que mesmo após seu falecimento configurou-se também como minha mãe, cantava o Siriri para que as crianças dançassem e brincassem.

No ano de 2000, por motivos de saúde ortopédica, iniciei minha participação e atuação profissional na Companhia de Balé Voo Livre Cia. de Danças, onde permaneci por dez anos, explorando diversas linguagens da dança, com foco na contemporaneidade.

Em 2010, tive contato com o grupo de danças Flor Ribeirinha, de Siriri de Cuiabá, iniciando uma vivência profunda e íntima com essa prática. Permaneci no grupo por 11 anos, dando continuidade às práticas do Siriri também em minha vida pessoal.



Atuação como dançarino de siriri Festival de siriri de Cuiabá 2010.

Fonte: Acervo pessoal do autor



Atuação dançarino de SIRIRI no grupo Flor Ribeirinha espetáculo Nandaia.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Trajetória no PPGCult Mestrado em Estudos Culturais

Ao chegar à cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, em um processo de busca pessoal, percebi a existência do processo seletivo para o mestrado no PPGCult da UFMS. A nomenclatura do curso em Estudos Culturais despertou em mim um entendimento superficial e

equivocado, quase ingênuo, de que se tratava apenas de estudos sobre cultura no que tange a conceitos e entendimentos artísticos. Ainda assim, resolvi me candidatar e defender os estudos da linguagem da dança Siriri, sendo aprovado. Participei de disciplinas que nortearam os caminhos para o esclarecimento do real objetivo do curso, afunilando meu objeto de pesquisa para possibilidades mais vinculadas ao meu processo pessoal e profissional, sempre pautado nos Estudos Culturais.

A descrição da trajetória, desde minha infância na periferia cuiabana até a inserção no mestrado em Estudos Culturais, reflete um percurso marcado pela vivência e pela reflexão sobre as manifestações culturais e artísticas de Mato Grosso. A relação com o Siriri cuiabano consolidou-se por meio de experiências familiares, profissionais e acadêmicas, evidenciando a importância das práticas culturais na construção de identidades e saberes. Ao ingressar no PPGCult, encontrei um espaço interdisciplinar que não apenas ampliou a compreensão sobre os Estudos Culturais, mas também permitiu articular minha trajetória pessoal e profissional com as discussões teóricas e metodológicas do programa.

Inicialmente, minha investigação recebeu o título “Cultura Popular em Campo Grande, Mato Grosso do Sul” e teve como tema “Um olhar sobre a identidade e cultura popular da gente na cidade de Campo Grande, Mato Grosso do Sul”. Entretanto, durante o processo de orientação, a pesquisa afunilou-se para o estudo do Siriri como objeto que transcende a dança em si, conectando-se a questões mais amplas de poder, identidade e diversidade cultural. Assim, a jornada no mestrado representa não apenas uma busca acadêmica, mas também um compromisso com a valorização e a preservação das expressões culturais que moldaram minha história e continuam a influenciar minha atuação como pesquisador e agente cultural.

RESUMO

Esta dissertação investiga o Siriri, manifestação cultural típica do Centro-Oeste brasileiro, especialmente do estado de Mato Grosso, compreendendo-o como linguagem artística e forma de resistência identitária. O estudo analisa o fenômeno da “subjetivação da alma do povo” — a expressão simbólica das vivências, valores e memórias coletivas — em meio às tensões entre tradição e modernidade, resistência e mercantilização. A pesquisa fundamenta-se nos Estudos Culturais, dialogando com autores como Raymond Williams, E. P. Thompson, Néstor García Canclini e bell hooks, para discutir a cultura como prática política, híbrida e transformadora. O percurso metodológico incluiu pesquisa bibliográfica e entrevistas com dançarinos, músicos e lideranças de quatro grupos de Siriri, buscando compreender a dança em sua dimensão estética, social e comunicacional. A análise revelou que o Siriri ultrapassa o aspecto folclórico e se configura como linguagem viva que articula corpo, música e memória coletiva, sendo um espaço de subjetivação e pertencimento. Originário de comunidades ribeirinhas, quilombolas e indígenas, o Siriri expressa a resistência e a reinvenção de grupos historicamente marginalizados, consolidando-se como patrimônio imaterial de grande relevância. Apesar do processo de espetacularização e da inserção em circuitos turísticos e midiáticos, o Siriri mantém sua essência comunitária, ressignificando tradições e reafirmando identidades locais. O estudo evidencia que a dança atua como pedagogia popular e meio de transmissão cultural entre gerações, promovendo a valorização das culturas regionais e fortalecendo o sentimento de pertencimento. Conclui-se que o Siriri ultrapassa a expressão artística: é uma linguagem de vida e resistência, um ato político que salvaguarda identidades e revela a alma plural do povo mato-grossense, reafirmando a importância de políticas culturais voltadas à sua preservação e difusão.

Palavras-chave: Siriri; Identidade cultural; Estudos Culturais; Subjetividade; Resistência.

ABSTRACT

This dissertation investigates *Siriri*, a traditional cultural manifestation from Brazil's Midwest region, particularly in Mato Grosso, interpreting it as an artistic language and a form of identity resistance. The research explores the phenomenon of the “subjectivation of the people’s soul” — the symbolic expression of collective memories, values, and experiences — within the tensions between tradition and modernity, resistance and commodification. Grounded in Cultural Studies, it draws on theorists such as Raymond Williams, E. P. Thompson, Néstor García Canclini, and bell hooks to discuss culture as a political, hybrid, and transformative practice. Methodologically, the study combines bibliographic research with interviews involving dancers, musicians, and leaders from four *Siriri* groups, analyzing the dance as an aesthetic, social, and communicational phenomenon. Findings reveal that *Siriri* transcends its folkloric dimension, emerging as a living language that interweaves body, music, and collective memory, functioning as a site of subjectivation and belonging. Rooted in riverside, quilombola, and Indigenous communities, *Siriri* expresses the resistance and reinvention of historically marginalized groups, consolidating itself as an invaluable element of Brazil's intangible heritage. Despite the processes of spectacularization and commercialization, *Siriri* preserves its communal essence by reinterpreting traditions and reaffirming local identities. The research demonstrates that the dance operates as a form of popular pedagogy and cultural transmission across generations, fostering the valorization of regional cultures and strengthening collective identity. It concludes that *Siriri* is more than an artistic manifestation — it is a language of life and resistance, a political act that preserves identities and reveals the plural soul of Mato Grosso's people, highlighting the need for cultural policies that ensure its preservation and promotion.

Keywords: Siriri; Cultural identity; Cultural Studies; Subjectivity; Resistance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Viola de Cocho.....	42
Figura 2: Descritivo da Viola de cocho.	44
Figura 3: GANZÁ.....	47
Figura 4: Mocho.....	49
Figura 5: Dançarinas do Grupo Flor Ribeirinha espetáculo Mato Grosso dançando Brasil.....	58
Figura 6: Dançarinos do Grupo Flor Ribeirinha espetáculo Mato Grosso dançando Brasil.....	58

LISTA DE ABREVIASÕES

CTF – Coração Tradição Franciscano

FA – Flor de Atalaia

FC – Flor do Campo

FR – Flor Ribeirinha

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
1.1. O Objeto	13
1.2. Justificativa	18
1.3 Os caminhos metodológicos	23
2. O SIRIRI COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL: HISTÓRIA, ELEMENTOS E TRANSFORMAÇÕES	26
2.1. Histórico do siriri	26
2.2. Elementos constituinte do siriri	38
2.3. Siriri Música	41
2.2.1. Viola de cocho	42
2.2.2. Ganzá	48
2.2.3. Mocho	50
2.4. Siriri Dança	52
2.5. Figurinos e Adereços	56
3. GRUPOS DE SIRIRI	65
3.1. Coração Tradição Franciscana (CTF)	66
3.2. Flor de Atalaia	68
3.3. Flor do Campo	70
3.4. Flor Ribeirinha	73
4. ESPETACULARIZAÇÃO E MERCANTILIZAÇÃO DO SIRIRI	76
5. SIRIRI COMO ESPAÇO DE SUBJETIVIDADE E MANUTENÇÃO DE PERTENCER	81
5.1. Hibridização cultural do Siriri	84
5.2. Siriri e ralações de poder e governamentalidade	86
5.3 Papel do siriri na coesão social o sentido do pertencimento	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	94

1. INTRODUÇÃO

O Siriri “é uma dança da Região Centro-Oeste do Brasil (Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás) e faz parte das festas tradicionais e festejos religiosos. A dança lembra as brincadeiras indígenas, com ritmo e expressão hispano-lusitana e africana” (Corrêa, 2016, p. 69). Ele representa uma complexa e rica fusão de influências e “é descrito como uma dança circunscrita; é dançada aos pares, em roda e em fileiras, ao som de reco-reco, viola de cocho e tambor” (Cascudo, 2001, p. 639).

Enraizado no processo histórico de colonização e miscigenação, o Siriri possui registros antigos, como o de Max Schmidt, que descreve: “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” (Schmidt, 1942, p. 13). Essa dança transcende o mero ato performático, configurando-se como um movimento de resistência e afirmação identitária dos povos.

O Siriri, com seus cantos, toadas, coreografias e instrumentos tradicionais, incorpora lendas e mitos locais, expressando valores comunitários como amizade e celebração da vida. Sua origem remete a práticas de brincadeiras indígenas e costumes rurais, com a assimilação de elementos hispano-lusitanos e africanos ao longo do tempo. “Essa hibridização cultural é um processo dinâmico, no qual elementos diversos coexistem e se reinventam, desafiando narrativas lineares de progresso” (Canclini, 2013, p. 67).

Inicialmente associado a comunidades ribeirinhas e quilombolas, o Siriri evoluiu de festejos realizados em quintais e terreiros para ganhar visibilidade em palcos e festivais, como o Festival de Cururu e Siriri. “A ampliação dos momentos festivos, especificamente a participação em grandes festivais, propicia uma série de alterações nas formas e nos conteúdos performáticos” (Osório, 2012, p. 238).

Esse processo de espetacularização, embora traga consigo desafios como a mercantilização, também constitui uma estratégia de sobrevivência e valorização da cultura tradicional em um contexto globalizado. O Siriri, nesse sentido, mantém-se vivo e relevante, adaptando-se e ressignificando-se ao longo do tempo, o que o torna símbolo de resistência cultural.

Para Stuart Hall (2015), a identidade cultural é construída e reconstruída em um processo contínuo de luta e mediação, e o Siriri, neste posto introdutório, apresenta-se como um testemunho vivo dessa produção identitária. Ao ser transmitido e praticado em diferentes

contextos, o Siriri continua a fortalecer as identidades coletivas e o senso de pertencimento das comunidades onde é praticado.

Assim, essa manifestação pode ser compreendida não apenas como uma dança, mas como um dispositivo cultural que articula passado e presente, local e global, tradição e inovação, revelando toda a sua complexidade. Diante disso, neste trabalho, desenvolver-se-á uma análise aprofundada do Siriri, explorando sua relevância como expressão de identidade, linguagem, pertencimento e resistência cultural, bem como sua contribuição para a coesão social e a preservação do patrimônio imaterial.

1.1 O Objeto

Aqui será discutido como o Siriri se conecta às questões de identidade e pertencimento, explorando as tensões entre tradição e modernidade e o processo de “espetacularização” da dança. O Siriri configura-se como um campo fértil para a problematização de questões intrínsecas à identidade, ao pertencimento e às tensões inerentes à dinâmica entre tradição e modernidade, estando enraizado no processo histórico de colonização e miscigenação, com influências dos povos originários, das comunidades quilombolas afrodescendentes e da colonização europeia.

O Siriri estabelece-se como um dispositivo cultural complexo, cujo avanço reflete as transformações socioeconômicas e políticas da região. Esta dissertação visa discutir como o Siriri se conecta às questões de identidade e pertencimento, explorando as tensões entre tradição e modernidade e o processo de “espetacularização” da dança, problematizando a subjetivação da alma do povo no uso do Siriri como mercadoria. A dança do Siriri se expressa e se apresenta não apenas como prática performática, mas como um vetor de construção e reafirmação de identidades, bem como um mecanismo de pertencimento comunitário. Conforme Santos (2010, p. 156), o Siriri está “estritamente ligado à concepção de ‘identidade’”.

Sua dança, com seus cantos, toadas, coreografias e instrumentos tradicionais, incorpora lendas e mitos locais, expressando valores comunitários de amizade e celebração da vida. A origem do Siriri remete às práticas de brincadeiras indígenas e aos costumes rurais, com a assimilação de elementos hispano-lusitanos e africanos ao longo do tempo.

O Siriri conecta-se profundamente à identidade cuiabana e, de forma mais ampla, à identidade mato-grossense, especialmente a partir das transformações decorrentes da migração sulista, mudanças relatadas pelos mestres entrevistados, que narram suas experiências e memórias do final dos anos 1970. A dança figura como uma expressão viva da identidade

cultural das comunidades do Pantanal e do Centro-Oeste, refletindo valores, crenças e tradições. Grupos como Coração Tradição Franciscana, Flor de Atalaia, Flor do Campo e Flor Ribeirinha exemplificam essa práxis cultural, na qual a dança transcende a performance para se tornar um ato político de preservação identitária e um espaço de pertencimento. Esses grupos, ao longo de suas trajetórias, revelam tensões dialéticas entre tradição e inovação, local e global, sagrado e profano.

Para os integrantes dos grupos de Siriri, a tradição constitui uma bandeira que baliza a identidade coletiva. Mesmo diante das tensões entre jovens que, muitas vezes, não reconhecem a importância das tradições e se perdem nos signos da modernidade, e mestres que se ressentem das mudanças, a prática do Siriri enquanto arte persiste, promovendo um fluxo contínuo de transmissão dessas tradições em diferentes espaços. Essa resiliência evidencia o papel do Siriri como dispositivo cultural que articula passado e presente, local e global, tradição e inovação, revelando a complexidade das culturas híbridas na América Latina, com suas tensões, dores, dissabores, afetos, alegrias, bem como processos de construção e desconstrução.

A trajetória do Siriri é marcada por uma constante negociação entre a preservação da tradição e a inevitável adaptação à modernidade. Essa tensão manifesta-se em diversos aspectos da dança, desde a forma de sua execução até sua inserção em novos cenários sociais. Inicialmente associado a comunidades ribeirinhas e quilombolas, com festejos em quintais e terreiros, o Siriri evoluiu e passou a ganhar visibilidade em palcos e festivais, como o Festival de Cururu e Siriri. Esse processo, contudo, não está isento de desafios. A busca por legitimação e reconhecimento da cultura local é antiga, mas a contemporaneidade intensificou a necessidade de adaptação dos grupos para manter suas práticas vivas (Ferreira, 2018, p. 1477). Observa-se um esforço contínuo dos brincantes para manterem-se vivos na história e na memória local por meio de relações e interações construídas ao longo do tempo, que demarcam presença, territorialidade e identidade.

Um dos exemplos mais notórios dessa tensão é a espetacularização, que será aprofundada adiante. A busca por profissionalização, por exemplo, constitui uma resposta direta às demandas da modernidade. Conforme a brincante Dilza, citada por Santos (2010, p. 105), os grupos buscam se tornar profissionais para “viver só da cultura mesmo”, pois “não adianta a gente sacrificar os dançarinos que trabalham o dia inteiro, ensaiam, dançam à noite, a troco de nada. Não seria justo isso. Por mais que tenha amor, não se vive só de amor, não se come amor”. Essa fala explicita o dilema entre a paixão pela dança e a necessidade de subsistência em uma sociedade capitalista.

Ainda que haja tensões entre jovens e mestres, essa dinâmica não impede a permanência das tradições nas comunidades. As práticas culturais mantêm viva a memória coletiva em uma sociedade moderna, cada vez mais absorvida pelo consumismo e frequentemente distante de seu passado. As comunidades que praticam o Siriri desenvolvem-se sedimentando memórias e rituais, reavaliando contradições internas e reforçando o processo de reconhecimento da dança.

A incorporação de novas tecnologias e mídias para a reprodução do Cururu e do Siriri ao longo do tempo também reflete a modernidade (Ferreira, 2018, p. 1849). A mídia, por exemplo, é percebida por alguns brincantes como um meio de divulgação, ainda que com o intuito de “visar o lucro, chamando mais turistas” (Santos, 2010, p. 127). Esse cenário complexifica a relação entre tradição e inovação, pois a adaptação torna-se uma estratégia de sobrevivência cultural, mas também um ponto de questionamento quanto à descaracterização.

O processo de espetacularização constitui um dos eixos centrais na discussão sobre o Siriri contemporâneo. Patrícia Silva Osório (2012) analisa as “mudanças de cenários e contextos na cultura popular” nos Festivais de Cururu e Siriri, distinguindo o “siriri de fundo de quintal” do “siriri de palco”. Este último refere-se às apresentações que “correspondem ao processo de ampliação dos eventos festivos, realizadas para turistas, campanhas eleitorais e eventos promovidos por órgãos públicos, como o governo do estado e as prefeituras, especialmente nos Festivais de Cururu e Siriri” (Osório, 2012, p. 240).

Essa mudança de cenário implica uma transformação na própria maneira de existir do Siriri. O que antes se configurava como uma prática espontânea e orgânica, realizada em espaços íntimos e comunitários, passa a assumir o formato de uma performance planejada e coreografada para um público externo. Ferreira (2018) observa que essas exibições passam a ser direcionadas a grandes espetáculos, transitando entre o local e o internacional. O Festival de Cururu e Siriri consolidou-se como um dos principais eventos de cultura popular do estado, atrelado à “economia do turismo e ao comércio exterior de produtos do campo, do artesanato e da gastronomia locais” (Ferreira, 2018, p. 1504).

Para participar do espetáculo, os grupos precisaram se adequar às exigências do próprio espetáculo, incorporando regras específicas e cumprindo regulamentos. As apresentações passaram a demandar rigor na execução de coreografias complexas e criativas, realizadas com sincronia e padronização, em um contexto ampliado, reforçado pela expectativa de visibilidade em âmbito nacional.

Esse processo, embora traga benefícios como maior visibilidade e, em alguns casos, apoio financeiro, suscita questionamentos acerca da autenticidade e da configuração da manifestação cultural. A Federação de Associações e Grupos de Cururu e Siriri, por exemplo,

é criticada por sua ligação com o poder político e econômico, com vistas à atração de turistas, e por, segundo Santos (2010, p. 122), “ir se transformando em grupo financeiro”. Tal crítica sugere uma mercantilização capaz de afastar o Siriri de seus propósitos originais de identidade e pertencimento.

A espetacularização também pode produzir interpretações distorcidas sobre o desenvolvimento do Siriri. A percepção de que o Cururu se torna secundário em relação ao Siriri, que ganhou projeção e visibilidade, ilustra como a lógica do espetáculo e da mídia pode alterar a valoração das manifestações culturais e gerar comparações assimétricas.

O ponto mais crítico da problematização do Siriri na contemporaneidade reside na subjetivação da alma do povo e em sua transformação em mercadoria. Esta dissertação intitula-se “A subjetivação da alma para manutenção do pertencer”, evidenciando uma preocupação central com a dimensão intrínseca do povo, em contraponto à sua materialização.

A mercantilização do Siriri, impulsionada pela espetacularização e pelo turismo, pode ocasionar a despossessão de sua dimensão mais profunda. Quando a dança passa a ser vista prioritariamente como produto de consumo, corre-se o risco de esvaziamento dos valores, crenças e lendas que a constituem. A preocupação dos brincantes em profissionalizar-se e viver da cultura é legítima no contexto capitalista; contudo, o discurso que orienta o Siriri exclusivamente para o lucro e a atração turística suscita questionamentos sobre os limites entre valorização cultural e exploração.

A noção de “subjetivação da alma” pode ser compreendida como a perda da conexão íntima e do significado espiritual e comunitário do Siriri para seus praticantes. Se a dança se reduz a espetáculo turístico ou instrumento político, a alma do povo, expressa na dança como ato político de preservação identitária e espaço de pertencimento, corre o risco de ser apagada ou desconstruída, conforme alerta Ferreira (2018) ao discutir as violências simbólicas e os estereótipos de atraso impostos às comunidades.

O discurso da identidade cuiabana, ao eleger o Siriri como elemento de legitimação cultural, frequentemente tem a elite intelectual como interlocutora, atuando como porta-voz do povo, desde que seus espaços de poder não sejam ameaçados. Tal dinâmica pode indicar processos de apropriação e recontextualização do Siriri que atendem mais a interesses mercadológicos ou políticos do que às necessidades das comunidades que o praticam.

A tensão entre o Siriri tradicional e as práticas contemporâneas revela conflitos sobre o que se entende por autenticidade e o que resulta da adaptação ou mercantilização. A alma do Siriri reside em sua capacidade de expressar “memórias, vivências, religiosidade, trabalho e

conflitos" (Ferreira, 2018, p. 1850). Quando essa expressividade é reduzida a mercadoria, corre-se o risco de perda da riqueza simbólica e da profundidade cultural em favor do apelo comercial.

O Siriri, portanto, configura-se como uma manifestação cultural dinâmica, que reflete as complexas relações entre identidade, pertencimento, tradição e modernidade. Sua capacidade de adaptação demonstra vitalidade e resiliência; contudo, esse processo demanda reflexão crítica, sobretudo no que se refere à mercantilização e ao risco de esvaziamento da subjetivação da alma do povo.

A espetacularização, ainda que proporcione visibilidade e, em alguns casos, profissionalização, impõe desafios à preservação da autenticidade e dos significados intrínsecos da dança. A transformação do Siriri em mercadoria, impulsionada por interesses turísticos e políticos, exige reflexão constante sobre os limites da apropriação cultural e seus impactos sobre as comunidades que mantêm a tradição viva.

É fundamental que o reconhecimento do Siriri ultrapasse sua dimensão espetacular e fortaleça sua função primordial como expressão de identidade, pertencimento e resistência cultural. A manutenção da subjetivação da alma do Siriri depende da capacidade das comunidades de negociar com a modernidade sem perder a essência de sua tradição e o significado profundo que a dança representa, para além de qualquer valor de troca. Nesse sentido, a dança deve permanecer como espaço de vida concreta, articulando história, memória e singularizações produzidas na realidade social (Ferreira, 2018, p. 1406).

Diante da complexidade que envolve o Siriri, evidenciada nos estudos de Ferreira, torna-se imperativo aprofundar a análise sobre como essa manifestação cultural consolida, ou não, sua manutenção em um cenário de crescente espetacularização e mercantilização. As tensões observadas em sua trajetória, desde os festejos íntimos dos quintais cuiabanos até os grandes palcos de festivais e eventos turísticos, levantam questões centrais sobre identidade e pertencimento.

É nesse panorama desafiador que esta pesquisa se insere, buscando compreender as dinâmicas de resistência e adaptação do Siriri e, sobretudo, investigar o fenômeno da subjetivação da alma do povo, entendida como energia, espírito, valores profundos, crenças coletivas, memória histórica, sentimentos, vivências e cosmovisão de um grupo social. Problematiza-se, assim, a tensão entre a dimensão intrínseca da cultura e as pressões da modernidade, da espetacularização e da mercantilização, que podem conduzir ao esvaziamento de sua originalidade em favor de interesses externos.

Buscou-se, portanto, refletir sobre o que se perde quando uma manifestação cultural passa a ser tratada como bem de consumo, aprofundando o debate sobre as estratégias de

manutenção do pertencer. Nesse sentido, objetiva-se analisar a subjetivação da alma por meio do Siriri como expressão cultural complexa, discutindo sua relação com identidade e pertencimento, as tensões entre tradição e modernidade e o processo de espetacularização da dança, problematizando o uso do Siriri como mercadoria.

1.2 Justificativa

Este estudo vai além de uma descrição etnográfica da dança; ao contrário, propõe-se a analisar as complexas dinâmicas de identidade, pertencimento, tradição e modernidade que permeiam o Siriri, com enfoque crítico sobre o fenômeno da espetacularização e os atos inerentes à “subjetivação da alma do povo” em um contexto de mercantilização cultural.

A relevância deste trabalho perpassa três pilares fundamentais: sua contribuição teórica e metodológica para os Estudos Culturais, a promoção da valorização das culturas regionais brasileiras e a imbricação da trajetória pessoal e acadêmica do pesquisador com o objeto de estudo, conferindo à pesquisa profundidade e engajamento singulares.

Um dos objetivos dos Estudos Culturais é fomentar a reflexão sobre a produção do conhecimento acadêmico-científico e suas intersecções, embates, tensões, negociações e aproximações com os saberes tradicionais e emergentes, além de analisar as relações de poder expressas em práticas socioculturais. Nesse cenário, o Siriri, com sua rica tapeçaria de influências e sua constante reinvenção, configura-se como um objeto de estudo paradigmático para a compreensão dessas complexidades.

A análise do Siriri à luz dos Estudos Culturais permite desvelar as intrincadas relações entre cultura e política, identidade e poder. Conforme Raymond Williams (2015, p. 3), “a cultura emerge como uma resposta global às transformações sociais”. O Siriri, nesse sentido, representa essa resposta no Centro-Oeste brasileiro, expressando o cotidiano e os valores comunitários da região, como o culto à amizade e a celebração da vida. Ao investigar como essa manifestação e expressão artística se adapta às mudanças sociais e ambientais, o estudo corrobora a visão de Williams sobre a cultura como um espaço de resistência e expressão da identidade humana. A própria etimologia do nome “Siriri”, que remete a um cupim alado, símbolo de transformação e adaptação, ecoa essa concepção dinâmica da cultura.

Adicionalmente, a pesquisa dialoga com os conceitos centrais da obra de E. P. Thompson, particularmente sua abordagem da “história vista de baixo” e as categorias de classe social, cultura e experiência. Thompson (1998, p. 13) reinterpreta questões negligenciadas pela historiografia tradicional, oferecendo uma perspectiva crítica sobre a cultura popular. Ao

resgatar as vozes e práticas das comunidades ribeirinhas e quilombolas que dão vida ao Siriri, o trabalho valoriza o conhecimento e as vivências de grupos frequentemente marginalizados, estabelecendo um comparativo entre as realidades dos coletivos de Siriri e as análises de Thompson sobre a cultura popular tradicional.

A obra de Néstor García Canclini (2013), *Culturas híbridas*, oferece outra lente fundamental para a compreensão do Siriri. Ele argumenta que a modernidade na América Latina é marcada pela coexistência de temporalidades e influências diversas, resultando em culturas híbridas que desafiam narrativas lineares de progresso. O Siriri, com suas raízes no entrelaçamento de tradições indígenas, costumes africanos e a colonialidade europeia, exemplifica essa tese. O estudo aprofunda como o Siriri ressignifica elementos ritualísticos, integrando-os a contextos cristãos e contemporâneos, e como sua apropriação por grupos diversos demonstra a constante reconfiguração da cultura popular. Assim, a pesquisa contribui para compreender o Siriri como um dispositivo cultural que articula passado e presente, local e global, tradição e inovação, revelando a complexidade das culturas híbridas na América Latina.

A perspectiva de Bell hooks (2022), que defende a cultura como prática de resistência e transformação, também se mostra vital para este trabalho. Assim como Hooks aborda a escrita como um ato político e terapêutico capaz de desafiar opressões e reconstruir identidades, o Siriri emerge como uma expressão cultural que transcende as barreiras da colonização, promovendo a reconstrução de identidades por meio da dança, da música e da pedagogia popular presente na oralidade. A análise da espetacularização, nesse contexto, não se configura apenas como crítica, mas também como reflexão sobre a apropriação de ferramentas hegemônicas para reivindicar visibilidade e valorização de práticas tradicionais em um mundo globalizado. O estudo do Siriri, portanto, contribui para os Estudos Culturais ao demonstrar, conforme bell hooks (2017), em diálogo com Silva (2023), para quem os “corpos em movimento vão ensinar história e resistência, e irão desafiar as hierarquias de conhecimento” (p 55), afirmado a importância das expressões populares e tensionando processos de elitização cultural.

Adicionalmente, a pesquisa incorpora as teorias de Michel Foucault (1988) sobre poder, resistência e governamentalidade¹, que oferece uma lente analítica para compreender a dança como expressão de liberdade e resistência sob a lógica do domínio da governamentalidade. O Siriri, ao manter vivas as tradições indígenas e africanas, desafia mecanismos de controle social

¹ Por “governamentalidade” entendo a tendência, a linha de força que, em todo o Ocidente, não parou de conduzir, e desde há muito, para a preeminência desse tipo de poder que podemos chamar de “governo” sobre todos os outros- soberania, disciplina- e que trouxe, por um lado, o desenvolvimento de toda uma série de aparelhos específicos de governo [e por outro lado], o desenvolvimento de toda uma série de saberes. (FOUCAULT, 2008, p. 143-144).

e processos de homogeneização cultural, configurando-se como um ato político de preservação identitária, diversidade e pluralidade. Como ressalta Foucault “nunca se governa um Estado, nunca se governa um território ou uma estrutura política; quem é governado são sempre pessoas, indivíduos ou coletividades” (2008, p. 164).

Por fim, o trabalho dialoga com Jesús Martín-Barbero (2018), cuja teoria das mediações auxilia a compreender como o Siriri se constitui como um espaço no qual se negociam sentidos e se reafirmam identidades. Essa perspectiva é crucial para entender como a espetacularização do Siriri, ao invés de desvinculá-lo de sua origem popular, produz novos significados ao ser apropriado em diferentes contextos, demonstrando sua capacidade de ser, simultaneamente, uma prática tradicional e uma forma de resistência contemporânea.

A valorização das culturas regionais é um imperativo em um país de dimensões continentais como o Brasil, no qual a diversidade cultural é vasta e, muitas vezes, manifestações locais são subalternizadas por narrativas hegemônicas. O Siriri, enquanto manifestação cultural típica do Pantanal brasileiro, com raízes profundas na miscigenação e na história colonial da região, personifica essa riqueza cultural.

Este estudo se insere diretamente na agenda de valorização das culturas regionais ao analisar a relevância do Siriri como expressão de identidade, pertencimento e resistência cultural. A dança, com suas músicas, coreografias e instrumentos tradicionais, incorpora lendas locais e reflete o cotidiano das comunidades ribeirinhas. A viola de cocho, por exemplo, é um instrumento musical singular do Pantanal mato-grossense, esculpido a partir de um tronco de madeira maciça, e foi oficialmente tombado como patrimônio histórico do país (Corrêa). O ganzá, um reco-reco de taquara, e o mocho, um tambor rústico de couro, completam a base rítmica, revelando a engenhosidade e a adaptabilidade das práticas musicais populares (Oliveira, 2005; Silva, 2010; Anjos Filho, 2012). Por intermédio do Siriri, as comunidades do Pantanal e do Centro-Oeste expressam seus valores, crenças e tradições, promovendo coesão social e orgulho cultural.

A pesquisa aborda a trajetória do Siriri desde suas origens em festividades rurais e religiosas, associadas a quintais e terreiros, até sua visibilidade em grandes palcos e festivais. Max Schmidt (1942) já registrava a dança no início do século XX, distinguindo-a do Cururu e destacando sua prática em ambientes festivos. Essas mudanças, embora tragam desafios, como a possível descaracterização e a subjetivação da alma, também se configuram como estratégias de sobrevivência e adaptação. A busca por profissionalização, por exemplo, responde diretamente às demandas da modernidade, na qual os grupos buscam “viver só da cultura mesmo” (Santos, 2010, p. 5). O estudo investiga como os grupos se profissionalizam sem perder

suas estruturas de saberes, refletindo a tensão entre a paixão pela dança e a necessidade de subsistência em uma sociedade capitalista.

A espetacularização do Siriri, com sua inserção em festivais e eventos culturais, ampliou o alcance do público, mas também exigiu adaptações coreográficas, musicais e de figurino, transformando a dança em um produto de consumo (Osório, 2012). A mudança no posicionamento dos dançarinos, antes voltados ao centro da roda e agora direcionados ao público, evidencia uma modelagem estética que dialoga com relações de poder nos contextos sociais e políticos. Ao examinar essas negociações, aprofunda-se a compreensão sobre como as culturas regionais podem se manter vivas e relevantes em um mundo em constante transformação.

Além disso, o Siriri constitui-se como símbolo de resistência cultural. Mesmo diante da colonização e da globalização, a dança mantém vivas as memórias e tradições dos povos indígenas e africanos em um processo contínuo de reinvenção. A valorização das culturas regionais não se restringe à preservação do passado, mas configura-se como ato político de afirmação identitária no presente. Projetos como “Semente Ribeirinha”, do grupo Flor Ribeirinha, e “SIMININA”, da Prefeitura de Cuiabá, exemplificam como a prática do Siriri se mantém viva entre as novas gerações, articulada à educação popular e à transmissão cultural. Ao dar visibilidade a essas dinâmicas, reforça-se a importância de que o reconhecimento do Siriri não se limite à sua dimensão espetacular, mas fortaleça sua função primordial como expressão de identidade, pertencimento e resistência cultural.

A trajetória pessoal e acadêmica do pesquisador constitui elemento central desta dissertação. Nascido e criado na periferia cuiabana, nos bairros Baú, Poção e Chácara dos Pinheiros, teve seus primeiros contatos com manifestações culturais e artísticas de Mato Grosso ainda na infância, por meio de festas familiares, juninas, religiosas, de rua e escolares. Essa imersão precoce no universo cultural local construiu a base para o interesse nos Estudos Culturais. A relação íntima com o Siriri cuiabano consolidou-se no quintal de casa, onde Carmezina Mendes, mãe de consideração que auxiliou a mãe biológica, cantava Siriri para as crianças, e, posteriormente, na vivência profunda de onze anos como dançarino e cantor no grupo Flor Ribeirinha.

A jornada acadêmica no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da UFMS, Campus de Aquidauana, representou um ponto de inflexão significativo. A participação em disciplinas como *Estudos Culturais: teorias e métodos* e *Formação, identidade, profissionalização e atuação docente* possibilitou o aprofundamento da compreensão sobre a interdisciplinaridade e os objetivos dos Estudos Culturais. A orientação do professor Antônio

Firmino de Oliveira Neto e o alinhamento à linha de pesquisa *Sujeitos & Linguagens* foram decisivos para o recorte do objeto, inicialmente voltado à cultura popular em Campo Grande e, posteriormente, direcionado ao estudo específico do Siriri.

Nessa trajetória pessoal e acadêmica, o pesquisador não se aproxima do Siriri como observador externo, mas como sujeito intrinsecamente ligado à cultura que investiga. Essa abordagem confere autenticidade à análise e permite captar nuances dificilmente alcançáveis sem a vivência direta. A experiência como oficineiro na *4ª Semana de Educação e Formação Docente da FAED*, ministrando oficina de Siriri, bem como o estágio de docência no projeto de dança de salão da UNAPI-UFMS, ilustram como a pesquisa se materializa em ações concretas de valorização cultural.

A escolha do Siriri como objeto de estudo transcende a formalidade acadêmica, constituindo-se como reflexo de um percurso de vida, engajamento profundo e compromisso com as comunidades e suas manifestações culturais. Essa imbricação entre o pessoal e o acadêmico válida a relevância da pesquisa e garante que seus resultados sejam permeados por sensibilidade e perspectiva oriundas da vivência e da reflexão contínua.

Em face do exposto, a dissertação sobre o Siriri de Mato Grosso justifica-se por sua capacidade de oferecer contribuições significativas em múltiplos níveis. Para os Estudos Culturais, representa oportunidade de aprofundar discussões sobre identidade, pertencimento, hibridização e dinâmicas de poder que atravessam manifestações culturais populares em contextos de modernização e mercantilização. A análise crítica da espetacularização e da subjetivação da alma do povo lança luz sobre desafios enfrentados pelas culturas tradicionais na contemporaneidade, oferecendo subsídios teóricos para futuras investigações.

No que se refere à valorização das culturas regionais, o estudo do Siriri configura-se como ato de reconhecimento e afirmação de uma identidade cultural rica e resiliente. Ao destacar a importância da dança na coesão comunitária e na resistência cultural, contribui para que o Siriri permaneça como vetor de memória, tradição e vitalidade para as futuras gerações, preservando seus significados para além de qualquer valor de troca.

Finalmente, a trajetória pessoal e acadêmica do pesquisador assume relevância particular neste trabalho. Sua vivência, aliada a um compromisso ético com o Siriri e com as comunidades que o praticam, confere à pesquisa a possibilidade de aprofundar e legitimar a transcendência teórica da práxis. Trata-se de uma abordagem engajada, que busca enriquecer a análise e inspirar uma produção de conhecimento construída junto à comunidade, em diálogo constante entre saberes acadêmicos e populares. Assim, esta dissertação pode figurar como um passo fundamental na trajetória do autor e na consolidação do Siriri como objeto de pesquisa

profícuo, além de convite à reflexão sobre a intrínseca relação entre cultura, identidade e o complexo universo do pertencimento humano.

1.3. Os caminhos metodológicos

Sobre o método de investigação, adotou-se um procedimento analítico orientado pelos pressupostos dos estudos culturais, privilegiando uma abordagem qualitativa, interpretativa e situada, conforme exigem pesquisas voltadas às identidades, às práticas culturais e aos processos de subjetivação. O método científico empregado baseou-se na produção e na análise de entrevistas semiestruturadas, gravadas em vídeo, com líderes dos quatro grupos de Siriri: Coração Tradição Franciscana, Flor de Atalaia, Flor do Campo e Flor Ribeirinha, assegurando a captura de narrativas pessoais e coletivas que evidenciam dimensões de pertencimento, resistência e memória cultural. Essas entrevistas foram realizadas a partir de convite e contato direto com os mestres, que concederam autorização verbal, devidamente gravada em vídeo e arquivada, para a produção e a análise da pesquisa.

Todas as gravações foram arquivadas em um repositório digital na nuvem (Drive), com autorização dos participantes, resguardando a integridade dos dados e possibilitando que, futuramente, esse material seja utilizado na produção de um documentário sobre o Siriri e sua potência subjetiva e comunitária.

O questionário utilizado organizou-se em eixos temáticos relacionados à identidade, ao corpo, ao poder, ao hibridismo e à pedagogia da tradição. Embora tenha servido como guia metodológico, não funcionou como roteiro rígido, de modo que a estrutura semiestruturada permitiu que os entrevistados narrassem suas vivências com liberdade, conforme as dinâmicas próprias de cada mestre. O registro audiovisual foi concebido não apenas como meio técnico, mas como estratégia metodológica ampliada, pois, além das falas, foram documentadas expressões não verbais, pausas, ênfases, gestos, emoções e movimentos corporais fundamentais para compreender o Siriri enquanto prática incorporada, performática e de caráter decolonial. Trechos dessas performances, vinculados às falas dos entrevistados, foram igualmente registrados, constituindo um conjunto documental rico para análises posteriores e para a eventual construção cinematográfica.

Também foram realizadas, nos grupos, algumas entrevistas focais com jovens integrantes dos coletivos, por meio de link do Drive enviado via aplicativo eletrônico, utilizando formulário, o que permitiu contrastar percepções geracionais e observar como os saberes do Siriri são transmitidos, negociados e ressignificados. A junção entre entrevistas individuais,

observação performática e grupos focais resultou em uma triangulação metodológica consistente, ampliando a validade interpretativa e permitindo que múltiplas camadas da experiência cultural viessem à tona.

A análise dos dados seguiu os pressupostos da cosmovisão e da hermenêutica cultural, buscando perceber símbolos, comunicações e, por extensão, a manifestação cultural investigada, articulando categorias oriundas do campo empírico com referenciais teóricos de Patrícia Osório, Beleni Salete Grando, Marlei Sigrist e autores dos estudos culturais vivenciados nas disciplinas do mestrado. Os dados citados estabeleceram um paralelo superficial, porém relevante, com a decolonialidade. As respostas dos quatro mestres foram confrontadas, identificando convergências, tensões e singularidades, e posteriormente cotejadas com o objetivo central da pesquisa, que é compreender o Siriri de Mato Grosso como prática de subjetivação, expressão da alma coletiva e mecanismo de afirmação do pertencimento. Esse processo interpretativo envolveu procedimentos de categorização temática, sem cristalização de separações, análise das narrativas estruturantes e leitura relacional entre discurso, gesto e performance.

Ao evitar leituras essencialistas e ao assumir as identidades como processos dinâmicos e situados, conforme o paradigma dos estudos culturais, o caminho metodológico percorrido permitiu demonstrar que o Siriri opera como prática viva e crítica. Seus corpos dançantes emergem como agentes de memória, resistência e subjetivação, sobrevivendo às pressões homogeneizantes. O conjunto de dados, articulado com o acervo audiovisual que este trabalho tem a intenção de preservar no Drive ou mesmo divulgar, reforça a relevância do Siriri como patrimônio vivo e abre caminho para futuras produções acadêmicas e culturais, incluindo a possível realização de um documentário que amplie a visibilidade e o entendimento dessa tradição mato-grossense.

Antes de seguir o raciocínio sequencial do método, este organiza-se da seguinte forma: entrevistas semiestruturadas, registro audiovisual, grupos focais, observação de performances, triangulação metodológica, análise hermenêutica, conexão com os estudos e resultados.

A seleção dos mestres de Siriri como participantes das entrevistas fundamenta-se na relevância histórica e sociocultural de suas trajetórias. Esses mestres constituem figuras centrais no contexto da chamada Cuiabá Moderna, atuando como guardiões de práticas tradicionais e de saberes populares transmitidos intergeracionalmente. Sua experiência acumulada, resultante do convívio direto com os mais antigos e da manutenção das heranças culturais vinculadas ao Siriri, confere-lhes autoridade e legitimidade enquanto fontes primárias. Desse modo, sua

participação torna-se essencial para a compreensão aprofundada dos processos de preservação, transformação e significação dessa manifestação cultural.

2. O SIRIRI COMO MANIFESTAÇÃO CULTURAL: HISTÓRIA, ELEMENTOS E TRANSFORMAÇÕES

2.1 Histórico do Siriri

O Siriri do Pantanal, como citado no prólogo deste texto, emerge como manifestação cultural no campo da arte. O Siriri, enquanto manifestação da região Centro-Oeste do Brasil, abrangendo os estados de Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Goiás, faz parte das festas tradicionais e dos festejos religiosos (Corrêa, 2016), apresentando-se como um espectro de linguagem artística intrinsecamente ligado ao Pantanal e ao Centro-Oeste brasileiro, cujas raízes remontam ao período colonial e à intensa miscigenação étnico-cultural da região. O “siriri enquanto manifestação híbrida” (Aproximando distâncias, 2020, 1min47s) é formado por processos de miscigenação em diáspora, originalmente estabelecido como prática comunitária em festividades rurais e religiosas. Nesse contexto, o Siriri consolidou-se como expressão identitária fundamental para as populações locais.

O Siriri, enquanto manifestação cultural enraizada na vida das comunidades do Centro-Oeste brasileiro, como a comunidade de São Gonçalo Beira Rio, Mata Cavalão, comunidades ribeirinhas de Corumbá, Poconé, entre outras, transcende a mera expressão recreativa para se configurar como um complexo sistema de significados e interações corporais. É dançado de forma que a expressão corporal e a coreografia transmitem respeito e culto à amizade, motivo pelo qual é conhecido como dança-mensagem (Corrêa, 2016). Suas movimentações são intrinsecamente animadas e caracterizadas pela disposição dos participantes em formações circulares ou lineares, nas quais os pares se entrelaçam em gestos que emanam alegria e gentileza, acompanhados pelo ritmo cadenciado das palmas e pela melodia das toadas.

Sigrist (2000) pontua que a manifestação cultural do Siriri se apresenta de forma animada, em que os pares se colocam em fila ou roda, descrevem gestos alegres e gentis, com palmas aos pares e ao som de toadas, realizando movimentos em fileiras simples, fileiras duplas, fileira frente a frente e roda túnel. Essa plasticidade nas formações coreográficas, desde as fileiras simples e duplas, que sugerem progressão e interação coletiva, até a fileira frente a frente, intensifica o diálogo entre os dançarinos. A roda túnel, que simboliza passagens ou rituais de união, evidencia a capacidade adaptativa do Siriri e sua riqueza expressiva. A execução das palmas, além de elemento rítmico essencial, funciona como convite à participação, reforçando o caráter comunitário e inclusivo da dança.

As toadas, por sua vez, não apenas guiam os passos, mas também carregam narrativas, lendas e aspectos do cotidiano ribeirinho, conferindo ao Siriri uma dimensão de repositório cultural e oral. O Siriri que aparece nos estados de Mato Grosso e de Mato Grosso do Sul, em geral, integra festas tradicionais e festejos religiosos da região Centro-Oeste. Típica de áreas ribeirinhas e de zonas rurais, a dança atualmente circula por palcos nas cidades, sendo destaque principalmente no Festival de Cururu e Siriri de Cuiabá, no estado de Mato Grosso (Silva; Athayde, 2022).

O Siriri, portanto, traz em seus elementos constitutivos e simbólicos uma complexidade ímpar, manifestando-se em múltiplos componentes que se interligam, como a música, a dança e a performance social. Essa natureza multifacetada foi registrada por observadores históricos, como Max Schmidt, que, em seus relatos do início do século XX, já evidenciava a vitalidade da dança:

Dansarinos² e cantadores formavam uma roda em que ia constantemente um par para o centro dansar. 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 sua flexibilidade (Schmidt, 1942, p. 13-14).

A observação de Schmidt é crucial para compreender a dinâmica interna do Siriri. A roda não se configura apenas como uma formação física, mas como um espaço simbólico de congregação e celebração, no qual a comunidade se encontra e se reconhece. Dançar em roda representa uma forma de internalizar relações de troca mútua e coletividade, conectando subjetividades no contexto do grupo por meio da linguagem da dança. A entrada constante de um par no centro sugere momentos de destaque individual dentro do coletivo, interpretáveis como convite à expressão singular e à virtuose corporal. A progressão dos movimentos e a transição do par para a dança individual indicam uma crescente intensidade expressiva, culminando em uma manifestação mais fluida da individualidade no interior do contexto festivo.

A menção à resistência excepcional e à flexibilidade dos dançarinos é particularmente significativa, pois extrapola a destreza física e pode ser analisada sob a perspectiva dos Estudos Culturais. Tal observação remete à resiliência e à capacidade de adaptação dos povos afrodescendentes e indígenas que contribuíram para a formação do Siriri. Essas características

² Mantida a ortografia da época.

tornam-se metáforas da própria sobrevivência e reinvenção da manifestação cultural ao longo do tempo, diante de contextos históricos marcados pela opressão e pela miscigenação forçada.

O Siriri, enquanto dança, pode ser compreendido não apenas como forma de divertimento, mas como testemunho vivo da subjetivação da alma, entendida aqui como vinculada aos resíduos de uma linguagem do corpo e dos costumes que se movimentam em prol da manutenção do pertencimento e da afirmação identitária de um povo. Com base nas observações de Max Schmidt, é possível afirmar que o Siriri, assim como outras manifestações sociais e culturais, perpassa processos de hibridismo e ressignificação, modelando a realidade social por meio de suas práticas.

Nesse contexto, torna-se possível discorrer sobre a linguagem artística da dança no Siriri, analisando essa tradição como expressão do hibridismo cultural do Centro-Oeste brasileiro e entendendo-a como manifestação majoritariamente vinculada a uma identidade híbrida. A dança, em suas formas, transcende a mera movimentação corporal para se afirmar como uma linguagem artística complexa e potente, capaz de codificar e decodificar histórias, valores, memórias e as tramas que constituem a identidade cultural de um povo.

No coração do Brasil, pulsando na vasta região Centro-Oeste, especialmente nos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, com reverberações em Goiás, o Siriri, além de se enquadrar como folguedo popular, configura-se como espelho multifacetado que reflete a resiliência comunitária e as profundas interações históricas que moldaram a paisagem humana e cultural da região.

Para delinear a dança no Siriri, é fundamental ancorar a compreensão em sua definição conceitual. Corrêa (2016) apresenta um panorama abrangente dessa manifestação ao situá-la geograficamente, contextualizá-la nos domínios das festas tradicionais e religiosas e apontar para a riqueza de suas matrizes formativas, que incluem brincadeiras indígenas, elementos rítmicos e expressivos hispano-lusitanos e a força da expressão africana. Essa pluralidade constitui elemento inerente à gênese do Siriri, configurando-o como um verdadeiro caldeirão de influências culturais.

No que se refere à sua inserção social e religiosa, Silva e Athayde (2022) ampliam essa perspectiva ao destacarem a transição do Siriri das áreas ribeirinhas e rurais para os palcos urbanos. Tal deslocamento não representa apenas uma mudança espacial, mas um processo de ressignificação e valorização, no qual a dança adquire maior visibilidade e se consolida como patrimônio cultural regional, tendo o Festival de Cururu e Siriri de Cuiabá como importante espaço de projeção.

Mais do que uma sequência de passos coreografados, a dança configura-se como repositório da memória coletiva e catalisadora da identidade cultural. Por meio da fluidez dos movimentos, da cadência sonora e da força narrativa das toadas, reafirmam-se os vínculos identitários regionais. A dança opera, assim, como um sistema complexo de signos e significados, permitindo a decodificação dos códigos culturais presentes em cada gesto, melodia e verso, constituindo uma forma de conhecimento encarnado e transmitido pela experiência corporal.

Faz-se necessário, portanto, aprofundar a análise da linguagem artística da dança do Siriri, desvendando seus elementos constitutivos e a forma como interagem de modo coeso para a criação de uma manifestação cultural de profundo significado. A investigação concentra-se nos aspectos coreográficos, na riqueza da expressão corporal, na relação intrínseca com a música e os versos cantados, bem como no contínuo processo de hibridação cultural que lhe confere singularidade.

Partindo da premissa de que a dança constitui uma forma complexa e universal de comunicação, pode-se compreender o Siriri como autêntica dança-mensagem, capaz de transmitir valores sociais, sentimentos e narrativas que extrapolam o movimento em si. Essa designação será explorada a partir da análise das formas tradicionais de dança, do percurso de transição do ambiente rural para os palcos urbanos e dos impactos dessa mobilidade espacial na representação, percepção e contínua ressignificação da manifestação.

Ao final, esta dissertação busca oferecer uma compreensão aprofundada e multifacetada do Siriri, não apenas como patrimônio cultural imaterial brasileiro, mas como linguagem artística em constante pulsação, cuja beleza e expressividade continuam a preservar e reafirmar a complexa tapeçaria identitária do Centro-Oeste do Brasil.

A linguagem artística da dança do Siriri desdobra-se em múltiplas camadas, cada uma contribuindo para sua riqueza expressiva e para sua capacidade comunicativa. Para compreendê-la em sua totalidade, é fundamental explorar seus elementos constitutivos e a forma como interagem de maneira orgânica.

As raízes do Siriri nas áreas ribeirinhas e zonas rurais são determinantes para compreender seu desenvolvimento e sua conexão com o modo de vida dessas comunidades. Santos (2010) ressalta essa gênese ao afirmar que, embora típica das regiões ribeirinhas e das zonas rurais, a dança sai dos quintais para os palcos da cidade.

Essa migração não anula sua origem, mas reforça a solidez de sua identidade cultural. A transição do espaço íntimo do quintal para o ambiente público dos palcos representa um

processo de valorização e ressignificação, projetando a dança para públicos mais amplos e inserindo-a em circuitos formais de difusão cultural.

O Siriri não pode ser compreendido como fenômeno estático. Trata-se de uma manifestação em contínua ressignificação, que se adapta e se revitaliza sem perder as formas essenciais de sua identidade. A historicidade da região, marcada por ocupação territorial recente e por encontros e conflitos étnicos, promoveu uma mistura de modos de ser, crer, dançar, alimentar-se, vestir-se e festejar a vida em comunidade (Grando, 2004; 2005).

Essa miscigenação constitui o cerne do Siriri, no qual influências indígenas, hispano-lusitanas e africanas se fundem em uma expressão singular. A hibridez define, assim, a identidade cultural cuiabana e da macrorregião onde o Siriri floresce. Lorenzoni e Tavares (2013) destacam essa hibridez ao enfatizar a diversidade presente nas indumentárias, no linguajar característico e no modo singular de cantar e dançar o Cururu e o Siriri, refletindo um mosaico cultural que se entrelaça e se reinventa continuamente.

A circulação da dança para os palcos urbanos, especialmente no Festival de Cururu e Siriri de Cuiabá (MT), como apontado por Silva e Athayde (2022) e Santos (2010), representa um estágio capital na trajetória do Siriri. Essa transição do ambiente íntimo e familiar do quintal para o espetáculo público e formal não apenas eleva sua visibilidade a um patamar nacional e até internacional, mas também o consolida como elemento central e identitário na cultura da cidade e do estado.

No palco, a dança adquire uma nova dimensão, tornando-se representação formalizada, por vezes estilizada, mas esforçando-se para preservar sua maneira comunitária, participativa e festiva. Essa dinâmica fluida entre tradição arraigada e modernidade pulsante, entre o rural ancestral e o urbano contemporâneo, contribui para a complexidade e riqueza da linguagem artística do Siriri. A dança, assim, não apenas sobrevive, mas se mantém vibrante e relevante, adaptando-se aos novos contextos sem descaracterizar suas raízes profundas, reafirmando sua vitalidade e capacidade de ressoar por gerações.

A linguagem artística do Siriri se formaliza, tecida na expressão corporal e na coreografia, que se configuram como os veículos mais visíveis de sua comunicação intrínseca. A dança transcende a mera sucessão de passos ou figuras; ela é uma narrativa viva, construída e revelada pelos corpos em movimento, ultrapassando a dimensão puramente física para tocar os planos simbólico, emocional e social. Corrêa (2016) captura essa forma de estar ao afirmar que “a expressão corporal e a coreografia transmitem o respeito e o culto à amizade, por isso é conhecido como dança mensagem” (p. 70).

Os movimentos dos dançarinos do Siriri, embora à primeira vista possam parecer despretensiosos ou repetitivos, carregam densidade semântica e histórica. Guardam a memória das brincadeiras indígenas, a vivacidade e a elegância das gestualidades de influência hispano-lusitana e a força telúrica da expressividade africana, resultando em um vocabulário corporal simultaneamente único e universal em sua capacidade de evocar sentimentos.

A construção de sentimentos compartilhados em coletivos como os produzidos pelo Siriri e por danças populares, como grupos de Siriri, fandango, congada ou outras expressões tradicionais, pode ser compreendida como um processo cultural no qual afetos, modos de sentir e formas de estar no mundo são produzidos, performados e transmitidos coletivamente, formatando uma amálgama. Essa perspectiva se alinha diretamente ao entendimento de bell hooks sobre o amor enquanto prática ética, política e transformadora, tal como desenvolvido em *Tudo sobre o amor*. Ao analisar o amor como um ato de vontade, e não apenas como um sentimento individual, hooks permite deslocar o olhar para as dimensões comunitárias e relacionais que atravessam os grupos culturais.

Logo no início de sua obra, bell hooks afirma que “o amor não é apenas um sentimento, mas uma ação, uma escolha que fazemos diariamente” (Hooks, 2000, p. 4). Quando observamos coletivos como os grupos de Siriri, que se constituem historicamente pela partilha de ritmos, crenças, memórias e territorialidades, é possível compreender que os sentimentos não emergem isoladamente, mas são elaborados por meio do convívio, da práxis e da prática estética, bem como dos significados atribuídos à cultura. A dança, o canto e o ritual tornam-se, portanto, formas de ação amorosa, movimentos práticos que sustentam os laços comunitários e afirmam a vida coletiva.

Os grupos tradicionais, coletivos culturais, mesmo os não formalizados, ao atuarem como espaços de convivência, promovem aquilo que hooks denomina “ambientes onde o amor pode florescer porque há cuidado mútuo, compromisso e responsabilidade” (Hooks, 2000, p. 13). A organização cotidiana das atividades culturais, desde os ensaios, passando pelo preparo das roupas, das festas, das viagens e apresentações, demanda um exercício constante de corresponsabilidade mútua, no qual a conectividade coletiva é primordial. Trata-se de uma construção afetiva que extrapola a mera funcionalidade e produz um ethos coletivo, costumes nos quais o pertencimento é vivenciado corporalmente e se manifesta nos corpos. Assim, os sentimentos compartilhados não são espontâneos, mas cultivados, educados e reforçados pelo cotidiano comunitário e social.

Hooks destaca que “o amor só se realiza plenamente quando envolve reciprocidade” (2000, p. 29). Nos grupos de Siriri, essa reciprocidade se manifesta na circularidade das danças,

na troca de olhares e gestos, na alternância entre liderar e seguir, no movimento sincronizado dos corpos, nas respostas musicais e na busca pela melódica entre vozes que cantam, bem como nos figurinos que dialogam cromaticamente entre si. Esses elementos performativos produzem uma comunidade estética que, ao mesmo tempo, é uma comunidade afetiva. Os sujeitos aprendem a sentir juntos, a se reconhecer como parte de algo maior, a produzir sentidos compartilhados que se sustentam emocional, afetiva e simbolicamente, produzindo sentido de alma e amor.

Para hooks, um dos desafios contemporâneos é a falta de espaços sociais que cultivem o amor como ética. Ela afirma que “vivemos em uma cultura que nega o amor, mas glorifica o individualismo” (2000, p. 87). Nesse contexto, os coletivos culturais populares constituem zonas de resistência, nas quais os sujeitos se articulam para preservar valores comunitários, memórias ancestrais e modos de vida que se contrapõem à lógica individualizante. A prática cultural, portanto, torna-se um gesto político de cuidado coletivo, porque produz condições afetivas para a continuidade das tradições, mesmo quando enfrenta as adversidades do tempo e as cicatrizes geradas pelas regras sociais.

Os sentimentos compartilhados nesses grupos também se relacionam com processualidades subjetivas, uma vez que a participação no coletivo transforma a relação de cada indivíduo consigo mesmo. Hooks argumenta que “o amor cura” (2000, p. 87), no sentido de possibilitar a reconstrução subjetiva, sobretudo quando vivenciada em contextos de apoio e solidariedade. Em muitos grupos de manifestações culturais populares e tradicionais, especialmente aqueles ligados a comunidades rurais, ribeirinhas ou periféricas, a atividade cultural funciona como espaço de acolhimento, no qual conflitos emocionais, dificuldades socioeconômicas e tensões do cotidiano encontram suporte no coletivo. Assim, o amor enquanto prática política se materializa nos próprios gestos cotidianos, como acompanhar um colega de grupo que passa por dificuldades, compartilhar alimentos, ajudar com roupas e instrumentos, amparar emocionalmente ou simplesmente estar ao lado, contribuindo de maneira significativa para a produção desses sentimentos e sentidos de amor.

Essa dimensão afetiva não está separada da criação estética; ao contrário, a performatividade dos siririzeiros, em seus ritmos pulsantes, no caráter festivo e no chamado e resposta entre cantadores e dançadores, atua como dispositivo de produção de afeto. A música cria atmosferas que intensificam conexões emocionais, e a dança possibilita que o corpo sinta e expresse aquilo que muitas vezes a linguagem verbal não alcança. Bell hooks observa que “o amor se manifesta na forma como tocamos, na forma como escutamos e no modo como habitamos o corpo” (2000, p. 55). Portanto, o sentimento compartilhado no coletivo emerge

também da corporeidade, da presença sensível e da escuta ativa entre os participantes, bem como das respostas e reações a esses estímulos.

Além disso, nos grupos tradicionais, o amor se expressa como compromisso com a continuidade histórica. Hooks enfatiza que “amar é também escolher a permanência, cultivar aquilo que desejamos ver florescer” (2000, p. 65). Ao transmitirem conhecimentos para as gerações mais novas, como o modo de tocar, de confeccionar instrumentos, de dançar os passos e de cantar versos, os mestres e mestras realizam um gesto de amor comunitário, pois investem tempo, energia e memória na preservação do legado cultural. Essa transmissão não é apenas técnica, mas profundamente afetiva, pois envolve relações de confiança, admiração e cuidado.

Nesse entendimento, é possível afirmar que os sentimentos compartilhados nos grupos de Siriri são manifestações concretas do amor entendido como ética coletiva e prática social, conforme propõe bell hooks. Eles revelam que a experiência cultural é, ao mesmo tempo, estética e afetiva. Não obstante, a comunidade se forma a partir de gestos cotidianos de cuidado, nos quais a dança, a música, as vestes, a fé e a celebração produzem modos de existir em que o amor não é abstrato, mas vivido. Desse modo, a prática cultural popular aparece como território privilegiado para compreender o amor como força social capaz de gerar pertencimentos, reconstruir subjetividades e fortalecer vínculos coletivos.

Cada gesto, postura e inflexão do corpo é componente vital na construção de uma narrativa não verbal que celebra a coesão social, a solidariedade comunitária e os laços afetivos. O respeito e o culto à amizade, citados por Corrêa, materializam-se de forma tangível na interação entre os pares, nos olhares trocados que estabelecem cumplicidade, na proximidade e no distanciamento coreografado que denotam respeito ao espaço alheio, tudo orquestrado por um ritmo contagiano que convida à união. O sorriso constante, a leveza do semblante e a energia compartilhada reforçam a mensagem de cordialidade e bem-querer.

A coreografia do Siriri manifesta-se primordialmente em duas maneiras tradicionais de se dançar: em fileiras ou em roda. Lorenzoni e Tavares descrevem essas formações: “Para se dançar da primeira maneira, são formadas filas onde os pares ficam um frente ao outro; já a dança de roda é mais simples, não havendo a necessidade de pares” (2013, p 08). Cada configuração coreográfica não é apenas uma variação técnica, mas possui significado intrínseco e dinâmica própria, enriquecendo a diversidade da linguagem artística da dança e permitindo diferentes tipos de interação e expressão.

Na dança em fileiras, a interação entre os pares assume protagonismo central. Homens e mulheres se posicionam frente a frente, estabelecendo diálogo visual e corporal, espinha dorsal dessa formação. Movimentos frequentemente espelhados ou complementares exigem

dos dançarinos notável sincronia e atenção constante à presença e ao movimento do parceiro. Essa configuração equilibra a exibição da individualidade, com passos mais elaborados ou floreios particulares, em um contexto coletivo e harmonioso. Trocas de olhares, sorrisos discretos ou expansivos e proximidade reforçam laços de camaradagem e flerte, quando presente. A dança em fileiras pode evocar rituais de cortejo, celebração da união entre pares ou representação de papéis sociais, remetendo à dimensão social de união, respeito mútuo e interação harmoniosa, onde a individualidade se expressa na moldura do coletivo.

Por outro lado, a dança de roda caracteriza-se por sua simplicidade e inclusividade, “não havendo a necessidade de pares” (Lorenzoni; Tavares, 2013, p. 08). A roda, em sua geometria circular, simboliza unidade ininterrupta, igualdade inerente e continuidade incessante. Nessa formação, todos os participantes estão conectados, diluindo hierarquias ou posições de destaque. A energia flui continuamente entre os dançarinos, criando uma sensação palpável de comunidade e pertencimento. A roda é espaço por excelência de celebração coletiva, onde a individualidade se dissolve em prol da experiência grupal, e o foco recai inteiramente na vivência compartilhada da dança e da música. Essa formação é prevalente em festeiros, celebrações populares e rituais, reforçando o caráter social, congregador e democrático do Siriri.

A interconexão entre as formações coreográficas e os valores da “dança mensagem” é crucial para compreender a linguagem artística do Siriri. A escolha entre fileira e roda depende do contexto da performance e da intenção subjacente dos dançarinos e da comunidade. Ambas servem ao propósito maior de solidificar o respeito e o culto à amizade, intrínsecos ao Siriri. Nessas estruturas, a dança se eleva a um palco privilegiado para a expressão de sentimentos genuínos e para a reafirmação de uma identidade coletiva pautada na convivência harmoniosa, na solidariedade e na celebração mútua da vida. A linguagem corporal opera como principal articuladora de uma comunicação que transcende palavras, transmitindo a riqueza cultural e os valores sociais arraigados nas comunidades que, há gerações, cultivam e perpetuam a dança. É no corpo em movimento que a cultura se manifesta de forma mais visceral e autêntica.

A música e a dança, com suas composições musicais e coreografias, incorporam narrativas locais e elementos da natureza, refletindo o cotidiano das comunidades ribeirinhas. O Siriri “é dançado e cantado por homens, mulheres e crianças em fila ou roda formada por pares que cantam e batem palmas ao ritmo rápido e forte da música” (Arq. Org., 1992, p. 8) e traz em suas narrativas mitos regionais, como os do Boi-a-Serra e do Minhoca do Pari, frequentemente aludidos, enriquecendo o universo simbólico da manifestação. “É comum a

incorporação de símbolos culturais e místicos da região, como o boi, ligado às manifestações do Boi-à-Serra, e o Minhoca” (Reis, 2013, p. 13).

Os figurinos e trajes utilizados pelos dançarinos e músicos do Siriri não são meros adornos; eles complementam a narrativa visual da manifestação, integrando-se de forma vibrante aos elementos místicos, abstratos e naturais da rica região do Pantanal e do Centro-Oeste brasileiro. A escolha das cores e do brilho nos vestuários reflete a alegria contagiente e a vitalidade das festividades, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com a exuberância da flora e da fauna locais.

Conforme observam Lorenzoni e Tavares (2013), a estética visual do Siriri é marcada por dinamismo cromático e luminoso: “Os dançarinos utilizam figurinos coloridos e com muito brilho. Os homens vestem calças compridas, camisas de manga e chapéu. As mulheres, saias bem rodadas, com babados, blusas de mangas bufantes e cabelo preso, enfeitado” (p. 07). Essa descrição ressalta a composição tradicional dos trajes.

Para os homens, a combinação de calças compridas, camisas de manga e chapéu evoca a vestimenta típica do homem pantaneiro e ribeirinho, conferindo solenidade e respeito à tradição. O chapéu, em particular, pode adicionar um elemento de movimento e expressividade à coreografia. Já as mulheres, com suas saias bem rodadas e repletas de babados e blusas de mangas bufantes, criam um efeito visual de fluidez e leveza, realçando os giros e movimentos característicos da dança. O cabelo preso e enfeitado complementa a elegância e a vivacidade do conjunto, contribuindo para a imagem festiva e autêntica que o Siriri projeta. A vivacidade das cores e o brilho dos tecidos não apenas capturam a atenção do público, mas também intensificam a atmosfera de celebração e o senso de pertencimento que a dança proporciona.

A instrumentação que compõe a sonoridade do Siriri constitui característica singular da manifestação, sendo produzida por três instrumentos essenciais: a viola de cocho, instrumento artesanal confeccionado em madeira, com cordas de tripa animal ou nylon, reconhecido como Patrimônio Imaterial Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); o ganzá, instrumento de percussão feito de taquara, com sonoridade estridente e provável origem africana; e o mocho, tambor rústico de couro, responsável por marcar a pulsação rítmica da dança.

A manifestação cultural passou por transformações coreográficas e sociais. As coreografias tradicionais do Siriri se caracterizam por formações em rodas e fileiras, com passos que evocam rituais indígenas. Contudo, a dança tem incorporado adaptações contemporâneas, como formações geométricas em estrela e espirais, evidenciando sua dinamicidade e capacidade de reinvenção.

Inicialmente restrito a contextos familiares e comunitários, o Siriri expandiu sua visibilidade com a inserção em festivais, resultando em um processo de espetacularização e mercantilização. Essa transição gerou tensões entre a preservação da tradição e a inovação impulsionada pela profissionalização dos grupos.

A inserção do Siriri em projetos comunitários e em iniciativas como Semente Ribeirinha e SIMININA encontra-se, portanto, diretamente articulada aos princípios da educação popular, tal como formulados por Paulo Freire. A educação popular, para Freire, não é mera técnica de transmissão de conteúdo, mas uma prática política e ética voltada à autonomia e à consciência crítica dos sujeitos. Em sua formulação clássica, o autor afirma, de modo categórico, que “ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatisados pelo mundo” (Freire, 1970, p. 4). Essa proposição desloca a ação educativa do domínio da unilateralidade do “mestre que deposita saberes” para a esfera do diálogo e da coformação do conhecimento, condição plausível para práticas comunitárias de transmissão cultural como as aqui analisadas.

A pedagogia freireana implica também a ideia de que a educação deve partir da realidade e dos saberes dos sujeitos: “a leitura do mundo precede sempre a leitura da palavra” (Freire, 1996, p. 41). Aplicada ao Siriri, essa perspectiva situada sobre os saberes da educação reforça que o ensino e a transmissão da arte do Siriri podem começar pelo entendimento da experiência ribeirinha, de seus ritmos de trabalho, de suas narrativas, de seus mitos e de suas memórias corpóreas, antes mesmo da formalização de partituras, passos ou técnicas. Projetos de educação popular bem-sucedidos não tratam as práticas culturais como objetos a serem exibidos, mas como matrizes vivas de sentido, que permitem aos participantes compreender, reinterpretar e recriar a própria realidade.

Ainda, Freire enfatiza a politicidade intrínseca da educação, ao afirmar que a educação nunca é neutra: “a educação não vira política por causa da decisão deste ou daquele educador. Ela é política” (1996, p. 55–56). Essa asserção torna-se heurística para pensar as tensões entre espetacularização e mercantilização, bem como entre preservação e produção de sentidos no Siriri. Quando práticas populares adentram circuitos de mercado e espetáculos, elas podem tanto ser usurpadas por lógicas exógenas quanto servir como espaços de afirmação política e cultural, a depender das relações de poder e da autonomia pedagógica instauradas. Desse modo, iniciativas que vinculam o Siriri a processos de educação popular, isto é, que criam espaços dialógicos, respeitam a leitura de mundo dos praticantes e fomentam a coautoria do saber, conseguem tensionar processos de mercantilização, transformando-os em oportunidades de fortalecimento comunitário e de construção da memória coletiva.

Do ponto de vista metodológico, a perspectiva freireana sugere estratégias concretas para projetos que trabalham com o Siriri e que podem ser utilizadas futuramente, como partir dos temas geradores extraídos das conversas com as comunidades, enfocando as experiências vitais que orientam a prática; constituir círculos de formação que combinem saberes experienciais e reflexão crítica; e promover a articulação entre prática e teoria por meio de oficinas participativas, nas quais a transmissão técnica dos passos, dos ritmos, das técnicas corporais e do uso dos instrumentos caminhe junto à reflexão sobre sentidos, história e relações de poder. Essas estratégias convergem para transformar o ensino do Siriri em prática de autonomia e resistência, permitindo que a arte continue a produzir subjetividades e sentido social em contextos que, por vezes, a pressionam à simplificação ou ao consumo.

Em termos de avaliação e sustentabilidade, a educação popular orientada por Freire exige indicadores qualitativos que ultrapassem meras contagens de participação ou de espetáculos realizados. Devem-se observar mudanças na capacidade crítica dos sujeitos, no fortalecimento dos laços comunitários, na apropriação simbólica do repertório cultural e na reprodução intergeracional do fazer artístico. Dessa maneira, os projetos Semente Ribeirinha e SIMININA, quando pautados por princípios freireanos, ao construírem diálogo, reconhecimento da leitura de mundo e compromisso ético-político com a autonomia, não apenas preservam o patrimônio cultural, mas o reconfiguram como saber vivo e motor de emancipação.

Apesar das tensões existentes, iniciativas como os projetos Semente Ribeirinha e SIMININA desempenham papel crucial na manutenção e na transmissão da prática às novas gerações, vinculando-a à educação popular. Essas ações garantem que o Siriri continue a ser experienciado, aprendido e compartilhado, fortalecendo sua função social e educativa, além de assegurar que o patrimônio cultural não se perca diante dos processos de modernidade e mercantilização.

As perspectivas do Siriri configuram-se, portanto, como um poderoso símbolo de resistência cultural e síntese de múltiplas influências históricas. Sua continuidade e vitalidade dependem de um delicado equilíbrio entre adaptação e autenticidade, garantindo que a dança continue a transmitir identidade e pertencimento às futuras gerações. Compreender sua trajetória e seus elementos constitutivos é fundamental para reconhecer seu valor cultural e para propor políticas públicas que assegurem sua perenidade.

2.2 Elementos Constituintes do Siriri

A riqueza simbólica do Siriri está presente em seus cantos, toadas e coreografias, que incorporam lendas e mitos locais, como o Boi a Serra, a Ema e o Minhoca do Pari, trazendo, em seus espectros artísticos, a religiosidade e temáticas políticas das relações semióticas e simbólicas, o amor e a diáspora dos términos relacionais, além de referências à natureza e ao ecossistema local. Esses elementos constituem representações do imaginário coletivo, mas também de fatos das comunidades, contribuindo para a manutenção viva da memória cultural da região. A dança, comumente classificada como folclórica, é descrita como uma expressão que mescla influências de povos originários, dos quilombos e da colonização europeia, resultando em uma manifestação miscigenada, única e plural.

Os relatos que dão base à origem do Siriri constituem uma miscelânea de narrativas subjetivas de viajantes e historiadores. Neles, encontram-se sentimentos, valores e perspectivas frequentemente dualizadas daquilo que hoje se reconhece como manifestação cultural do Siriri.

Para construir uma linha de raciocínio que evidencie a estrutura das expressões artísticas do Siriri, é necessário recordar que ele é compreendido como manifestação irmanada ou gêmea do Cururu, sendo que ambas foram mantidas, até recentemente, por meio do repasse de saberes pela oralidade. Também é importante destacar que o Cururu se configura como outra expressão de costumes que se entrelaça com o Siriri em seus dispositivos e desenvolvimentos artísticos de música, dança e ritual. O Cururu, em si, é executado exclusivamente por homens, que realizam cumprimentos aos presentes e louvações ao santo padroeiro, prosseguindo com desafios de versos entre os cantadores. Entre pesquisadores do folclore e folcloristas, há consenso em relação à descrição apresentada por Mário de Andrade:

Entre as nossas formas coreográficas, uma das mais espalhadas é o Cateretê ou a Catira, dança de nome tupi. Anchieta, para catequizar os “selvagens”, já se aproveitara dela, parece, deformando-lhe os textos no sentido da Religião Católica. Caso mais indiscutível ainda dessa fusão ameríndio-jesuítica é o do Cururu. Em 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 ceremonial, dança-se um Cururu. Ora, os processos coreográficos desta dança têm um 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 do templo. E esse costume e dança permaneceram até agora (Andrade, 1942, p. 146).

Apesar das aproximações, Siriri e Cururu se diferenciam dentro das normas populares. O Cururu é uma função ritualística, executada somente por homens, com versos improvisados ou não, cantados e dançados em roda, utilizando apenas dois instrumentos, a viola de cocho e

o ganzá. Nessa prática ritualística, há uma ligação religiosa reconhecida como sagrada. Max Schmidt (1942) cita a dança no município de Rosário Oeste, ao norte de Cuiabá, então habitado por indígenas Bororo:

Todos fizeram círculo, João Caracará afinou a viola, alguns pratos serviram de pandeiros para as colheres e, logo depois, ouviram-se os gemidos das vozes que entoavam os versos uníssonos. O andar regularmente ritmado em círculo era de momento a momento interrompido por uns pulos executados pelo nosso amigo Reginaldo, que ainda procurava completar o ruído dos chamados instrumentos, batendo com as palmas das mãos nas diferentes partes do corpo propícias a isso (Schmidt, 1942, p. 109-110).

A partir desses fatos e práticas, Siriri e Cururu vão se aproximando e se familiarizando como manifestações culturais. O Siriri, embora também mantenha vínculos com a religiosidade, desloca-se para o que os coletivos compreendem como o espaço profano dos salões e ambientes festivos. Nos registros de Max Schmidt (1942), observa-se:

Enquanto se dançava o Cururu dentro de casa, lá fora se realizava outra espécie de dança, muito apreciada em Mato Grosso, o “cirirí”, acompanhado também por música e versos cantados. Como não se dispunha de mais instrumentos, cobriram-se algumas cadeiras com couro à guisa de tambores e os pratos fizeram de caracacha, em que tocavam ritmicamente por meios de garfos. Dançarinos e cantadores formavam uma roda em que ia constantemente um par para o centro 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, mas cada um de per si. Um rapazola negro mostrou resistência excepcional, mas a sua companheira preta não ficava atrás em sua flexibilidade (Schmidt, 1942, p. 13-14).

Assim como ocorre atualmente na comunidade de São Gonçalo Beira Rio, foi possível perceber, durante os anos em que desenvolvi ações e atuei no grupo Flor Ribeirinha, que o Cururu acontece no contexto religioso de louvação ao santo padroeiro, durante a erguida do mastro e da bandeira, em articulação com a celebração da missa. Já o Siriri ocorre como abertura da festa, no que os comunitários chamam de bailão, sendo responsável por abrir o salão com músicas e danças coreografadas, iniciando e liberando o espaço para que o público dance.

Este trabalho deter-se-á exclusivamente ao Siriri. Para dar continuidade, torna-se adequado iniciar a análise a partir do período do Brasil colonizado. Em um raciocínio temporal, compreende-se que a narrativa histórica da colonização aponta que os portugueses trouxeram consigo um vasto legado cultural ibérico, fruto de uma complexa mistura de influências hispânicas, cristãs, judaicas e romanas. Contudo, é fundamental atentar para a existência de culturas anteriores a 1500, uma vez que os povos originários que habitavam essa região já possuíam costumes, saberes e subjetividades estruturantes, conforme descrito por Hans Staden.

Entendendo que o Brasil antes da colonização já estava habitado por povos originários e cerca de 3,5 milhões de índios habitavam o Brasil na época do descobrimento. Dividiam-se em quatro grupos linguístico-culturais: tupi, jê, aruaque e caraíba. Naquela ocasião, os tupis acabavam de ocupar o litoral, expulsando para o interior as tribos que não fossem tupis. Portanto, manter relações de amizade e aliança com o grupo dominante passou a ser fundamental para os conquistadores europeus (Staden, 1593, p. 1).

Considerando a interação entre povos originários e colonizadores portugueses, observa-se o desenvolvimento de processos diversos de miscigenação cultural, que se manifestam nas danças, músicas, artes e costumes, incluindo o Siriri. Os contextos que influenciaram o surgimento dessa manifestação envolvem modificações culturais, processos de colonização, catequização e múltiplas influências, seja pela fusão de costumes, seja pela rejeição às imposições coloniais. Ao considerar o papel das subjetividades humanas, torna-se possível compreender as modelagens estruturais, conceituais e artísticas que justificam a existência do Siriri e as transformações que essa prática sofreu e ainda sofre ao longo do tempo.

Compreender e identificar características estruturais e históricas do Siriri configura-se como uma tarefa complexa e potencialmente infindável, especialmente quando se tenta localizar um marco inaugural para o surgimento dessa manifestação. Toda investigação sobre sua origem remete a contextos históricos sem um ponto inicial claramente definido e, possivelmente, sem um ponto final. Há sempre uma ligação basilar com outras manifestações culturais preexistentes e influências em trânsito. Nesse sentido, o Siriri conecta-se a outras expressões que, em determinados momentos, estiveram em diáspora por movimentos migratórios. Seus símbolos, valores e normas assumem, assim, caráter fluido: alguns se perpetuam até os dias atuais, enquanto outros desaparecem ao longo do tempo, moldados pela dinâmica cultural da miscigenação.

Desenhar a estrutura dessa manifestação implica um diálogo direto com o capítulo anterior, que trata dos registros históricos disponíveis, exigindo mais do que a simples retomada das fontes, mas a construção de conexões significativas entre passado, presente e perspectivas futuras.

Diversos pesquisadores e folcloristas já trataram do Siriri em seus estudos. Nos relatos das viagens de Max Schmidt por Mato Grosso, no início do século XX, conforme analisado por Osório, observa-se uma comparação entre Siriri e Cururu:

O Siriri apresenta um estilo mais aberto, de divertimento. Antes mesmo da emergência dos grandes festivais, pudemos notar essas diferenciações nos registros de Max Schmidt no início do século XX (Osório, 2012).

De forma semelhante, Joaquim Moutinho (1869) descreve o Siriri como uma prática popular associada às camadas menos abastadas da sociedade. O autor caracteriza os praticantes como sujeitos ligados ao divertimento e aos sentimentos festivos, classificando o Siriri como “o mais insípido e extravagante divertimento a que temos assistido depois da dança dos Bugres”.

Moutinho também comenta sobre a execução musical do Siriri, afirmando que os participantes formam uma roda de homens, na qual um deles toca a viola de cocho, enquanto, volteando burlescamente, cantam versos improvisados em uma toada que ele considera desagradável (Moutinho, 1869).

Esse relato dialoga com as observações de Max Schmidt (1942), que descreve o Siriri como uma dança acompanhada por instrumentos improvisados, como cadeiras cobertas com couro, utilizadas como tambores, e pratos tocados ritmicamente com garfos, simulando o som do caracaxá.

Na sequência, será descrita a estrutura da materialidade do Siriri enquanto música, abordando as disposições instrumentais que compõem sua execução, conforme relatado por Moutinho e Schmidt, a saber: viola de cocho, ganzá e mocho.

2.3 Siriri Música

A musicalização do Siriri mostra-se de uma plástica inconfundível e rústica, o que torna necessária uma leitura etnomusicológica dessa manifestação como um fenômeno artístico-musical intrinsecamente ligado à identidade e à historicidade dos povos que habitam o Pantanal e o Grande Vale do Rio Cuiabá. A musicalização do Siriri, distintiva em sua formação e execução, revela uma profunda conexão com os saberes e práticas tradicionais, expressa por meio de um conjunto de regras transmitidas pela oralidade, que se materializam em uma formação instrumental singular. Essa formação permite transpor o Siriri do campo das palavras para o da música, transformando-o em um verdadeiro manifesto cultural.

Os instrumentos do Siriri constituem a base de sua musicalidade, sustentada por um trio instrumental peculiar. Schmidt (1942) já observava a inventividade dos praticantes que, na ausência de instrumentos convencionais, eruditos ou de origem europeia, utilizavam cadeiras cobertas com couro como tambores e pratos como “caracacha”, evidenciando uma capacidade intrínseca de adaptação e criação. Embora essa observação inicial sugira uma maleabilidade nos recursos disponíveis, ou mesmo a necessidade de povos que buscavam meios diversos para

expressar seus sentimentos e vivências, a tradição acabou por cristalizar o uso da viola de cocho, do ganzá e do mocho como elementos fundamentais dessa prática musical.

Cascudo (2001) reforça essa perspectiva ao descrever o Siriri como uma dança acompanhada especificamente por reco-reco, identificado como ganzá, pela viola de cocho e pelo tambor, denominado mocho. Essa constância na instrumentação ao longo do tempo revela-se um aspecto notável da musicalização do Siriri, indicando a consolidação de um padrão sonoro reconhecido e compartilhado coletivamente.

Ray Reis (2013) corrobora a permanência desses instrumentos na contemporaneidade ao destacar que as músicas que acompanham a dança falam das coisas da vida de forma simples e alegre. Segundo o autor, como instrumentos musicais, acompanham a viola de cocho, o cracachá, entendido como ganzá, e o mocho ou tamboril. Observa-se, assim, uma uniformidade na descrição da tríade instrumental, o que sublinha sua centralidade para a manutenção da expressão artística do Siriri. Essa uniformidade revela uma moderação e um consenso entre os praticantes, indicando a eficácia simbólica e o valor cultural desses elementos para a musicalidade característica da manifestação.

Essa musicalização, que permeia a manutenção dessa forma expressiva de arte, preserva até os dias atuais a mesma maneira de fazer, conforme descreve o fotógrafo e estudioso Ray Reis. Para o autor, a dança é acompanhada por canções de versos simples, que tradicionalmente eram criadas no momento da execução. O ritmo é alegre e dançante, abordando temas ligados às coisas simples da vida ribeirinha e à tradição religiosa (Reis, 2013). As músicas que acompanham a dança falam das coisas da vida de forma simples e alegre. Como instrumentos musicais, acompanham a viola de cocho, o cracachá, identificado como ganzá, e o mocho ou tamboril (Corrêa, 2016).

2.3.1 Viola de cocho

A viola de cocho configura-se, nesse contexto, como o coração melódico do Siriri do Pantanal. No *Dicionário Oxford de Linguagens*, a palavra *cocho* é apresentada como substantivo masculino que significa “bebedouro ou comedouro para o gado, de material vário e formato semelhante ao tronco escavado”. Essa rusticidade presente no próprio termo, considerando que o instrumento recebe tal denominação em função do modo como é

confeccionado, estabelece uma conexão simbólica entre a aspereza e a rigidez do tronco escavado e a leveza da nota melódica que dele emerge.

A viola de cocho é um cordofone de cordas dedilhadas e constitui-se como o epicentro melódico do Siriri e de outras manifestações culturais pantaneiras. Sua singularidade não reside apenas na sonoridade e na estética que despertam o interesse de pesquisadores e observadores, mas também em sua confecção artesanal e na profunda imbricação com o meio ambiente e com a cultura local, evidenciando um saber técnico transmitido historicamente pela oralidade.

No que se refere à sua confecção e às características organológicas, Corrêa (2003) descreve a viola de cocho como um instrumento musical esculpido a partir de um tronco de madeira maciça, geralmente de ximbuva ou sarã para o corpo, e raiz de figueira branca para o tampo. As demais partes constitutivas, como cavalete, espelho, rastilho e cravelhas, são confeccionadas em cedro. A cavidade escavada no tronco funciona como caixa de ressonância e a presença ou ausência de um furo circular no tampo, aspecto que ainda gera controvérsias entre os violeiros, afeta diretamente a amplificação e a qualidade sonora do instrumento, sendo que os praticantes mais antigos defendem sua inclusão, por proporcionar um som considerado mais solto e aberto.

Originalmente, as cordas da viola de cocho eram confeccionadas a partir de tripas de animais, como ouriço-cacheiro, bugio e macaco-prego. Contudo, em função das restrições ambientais à caça, a substituição por linhas de pesca tornou-se uma prática recorrente, embora muitos artesãos considerem essa alternativa inferior em termos de qualidade sonora (Corrêa, 2003, p. 3). O instrumento possui cinco ordens de cordas, tradicionalmente quatro confeccionadas em tripa e uma em aço, conhecida como *canotio*, apresentando duas afinações principais: o “canotio solto” e o “canotio preso” (Silva, 1983).

A colagem das partes do instrumento é realizada com substâncias naturais, como o sumo da batata de sumaré ou o adesivo extraído da bexiga natatória de piranhas, prática registrada por Anjos Filho (2012). Esse modo de construção reforça o caráter orgânico da viola de cocho e evidencia sua íntima conexão com os recursos naturais disponíveis no território, reafirmando a relação entre cultura, natureza e identidade na musicalidade do Siriri.



Figura 1 - Viola de Cocho
Fonte: Acervo pessoal do autor

A origem da viola de cocho constitui-se como objeto de debate entre pesquisadores e estudiosos da musicologia. No campo dos estudos organológicos, emergem teorias que sugerem que o instrumento seja resultado de uma adaptação do alaúde asiático, o qual teria se metamorfoseado a partir do uso de matérias-primas disponíveis no território brasileiro e de técnicas construtivas locais, consolidando-se como um instrumento singular e característico dos estados de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul (Anjos filho, 2012). Nesse processo de apropriação cultural e reinvenção técnica, a viola de cocho assume identidade própria, profundamente vinculada ao contexto sociocultural pantaneiro.

A própria denominação do instrumento também revela marcas da oralidade regional. A pronúncia local influenciou o nome “viola de cocho”, uma vez que, no falar cuiabano, é comum a inserção de um “t” antes dos fonemas “ch” e “x”, resultando na pronúncia “cotcho”, em vez de “cocho”. Esse aspecto linguístico reforça a relação entre o instrumento e o território, evidenciando a presença da cultura local até mesmo nos modos de nomear e reconhecer seus objetos simbólicos.

Para além do Siriri, a viola de cocho desempenha papel fundamental em outros ritmos e manifestações musicais pantaneiras, como o Cururu e o Rasqueado, reafirmando sua centralidade na musicalidade regional. Entre os principais artesãos vivos dedicados à confecção e preservação desse instrumento, destaca-se Alcides Ribeiro dos Santos, natural de Santo Antônio de Leverger, que há mais de duas décadas atua na produção artesanal da viola de cocho.

Alcides aprendeu o ofício com seu pai, Caetano Ribeiro, e confecciona os instrumentos a partir de madeiras tradicionais, como sarã, ximbuva e pinho-cuiabano,

utilizando raiz de figueira branca para o tampo e cedro-rosa para as demais partes estruturais. Seu trabalho mantém fidelidade às técnicas tradicionais, reafirmando a continuidade de um saber transmitido intergeracionalmente por meio da prática e da oralidade.

Apesar de ter enfrentado preconceitos no passado em razão de sua dedicação à viola de cocho, Alcides Ribeiro dos Santos passou a ser reconhecido em âmbito nacional e internacional. Atualmente, viaja para ministrar oficinas, participa de eventos culturais e envia seus instrumentos para músicos, pesquisadores e instituições interessados na musicalidade pantaneira. Com uma produção média de cinco violas por dia, o artesão demonstra não apenas domínio técnico, mas também compromisso com a transmissão desse conhecimento às novas gerações, incluindo seus próprios filhos, assegurando a continuidade de uma tradição cultural profundamente enraizada na identidade regional.

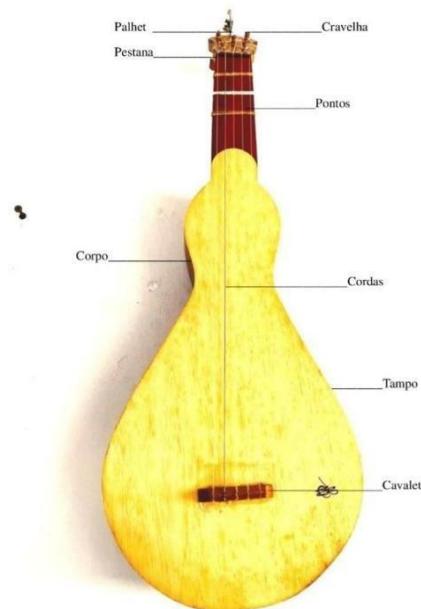


Figura 2: Descritivo da Viola de cocho
Fonte: Acervo pessoal do autor

O instrumento possui cinco ordens de cordas, tradicionalmente quatro confeccionadas em tripa animal e uma de aço, conhecida como “canotio”. A preparação das cordas de tripa envolve um processo artesanal minucioso, no qual as tripas são cuidadosamente limpas, esticadas e secas ao ar livre. Animais como o ouriço-cacheiro, o bugio e o macaco-prego são considerados os mais adequados para essa finalidade, enquanto a tripa de gato é evitada, em razão de conflitos simbólicos e práticos entre os violeiros (Silva, 1983).

Com a popularização do rádio e da televisão a partir da década de 1950, a viola de cocho perdeu espaço na cultura local, chegando a um processo de quase desaparecimento. Entretanto, nas últimas décadas, esforços sistemáticos de preservação vêm sendo

desenvolvidos, destacando-se a atuação da Doutora Honoris Causa Domingas Leonor da Silva junto à comunidade de São Gonçalo Beira Rio, bem como os trabalhos do pesquisador Abel Santos Anjos Filho e dos próprios praticantes do siriri. Em sua obra *Uma melodia histórica*, Anjos filho (2012,) documenta a trajetória da viola de cocho desde suas possíveis origens até sua consolidação como símbolo cultural mato-grossense, contribuindo de forma significativa para a manutenção desse bem e para a promoção da cultura regional por meio da música.

Apesar das formas rústicas de utilização e das dificuldades impostas pelos processos de modernização da sociedade, a viola de cocho consolidou-se, na contemporaneidade, como um patrimônio cultural singular.

O presidente Lula e o ministro da Cultura, Gilberto Gil, tombaram oficialmente em dezembro de 2004, em Salvador, bens culturais brasileiros como patrimônio histórico do país. Além do acarajé e do terreiro de Alaketo, fundado em 1636, foi tombada também a viola-de-cocho mato-grossense, instrumento artesanal característico do Centro-Oeste do Brasil. A viola é feita numa tora de madeira inteiriça, do mesmo tipo que é utilizada para se fazer o cocho (recipiente rudimentar para alimentar animais em todo o país). Segundo informações da Assessoria de Comunicação do Minc, a notícia mais antiga sobre a viola-de-cocho é do fim do século 19, dada pelo cientista alemão Karl von den Steinen, que descreveu as festas religiosas de Cuiabá onde se cantava o cururu. Suas origens são pouco claras, e há quem postule que tenha vindo de São Paulo, acompanhando a expansão bandeirante para a região Centro- Oeste brasileira. É usada em manifestações populares da região, como o boi a serra, dança de São Gonçalo, folião, ladinha, rasqueado limpa banco (ou rasqueado cuiabano), e em festas religiosas tradicionais realizadas por devotos associados em irmandades (Correia, 2016, p. 1).

Nesse sentido, a viola de cocho representa uma fusão de influências externas com adaptações locais. Sua construção artesanal, suas técnicas de afinação e seu papel central nos ritmos pantaneiros evidenciam sua relevância como expressão da identidade cultural de Mato Grosso. Apesar dos desafios enfrentados ao longo do século XX, o instrumento vem sendo revitalizado, assegurando sua continuidade para as futuras gerações por meio do etnoconhecimento.

Tradição e saberes, compreendidos aqui como etnoconhecimento, são conceitos que carregam distintas implicações epistemológicas. A sociedade contemporânea tem buscado, nas comunidades tradicionais, saberes capazes de orientar o futuro a partir da compreensão do passado, bem como das relações e percepções desses povos acerca do meio ambiente e da cultura (Borges; Britto; Bautista, 2008, p. 87–92).

É nesse preâmbulo, presente na manifestação cultural do siriri, que a viola de cocho se afirmar como símbolo que ultrapassa sua materialidade enquanto instrumento melódico. Ela traz à tona movimentos, afetos e subjetividades expressos por meio do som. O uso rústico da viola de cocho no período pós-colonial estabelece um contraste significativo com as formas

contemporâneas de utilização, criando um diálogo contínuo com a historicidade dessa manifestação cultural genuína.

Para o Pantanal e para os pantaneiros, a viola de cocho extrapola a definição de instrumento musical, consolidando-se como coração melódico vibrante e pilar da identidade cultural pantaneira, tanto em Mato Grosso quanto em Mato Grosso do Sul. Desde sua confecção singular até sua centralidade no cururu e no siriri, esse cordofone revela uma profunda conexão entre o ser humano e o ambiente em que vive. As nuances de sua fabricação, como a escolha criteriosa das madeiras locais e o debate em torno da presença ou ausência do furo no tampo, aspecto que “amplifica o som, enquanto sua ausência resulta em um som preso” (Corrêa, 2003, p. 3), evidenciam um saber-fazer transmitido e aprimorado por gerações por meio da oralidade.

A complexidade de suas origens não diminui seu caráter distintamente brasileiro; ao contrário, reforça a capacidade de assimilação e ressignificação do povo pantaneiro e da própria viola de cocho, resultando em um instrumento profundamente enraizado na paisagem e nas gentes da região. Essa ligação é tamanha que a pronúncia local “cotcho” se incorporou de modo definitivo à identidade do instrumento.

É no contexto dos ritmos do cururu, do siriri e do rasqueado que a viola de cocho manifesta plenamente sua vitalidade. Nessas expressões culturais, ela não atua como mero acompanhamento musical, mas como elemento estruturante, sendo responsável por “dar o ritmo às rodadas de cururu, às danças de siriri e de São Gonçalo e às manifestações do boi à serra” (Tamiozzo, 2019, p. 142), o que evidencia seu papel insubstituível na dinâmica festiva.

A oralidade e o improviso, características marcantes dessas celebrações (Tamiozzo, 2019), encontram na sonoridade da viola de cocho um complemento essencial. Suas duas afinações principais e suas cinco ordens de cordas demonstram a versatilidade e a adaptabilidade do instrumento. O processo artesanal de preparação das cordas de tripa constitui mais um testemunho do etnoconhecimento que permeia sua confecção, saber este que, conforme apontam Borges, Britto e Bautista (2008), representa um resgate do passado capaz de orientar o futuro.

Dessa forma, a viola de cocho configura-se como muito mais do que um artefato musical. Ela simboliza a fusão entre materialidade e subjetividade, expressando sentimentos e pertencimentos por meio da música do siriri, do cururu e do rasqueado. Sua construção artesanal, suas técnicas de afinação e sua centralidade nos ritmos pantaneiros a consolidam como expressão visceral da identidade cultural de Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Ao mesmo tempo em que reflete o uso rústico do período pós-colonial, dialoga intensamente com a historicidade das manifestações populares, ribeirinhas e contemporâneas. A viola de cocho,

em sua essência, é o coração melódico do siriri e, por extensão, guardiã da herança cultural do Pantanal, assegurando sua continuidade para as futuras gerações.

2.3.2 Ganzá



Figura 3: Ganzá
Fonte: Federação dos grupos de cururu e siriri de MT.

O ganzá, uma espécie de reco-reco de taquara, é um instrumento de percussão tradicionalmente utilizado nas comunidades ribeirinhas, confeccionado a partir da taboca, um tipo de bambu. Sua construção envolve o talhamento da taboca no sentido contrário ao comprimento, com três ou quatro rachaduras longitudinais, cujo número varia conforme o diâmetro do bambu. Essas rachaduras são fundamentais para evitar que o som fique abafado, garantindo a ressonância adequada ou estridente do instrumento. Para a produção sonora, utiliza-se um pedaço de osso de boi, geralmente uma costela bovina, que é friccionada sobre a superfície talhada da taboca (Oliveira, 2005).

Atualmente, observa-se uma adaptação moderna desse instrumento, na qual as ranhuras tradicionais são substituídas por molas de aproximadamente 15 mm de diâmetro. Essas molas são fixadas nas extremidades da taboca e raspadas da mesma maneira que o osso, preservando a funcionalidade sonora do instrumento. Além disso, em situações de improviso,

o ganzá pode ser substituído por um prato esmaltado que, ao ser raspado com um garfo ou uma colher, produz um efeito sonoro semelhante (Silva, 2010).

Essa versatilidade do reco-reco de taquara, tanto em sua forma tradicional quanto em suas adaptações modernas e improvisadas, reflete a criatividade e a capacidade de adaptação das práticas musicais populares. A utilização de materiais acessíveis e a possibilidade de improvisação destacam a importância desse instrumento como uma expressão cultural dinâmica e acessível (Anjos Filho, 2012).

O ganzá introduz na musicalidade do siriri uma linguagem sonora marcada por timbres estridentes e agudos, produzindo um som repetitivo que se mantém ao longo da música, ora em uníssono, ora intercalado com a melodia. Sua sonoridade imprime o modo rural de conceber e executar o instrumento, evidenciando um fazer musical baseado no uso de adereços manuais e em uma mecânica de execução quase improvisada. Quando tocado com o osso de boi friccionado na taquara, o ganzá revela uma estética de rusticidade e ancestralidade sonora profundamente enraizada nas práticas culturais tradicionais.

Segundo Seixas (2016, citado por UFPB, 2016), Mário de Andrade imortalizou o ganzá no coco de embolada a partir da entrevista com Chico Antônio. Quanto à forma de execução, o instrumento é segurado horizontalmente, podendo ser utilizado com uma ou até duas mãos, a depender de seu comprimento. O movimento de agitação para frente e para trás faz com que o conteúdo interno se desloque, produzindo um som semelhante ao de um chocalho. A presença do ganzá alcança contextos musicais amplos e diversos. Ele está presente em gêneros como o samba, integrando, inclusive, as baterias das escolas de samba, além de aparecer no axé, pagode, ijexá, candomblé, choro, maracatu, cirandas e cocos. No coco de embolada, o instrumento foi eternizado por Mário de Andrade na descrição da pancada do ganzá que acompanha a entrevista do embolador de coco (Andrade, 1982, p. 239).

Não é possível abordar o surgimento do siriri sem considerar a presença do ganzá na música e na dança, dado o caráter rudimentar do instrumento e sua importância para a manifestação dessa expressão cultural em suas execuções. O ganzá, assim como a viola de cocho, estabelece uma ligação profunda com a estética maturacional, evidenciando, na instrumentalização do siriri, o surgimento de uma arte produzida por sujeitos que, provavelmente, não tinham acesso a instrumentos musicais convencionais. Sob essa perspectiva, o ganzá revela um siriri intimamente conectado aos povos originários e às práticas culturais tradicionais que moldaram essa manifestação.

2.3.4 Mocho



Figura 4: Mocho
Fonte: Acervo pessoal do autor

O mocho é responsável pela percussividade mais marcante da sonoridade do siriri, em que o som é obtido por meio do bater de baquetas ou de pedaços de galhos de árvores sobre o couro de boi esticado em uma banqueta de madeira. Esse produto instrumental musicalizado, oriundo de produções ruralistas, evidencia o caráter artesanal que compõe tanto a feitura do instrumento quanto a própria manifestação popular do siriri. Além disso, revela uma movimentação intimamente ligada a modos de vida mais rudimentares, funcionando como um elemento musical que acentua a rítmica e a contagem musical por meio da força do batuque.

O tambor, também denominado mocho, além de integrar a musicalidade do siriri, é o instrumento responsável por acrescentar à música o impacto vibracional da batucada característica dessa manifestação. Mesmo com a presença da viola de cocho, o desenvolvimento rítmico do siriri depende do mocho, cuja batida marca os passos dos dançadores e das dançadoras, estabelecendo o compasso que orienta a coreografia.

O mocho é utilizado no desenvolvimento do siriri e apresenta um formato peculiar, cuja aparência se aproxima de um banco de madeira. Seu assento é confeccionado em couro, superfície sobre a qual são batidas e percutidas as duas baquetas, evocando a imagem de mobiliários camponeses de aspecto rústico. Essa materialidade reforça a conexão entre o instrumento, o ambiente rural e os modos tradicionais de produção cultural.

Além dos relatos apresentados, é possível considerar informações ainda que superficiais no que se refere à historicidade dos fatos e à construção historiográfica do siriri. Esses dados, contudo, alinharam-se aos saberes transmitidos pela oralidade, geração após geração, nas famílias e comunidades de Mato Grosso, sobretudo aquelas geograficamente situadas nas regiões do grande vale do rio Cuiabá. Nesse complexo apanhado, identificam-se múltiplos focos de originalidade do siriri, sendo que todas as citações e registros contribuem de maneira significativa para a compreensão dessa manifestação tradicional.

Luiz da Câmara Cascudo associou o siriri às danças indígenas, descrevendo-o como uma dança circunscrita à região mato-grossense, executada aos pares, em roda e em fileiras, ao som do reco-reco, da viola de cocho e do tamboril (Cascudo, 2001). Segundo o autor, essas formações coreográficas, organizadas em rodas e fileiras, permaneceriam por muito tempo como estética característica do siriri contemporâneo daquela década.

Na própria ação e produção do siriri, observam-se indícios de que essa manifestação tenha surgido no período colonial, estando profundamente ligada à história e à cultura do Centro-Oeste brasileiro. Tais indícios constituem os elementos básicos que estruturam o siriri enquanto manifestação cultural, marcada pela influência indígena, africana, portuguesa e espanhola. No entanto, é difícil precisar o momento exato de sua formação histórica.

Os principais passos coreográficos utilizados na movimentação dos corpos durante o siriri, enquanto dança, apresentam similaridades com danças e rituais dos povos originários. Essa característica é reforçada pela descrição de Cascudo acerca do siriri de sua época, em que predominavam as formações em rodas e fileiras nos rituais festivos, assim como ocorre em diversas culturas indígenas.

É em roda também que eles dançam e celebram os guerreiros, no mês de agosto, na cerimônia chamada Xondaro para os homens e Xondaria para as mulheres. “Dançamos em roda para fortalecer as crianças e ajudar eles a crescerem e virarem guerreiros que vão lutar pela demarcação do nosso território”, conta Yvoty, de 29 anos, moradora da comunidade. Estar em roda faz parte do cotidiano dos Guarani. A formação que facilita a troca de olhares é um instrumento potente para fortalecer os vínculos da comunidade e transmitir os saberes. (Salmazio,2024. p.04)

Dessa maneira, é possível compreender e reafirmar que o siriri constitui o resultado da miscigenação e da mistura de culturas no contexto de um Brasil colonizado. Ao mesmo tempo em que recebe influências e imposições de formatos e espectros culturais diversos, essa manifestação se inscreve no campo das subjetividades humanas, tal como observadas pelos olhares dos pesquisadores e pelas análises aqui propostas.

2.4 Dança

O Siriri, enquanto espectro artístico da dança, expressa o âmago de uma cultura enquanto linguagem e fenômeno cultural popular. “Ninguém aguenta ficar quieto parado quando tá tocando siriri” (Aproximando distâncias, 2020, 1min38s). Essa afirmação sintetiza a força mobilizadora dessa manifestação, cuja energia convoca corpos, afetos e memórias coletivas.

Apesar das discussões em torno do termo “popular”, que durante muito tempo foi utilizado para descrever culturas e movimentações subalternizadas, o Siriri transcende essa classificação. Ele não se limita a uma simples manifestação popular, configurando-se como um complexo espectro artístico e como um esteio fundamental da identidade e da memória de seu povo, expresso nos gestos e nas formas corporais. Essa perspectiva dialoga com a fala de Gustavo Cortes, ao afirmar que “as danças que constituem nossas identidades, muitas vezes esquecidas ao longo do tempo, fazem referência a histórias, a contextos, a atores que fazem de seu cotidiano uma festa” (Cortes, 2000, p. 14). Inserido nas festas tradicionais e nos festejos religiosos, o Siriri apresenta-se como uma expressão corpórea em que o corpo compactua com a sonoridade, constituindo-se em um eloquente testemunho da multifacetada miscigenação que delineou a nação brasileira. Essa miscigenação se manifesta na própria tessitura rítmica e expressiva da dança, bem como nas maneiras de executar os passos desenvolvidos. As descrições desses passos e das normas sociais existentes no Siriri serão aprofundadas a partir das entrevistas realizadas com os grupos de dança.

A relevância estética e informacional do Siriri não reside apenas em sua capacidade de entretenimento ou celebração, mas, sobretudo, em seu papel como repositório de histórias, valores e cosmovisões. Compreender o Siriri implica mergulhar na dinâmica cultural de uma região marcada por um processo de ocupação territorial recente e ainda em curso, onde o “encontro conflitivo de etnias” forjou uma singular “mistura de diversas maneiras de ser, de crer, de dançar, de alimentar-se, de vestir-se e de festejar a vida em comunidade” (Grando apud Grando, 2002, p. 22). Nesse cenário efervescente, o Siriri se insere como um dos pilares da rica diversidade encontrada nas práticas corporais da cultura de movimento em Mato Grosso, ao lado de outras danças populares como o rasqueado, o cururu, o chorado, o mascarado e o congo (Grando, 2002).

No Siriri, a dança, em suas múltiplas dimensões desde a coreografia à rítmica, dos gestos mais simples à performatividade atua como um potente veículo de expressão cultural e de afirmação identitária. Ao explorar o percurso do Siriri, desde seus espaços tradicionais até

os palcos urbanos, e ao examinar os impactos e as negociações que essa transição acarreta para a manutenção de seus fundamentos, torna-se possível compreender como a espetacularização, ao retirar os corpos dos quintais e das casas, pode influenciar a “subjetivação da alma do povo” (Ferreira, 2018, p. 1850). A dança em fileiras e rodas, em que o corpo do dançante se voltava para o outro corpo que dança ou para o centro da roda, passa, nesse novo contexto, a se orientar para o mercado e para o público presente, como se, ao invés de negociar a conexão entre si, passasse a negociar a conexão com a lógica da comercialização cultural.

A gênese do Siriri está intrinsecamente ligada à formação sociocultural de Mato Grosso, território marcado pela confluência de distintas etnias que engendraram uma cultura sincrética e resiliente. Essa interação, muitas vezes permeada por tensões e conflitos, não impediu a emergência de manifestações culturais híbridas, nas quais diferentes influências se mesclaram, dando origem a novas formas de expressão. O Siriri, nesse contexto, constitui-se como um exemplar vivo dessa “híbridez da identidade cuiabana, o que enaltece a grande diversidade de expressões folclóricas nas roupagens, no linguajar puxado e no jeito característico de cantar e dançar o Cururu Siriri” (Lorenzoni; Tavares, 2013, p. 1).

Historicamente, o Siriri desenvolveu-se e perpetuou-se em comunidades ribeirinhas e rurais, onde a vida cotidiana era ritmada pelas águas e pela natureza, e as celebrações funcionavam como momentos de congregação e reafirmação dos laços sociais. A prática da dança nos quintais e terreiros, espaços de intimidade e espontaneidade, permitia uma liberdade expressiva manifesta na criação e adaptação contínua dos movimentos e das canções. Max Schmidt, em seus registros de 1942, já observava a fluidez e a intensidade crescente dos movimentos do Siriri, destacando que a dança apresentava “muitas variações e os movimentos eram cada vez mais rápidos, principalmente no fim, quando os dansarinos já não vinham em par e sim cada um de per si” (p. 13). Essa descrição evidencia uma dança orgânica e adaptável, que evolui conforme a energia dos participantes, culminando em momentos de individualização expressiva.

A simplicidade e a inventividade da instrumentação reforçam o caráter vernacular e a capacidade criativa das comunidades, que utilizavam os recursos disponíveis para dar vida à sua arte. O Siriri integrava de maneira íntima as festas tradicionais e os festejos religiosos, como as celebrações de santos padroeiros, momentos em que fé e cultura se entrelaçavam. Essas ocasiões não se restringiam ao louvor, mas constituíam espaços de socialização, troca de saberes e fortalecimento do sentimento de pertencimento comunitário. O Siriri não se configurava como espetáculo, mas como prática coletiva que solidificava a coesão social e assegurava a transmissão intergeracional de valores.

Grando ressalta que “o Siriri é uma dança que exprime a cultura e a identidade do ser mato-grossense. Ela está presente nas manifestações da cultura local, principalmente nas festas de santo da cidade e região, onde, ao som do ganzá, da viola de cocho e do mocho, homens e mulheres, crianças, jovens e adultos dançam e expressam maneiras próprias de ser e estar no mundo” (2002, p 02). Essa observação evidencia o Siriri como forma de autoafirmação e projeção das identidades culturais do povo mato-grossense.

Com o avanço da urbanização e a crescente busca por visibilidade e valorização cultural, o Siriri iniciou um processo de transição, deslocando-se dos “quintais para os palcos da cidade” (Santos, 2010, p. 2). Esse movimento, intensificado com a criação de eventos como o Festival de Cururu e Siriri de Cuiabá (Silva; Athayde, 2022), representa um marco significativo na trajetória da dança. O festival consolidou-se como um dos principais espaços de apresentação do Siriri (Santos, 2010), elevando-o à condição de espetáculo cultural e, simultaneamente, submetendo-o a novas dinâmicas de produção e consumo. Embora fundamental para sua difusão e preservação em um contexto ampliado, esse processo também suscita debates acerca da manutenção de sua autenticidade.

O espectro artístico do Siriri, no que se refere às coreografias, revela-se como um fenômeno multifacetado dos corpos em suas diversas formas de expressão. Cada elemento da cadência dos passos à poética corporal e à simbologia dos movimentos converge para a construção de uma “dança mensagem” (Corrêa, 2016, p. 70). É por meio da expressão corporal e da coreografia que se transmite valores como o respeito e o “culto à amizade” (Corrêa, 2016, p. 70), evidenciando uma linguagem que ultrapassa o simples movimento e carrega significados profundos sobre as relações comunitárias.

Na formação em fileiras, os pares de dançarinos posicionam-se frente a frente, realizando movimentos que incluem avanços, recuos, giros e trocas de lugar. Essa disposição favorece a interação direta entre os pares, destacando tanto a coreografia individual quanto a sincronicidade coletiva. Os movimentos, frequentemente marcados por um balanceio corporal e por um gingado característico, exigem leveza e precisão para a manutenção da harmonia do grupo. Essa forma de organização coreográfica pode remeter à ritualidade e à formalidade presentes em determinadas celebrações.

A dança em roda, por sua vez, é frequentemente descrita como mais simples e não exige a formação de pares específicos (Lorenzoni; Tavares, 2013). Nessa configuração, os dançarinos organizam-se em círculo, movimentando-se de maneira conjunta. A roda, símbolo universal de unidade, igualdade e continuidade, reforça no Siriri o sentimento de pertencimento comunitário, permitindo maior espontaneidade e improvisação. Trata-se de um espaço de

celebração coletiva, no qual a individualidade se dilui em favor da experiência grupal, e os movimentos tornam-se mais soltos e expressivos, acompanhando o ritmo musical de forma fluida.

Para além das formações coreográficas, a expressão corporal no Siriri ocupa lugar central. Os movimentos do corpo, a postura, o olhar e os gestos comunicam alegria, fé e respeito pela natureza e pela ancestralidade. Muitas danças remetem a brincadeiras indígenas e a elementos do cotidiano ribeirinho, transformando o corpo em um veículo de narração, capaz de contar histórias, expressar sentimentos e reafirmar a conexão com o ambiente e a cultura local. Essa vivacidade transforma a performance em uma experiência imersiva tanto para quem dança quanto para quem assiste, “caracterizada por versos cantados e uma instrumentação peculiar que confere à dança sua identidade sonora única” (Cascudo, 2012, p. 857). Historicamente, essas letras eram criadas no momento da execução, refletindo o cotidiano das comunidades ribeirinhas e a tradição religiosa (Reis, 2013), o que reforça a autenticidade e a ligação direta da dança com a vida concreta das pessoas (Corrêa, 2016).

A incorporação de lendas e mitos locais nas canções e coreografias expressa valores comunitários intrínsecos, como a solidariedade, o respeito e o “culto à amizade” (Corrêa, 2016, p. 70). Em cada passo e em cada verso, a comunidade se reconhece, fortalece seus vínculos e reafirma sua memória coletiva. O Siriri, nesse sentido, configura-se como um potente ato de comunicação não verbal.

Mais do que uma manifestação cultural, o Siriri assume um papel político de preservação identitária, diversidade e pluralidade, funcionando como contraponto aos mecanismos de controle social e à homogeneização cultural imposta por discursos dominantes. Em um contexto globalizado, no qual culturas locais frequentemente são marginalizadas, o Siriri emerge como forma de resistência, mantendo vivas as memórias e tradições dos povos indígenas e africanos que contribuíram para sua formação. Trata-se de um processo contínuo, dinâmico, capaz de se reinventar e adaptar sem romper com a trama histórica e simbólica que sustenta seus costumes, modos, estratégias e saberes originários. Nesse sentido, sua prática coletiva constitui um espaço de produção de sentidos e de afirmação de sujeitos historicamente subalternizados, nos quais o corpo, o ritmo e a oralidade operam como formas legítimas de conhecimento e expressão social.

Corpos que figuram símbolos e significados que constroem diálogo e conversam construindo linguagem e formas de linguagens.

2.5 Figurinos e adereços

O figurino configura-se como outra potente forma de expressão artística, na qual se entrelaçam tradição e modernidade, revelando a subjetividade dos povos do coração do Brasil. Em suas simbologias, a vestimenta ultrapassa a função estética e utilitária, assumindo significados que comunicam pertencimento, memória e identidade cultural.

O figurino pode ser compreendido como uma linguagem, e, como tal, abriga relações de poder, sendo capaz de comunicar histórias, identidades e sentimentos. No contexto das manifestações culturais populares, como o Siriri, a indumentária assume um papel ainda mais complexo e multifacetado, articulando-se com a cultura e a história, os comportamentos, os afetos e as subjetividades dos povos do Pantanal, do Cerrado e das áreas ribeirinhas. As transformações observadas no vestuário do Siriri refletem, de maneira direta, as mudanças ocorridas na própria manifestação cultural, que transita de uma prática cotidiana, espontânea e comunitária para uma performance mais elaborada, sem, contudo, romper completamente com seus vínculos originários.

Inicialmente, o Siriri não se caracterizava por um traje específico. Nas comunidades ribeirinhas, onde a manifestação artística floresceu, os participantes utilizavam as roupas comuns do dia a dia. Como descrevem os registros: “Antigamente não existia um traje especial para a dança, os trajes completamente informais eram os mesmos utilizados no dia a dia da população ribeirinha. Não há indumentárias especiais: todos, incluindo os cantadores, trajam suas roupas comuns, as novas, de festas”. Essa simplicidade inicial evidencia a natureza orgânica e comunitária do Siriri, profundamente enraizado nas celebrações locais e no convívio social despretensioso.

A ausência de um figurino específico não impunha barreiras à participação, permitindo que a expressão corporal e musical ocupasse o centro da manifestação, sem a necessidade de elementos externos para a identificação da dança. Com o passar do tempo, à medida que o Siriri ganhou maior visibilidade e passou a integrar contextos de apresentação mais formais, emergiu a necessidade de uma indumentária própria. Essa transição não ocorreu de forma aleatória, mas como reflexo da crescente valorização do Siriri enquanto espetáculo e patrimônio cultural. O figurino passou, então, a funcionar como elemento distintivo, marcando a passagem da esfera estritamente informal para uma performance que, embora mantenha suas raízes, busca também dialogar com o público e com novas dinâmicas de circulação cultural.

Inserido em uma linguagem visual marcada por cores intensas, brilho e movimento, o figurino do Siriri constitui-se como um espetáculo à parte, carregado de simbolismos e informações visuais. Lorenzoni e Tavares descrevem essa riqueza ao afirmarem que “os

dançarinos utilizam figurinos coloridos, estampados e com muito brilho. Os homens, geralmente, estão vestidos com calças compridas, camisas de manga e chapéu. As mulheres, com saias bem rodadas, com babados, blusas de mangas bufantes e cabelo preso enfeitado com algum adereço” (Lorenzoni; Tavares, 2013, p. 7). A escolha de cores vibrantes, estampas marcantes e elementos luminosos não se restringe a uma opção estética, mas constitui uma linguagem visual que expressa a alegria, a energia e a vitalidade intrínsecas ao Siriri.

Esses elementos cromáticos e luminosos remetem à exuberância da natureza pantaneira e do cerrado, evocando flores, aves e o reflexo intenso do sol sobre as águas. O brilho, frequentemente obtido por meio de tecidos acetinados ou aplicações de lantejoulas, potencializa o impacto visual da dança ao refletir a luz e acentuar os movimentos corporais. As saias rodadas e as mangas bufantes das mulheres, assim como as calças compridas e camisas utilizadas pelos homens, favorecem a liberdade de movimento, condição essencial para a fluidez rítmica do Siriri. O chapéu masculino e os adereços femininos complementam a composição estética, agregando autenticidade e reforçando os vínculos com a tradição.

A força visual do figurino do Siriri é amplamente reconhecida, conforme ressaltam Lorenzoni e Tavares ao afirmarem que “ao assistir uma apresentação de Cururu Siriri, não há quem não se encante com a indumentária usada pelos cururueiros e pelos dançarinos do Siriri. Cores vibrantes, estampas que permeiam o imaginário local, muito brilho, volume e movimento” (Lorenzoni; Tavares, 2013, p. 5). A indumentária, portanto, extrapola a condição de traje e se converte em extensão da própria performance, contribuindo de maneira decisiva para a experiência sensorial do público e para a construção da identidade visual do Siriri.

Nesse sentido, o figurino revela fragmentos daquilo que pode ser compreendido como a “alma dos povos”. O modo de vestir-se constitui uma das formas mais diretas de expressão individual e coletiva, revelando estados de espírito, valores estéticos, atitudes e intenções. No Siriri, essa individualidade manifesta-se no interior de uma lógica coletiva, comunicando hábitos, costumes e subjetividades dos povos do Centro-Oeste brasileiro.

As cores e estampas frequentemente dialogam com as paisagens, a fauna e a flora regionais, estabelecendo uma conexão simbólica entre o corpo do dançarino e o ambiente em que está inserido. O brilho e o movimento expressam alegria, celebração e vitalidade, elementos recorrentes na cultura local. Além disso, a confecção dos figurinos, muitas vezes realizada de forma artesanal ou coletiva, evidencia a valorização do fazer manual e do trabalho comunitário, reafirmando práticas tradicionais de cooperação.

A opção de alguns grupos por dançar descalços constitui um exemplo significativo de como o figurino ou mesmo sua ausência parcial carrega sentidos profundos de ordem cultural

e ancestral. Conforme apontam Lorenzoni e Tavares, “um exemplo disso é dançar o Siriri com o pé descalço, ato considerado como tradicional e essencial, mas já existem grupos que não fazem mais isso. Nas comunidades, as mulheres que brincavam o Siriri sempre dançavam de pés no chão, acredita-se que este costume seja uma herança dos seus antepassados indígenas” (2013, p. 7). Dançar descalço simboliza a conexão direta com a terra, com as raízes ancestrais e com a humildade diante da natureza. Trata-se de um gesto que remete à simplicidade e à autenticidade das primeiras manifestações do Siriri. A coexistência entre grupos que mantêm essa prática e aqueles que optam pelo uso de calçados evidencia a dinâmica da tradição, que se reinventa sem se desvincular completamente de seus fundamentos.

As subjetividades dos povos do Pantanal, do Cerrado e das regiões ribeirinhas estão profundamente associadas aos seus modos de vida, à relação com a natureza e às tradições herdadas. O figurino do Siriri, com suas cores intensas, brilho, movimento e, em alguns casos, com a escolha de dançar descalço, materializa essas subjetividades individuais e coletivas. Ele revela um povo resiliente, festivo, profundamente conectado ao território e orgulhoso de sua herança cultural.

A importância do figurino nas apresentações de Siriri ultrapassa o aspecto estético, desempenhando múltiplas funções, entre elas a de instrumento coreográfico. O figurino padronizado confere identidade visual à dança, tornando-a imediatamente reconhecível e funcionando como elemento de reconhecimento coletivo e social. As cores, estampas e adereços podem narrar histórias, evocar paisagens, elementos da fauna e da flora ou referências ao folclore e às crenças regionais, enriquecendo a narrativa simbólica da dança.

Ao realçar os movimentos e a dinâmica corporal, o figurino intensifica a expressividade e a emoção transmitidas pelos dançarinos. O uso de cores vibrantes e brilho contribui para a atmosfera de alegria e celebração, formalizando e padronizando a linguagem da expressão cultural e alcançando o campo do sensível e do cognitivo social, em uma experiência visual de unidade e harmonia.

Nas apresentações coletivas, o figurino atua como elemento unificador, criando coesão visual e reforçando o senso de comunidade. Mesmo com as transformações ao longo do tempo, o figurino contemporâneo do Siriri preserva referências às suas origens, demonstrando respeito e reverência à tradição.

A exuberância estética dos figurinos constitui um dos primeiros elementos a capturar a atenção do público, despertando interesse e encantamento, como observam Lorenzoni e Tavares. O figurino, contudo, também se transforma à medida que o Siriri avança em processos de espetacularização e mercantilização, conforme a maneira como mestres, líderes e grupos

compreendem e negociam o “antes” e o “depois” da manifestação — questão que será aprofundada mais adiante.



Figura 5: Dançarinas do Grupo Flor Ribeirinha espetáculo Mato Grosso dançando Brasil.

Fonte: Imagem arquivo Flor Ribeirinha,2017 teatro da UFMT.



Figura 6: Dançarinos do Grupo Flor Ribeirinha espetáculo Mato Grosso dançando Brasil.

Fonte: Imagem arquivo Flor Ribeirinha,2017 teatro da UFMT

A mostra fotográfica acima, de homens usando calças e camisas longas com sapatos, e mulheres com saias longas e corseletes, porém descalças, levanta questões importantes sobre as construções de gênero, abrindo espaço para possíveis interpretações relacionadas ao

machismo e à perpetuação do patriarcado. No entanto, tais leituras exigem um olhar mais aprofundado, que vá além de uma análise superficial ou apressada.

Os pés descalços das mulheres são particularmente significativos e já foram abordados na pesquisa de Lorenzoni e Tavares (2013), citada anteriormente. Em muitas culturas indígenas e tradicionais, a conexão com a terra possui caráter sagrado. Dançar descalço pode simbolizar a ligação direta com a terra e com a natureza, funcionando como uma forma de reverência ao ambiente e às raízes originárias e ribeirinhas, elementos fundamentais para a identidade do Siriri. Esse gesto também pode expressar humildade e simplicidade, refletindo modos de vida mais conectados ao natural e menos submetidos às convenções urbanas ou ao consumo. Além disso, a ausência de calçados pode facilitar determinados passos e intensificar o contato físico com o chão, aspecto importante para a energia da dança, ao mesmo tempo em que representa um costume transmitido de geração em geração, remetendo aos antepassados.

É relevante observar que, embora essa prática seja tradicionalmente associada às mulheres, alguns grupos contemporâneos já não a mantêm, o que evidencia o caráter dinâmico da cultura e sua capacidade de adaptação. A perpetuação desse costume pode, sim, estar relacionada a papéis de gênero historicamente introjetados, porém uma interpretação exclusivamente pautada no machismo tende a ocultar as múltiplas camadas culturais e históricas que atravessam essa prática.

O uso de saias longas e, possivelmente, corseletes ou blusas mais ajustadas pelas mulheres, em contraste com o vestuário masculino, também pode ser analisado sob diferentes perspectivas. Do ponto de vista estético e histórico, os trajes considerados “tradicionais” preservam referências às modas vigentes nos períodos de formação da dança. Até meados do século XX, as saias longas eram amplamente utilizadas por mulheres em diversas sociedades, e sua permanência nos figurinos do Siriri pode ser entendida como uma marca temporal.

As saias rodadas, com babados, são elementos fundamentais para a movimentação e a plasticidade da dança feminina no Siriri, criando efeitos visuais de fluidez e volume que dialogam diretamente com a energia dos passos. O corselete, quando presente, pode ser compreendido como uma blusa mais ajustada ao corpo, que define a cintura e valoriza a silhueta, contribuindo para a elegância dos movimentos sem necessariamente impor restrições, mas reforçando a estética da dança.

Em muitas comunidades rurais e tradicionais, houve — e ainda há — uma forte ênfase no pudor e no decoro feminino, perspectiva alinhada a estruturas machistas que sustentam o patriarcado. Essa postura se reflete em vestimentas mais cobertas, frequentemente acompanhadas de imposições e regras que acabam por oprimir gêneros e diversidades. Tais

normas são, muitas vezes, justificadas por valores sociais e morais do contexto histórico e local. A dança, nesse sentido, também articula papéis de gênero: o movimento das saias femininas contrasta com a postura e os passos masculinos, compondo uma dinâmica coreográfica que integra a própria lógica do Siriri.

Para pensar teoricamente essas questões, torna-se necessário recorrer à discussão sobre misoginia a partir do pensamento de Bell hooks, que se consolida como um dos pilares da teoria feminista contemporânea ao articular, de forma crítica, os entrelaçamentos entre gênero, raça, classe e o sistema patriarcal. Para compreender as danças, faz-se igualmente necessário compreender a obra dessa autora, que amplia a leitura sobre os mecanismos pelos quais a misoginia estrutura relações sociais, institucionais e afetivas. Essa perspectiva dialoga diretamente com os objetivos deste trabalho, que busca perceber essas dimensões no Siriri. hooks destaca que a opressão de gênero não pode ser analisada de forma isolada, desconsiderando as demais dimensões do poder.

Desde seus primeiros trabalhos, hooks enfatiza que o gênero é uma construção social naturalizada para manter hierarquias, sobretudo patriarcais. Para a autora, o patriarcado é “um sistema político-social que insiste que os homens são superiores às mulheres, e que essa superioridade lhes dá o direito de dominar” (hooks, 2004, p. 18). Essa lógica pode ser percebida, ainda que de forma implícita, no contexto existencial do Siriri e das comunidades em que os grupos pesquisados atuam. Assim, a desigualdade de gênero não é compreendida como um dado biológico, mas como resultado de processos históricos e culturais que favorecem determinadas posições de poder.

Nesse contexto, a misoginia entendida como aversão, desvalorização e violência estruturada contra as mulheres que se manifesta em regras específicas e nuances da dança do Siriri, como o fato de homens dançarem calçados enquanto mulheres dançam descalças, muitas vezes justificadas por narrativas que associam as mulheres ao trabalho de limpeza do espaço da festa, enquanto os homens desempenhavam funções ritualísticas no Cururu, manifestação religiosa irmanada ao Siriri. Esses comportamentos tradicionalistas aparecem como mecanismos de manutenção do patriarcado. Hooks argumenta que a misoginia opera não apenas de forma explícita, mas também simbolicamente, por meio de crenças e práticas cotidianas que legitimam a inferiorização do feminino. Abordar esse simbolismo no Siriri é um exercício sensível, ainda que dialogue com a ideia de que “o feminismo é para todo mundo”, ao alertar que “a dominação masculina é normalizada tão profundamente que muitas mulheres aprendem a se ver através do olhar patriarcal” (Hooks, 2018, p. 39). Dessa forma, a misoginia não apenas

oprime as mulheres, mas molda subjetividades e regula comportamentos, algo perceptível no Siriri e raramente questionado por seus praticantes.

Ao abordar a misoginia de maneira introdutória, estabelece-se uma conexão com um dos pontos centrais da crítica de hooks: a defesa da interseccionalidade. A autora sustenta que as experiências de gênero são atravessadas por marcadores como raça e classe, produzindo distintas formas de vulnerabilidade. Em *Olhares Negros*, ela aponta que mulheres negras enfrentam “uma dupla invisibilidade pela condição feminina e pela condição racial” (hooks, 2019, p. 27). Compreender o Siriri como dança e o Cururu como ritual implica refletir sobre esses lugares ocupados pelas mulheres, o que demanda uma análise mais minuciosa. A misoginia dirigida a elas assume configurações específicas, variando conforme o tipo de mulher e os contextos sociais. A obra de hooks demonstra que a violência simbólica e institucional não afeta todas da mesma forma, pois o patriarcado se articula ao racismo e ao capitalismo na produção das desigualdades, aqui revestido pelas formalizações tradicionais que delimitam até onde as mulheres podem ir.

Além disso, hooks critica modelos liberais de feminismo que tratam a opressão de gênero como uma questão universal e homogênea. Para a autora, ignorar as diferenças estruturais entre mulheres resulta em um feminismo excludente. Nesse sentido, afirma que “a irmandade feminista não pode se construir sobre a negação das diferenças, mas sobre a compreensão política delas” (hooks, 2000, p. 44). Assim, a superação da misoginia exige o reconhecimento das múltiplas violências que atravessam diferentes grupos de mulheres.

O Siriri, enquanto espaço de socialização, promove contato e trocas simbólicas e concretas, o que dialoga com as reflexões de hooks sobre a socialização masculina. Em *The Will to Change*, hooks (2004) argumenta que meninos são educados a reprimir emoções e a adotar comportamentos agressivos como forma de validação da masculinidade, processo fundamental para a reprodução da misoginia. Segundo a autora, “o patriarcado fere os homens, ensinando-os a negar partes de si mesmos” (hooks, 2004, p. 15), evidenciando que o enfrentamento da misoginia também implica repensar os modelos de masculinidade.

Outro aspecto central na teoria de hooks é o entendimento do amor como prática social e política capaz de transformar relações opressivas. A autora defende que a superação da misoginia exige “uma ética do cuidado, responsabilidade e justiça” (hooks, 2000, p. 87), em oposição à lógica de dominação patriarcal. Assim, práticas feministas de liberdade só se realizam plenamente quando promovem relações não hierárquicas, baseadas no respeito e na dignidade.

Quando o Siriri, enquanto espaço de expressão cultural, não assimila certas mudanças como permitir que mulheres dancem calcadas ele se insere em um contexto que reforça estruturas analisadas por hooks, demonstrando que a misoginia não é apenas um problema individual ou moral, mas estrutural, enraizado no patriarcado e manifestado por meio de instituições, ideologias e violências simbólicas. Enfrentar essa lógica exige compreender as múltiplas dimensões da opressão e promover transformações profundas nas estruturas sociais e nos modos de subjetivação, o que aponta para caminhos de pesquisa futura.

Para os homens, o uso de calças e camisas longas remete ao vestuário comum da época de consolidação da dança, frequentemente ligado ao trabalho no campo ou às atividades ribeirinhas. O uso de sapatos pode estar associado à necessidade de proteção dos pés ou a posições socialmente valorizadas, considerando que os pés masculinos, voltados ao trabalho na roça ou na rua, demandavam resistência e segurança. Também pode se tratar de uma adaptação da dança a ambientes específicos.

É possível, portanto, realizar uma reflexão crítica sobre o patriarcado cultural, reconhecendo que a sociedade capitalista e mercadológica, assim como as que a precederam, foi e continua sendo moldada por estruturas masculinizadas e misóginas, que influenciam a cultura e a arte. Questionar como figurinos e performances culturais podem refletir ou perpetuar normas de gênero é um exercício legítimo e necessário.

Contudo, essa análise precisa ser conduzida com nuance. Reduzir o figurino do Siriri à simples reprodução do patriarcado ignora a agência dos praticantes e das comunidades que mantêm viva a dança. As escolhas de vestimenta podem ser conscientes, relacionadas à identidade cultural e ao respeito pela tradição, e não apenas imposições externas. Elementos como os pés descalços carregam significados múltiplos, que vão além da opressão de gênero.

As roupas utilizadas no Siriri preservam costumes de épocas passadas, atravessadas por normas de gênero, mas que hoje são entendidas como parte da identidade cultural. Elementos conservadores, progressistas e até revolucionários coexistem nessa manifestação.

Em vez de emitir juízos conclusivos, uma análise produtiva levanta questionamentos: como as escolhas de vestimenta se relacionam com as construções de masculinidade e feminilidade na região? As mulheres se sentem oprimidas ou empoderadas por essas roupas? Existem movimentos internos para ressignificar essas tradições? De que maneira a mercantilização da cultura influencia a manutenção ou a transformação dos figurinos?

Assim, essa observação torna-se um ponto de partida para uma reflexão crítica sobre gênero e cultura, buscando compreender os fatores históricos, sociais, simbólicos e práticos que

moldam o Siriri, especialmente no que se refere aos figurinos e às identidades que eles expressam.

Nesse contexto, seria necessário aprofundar a análise sobre a estrutura social baseada em uma misoginia histórica. Cabe lembrar que, etimologicamente, a palavra “misoginia” deriva do grego *misogynía*, formada pelas partículas *miseó* (“ódio”) e *gyné* (“mulher”) (Cunha, 2007, p. 386; 524). Relacionar o Siriri às lutas contra a misoginia exige, antes, uma investigação profunda sobre as estruturas das danças populares brasileiras e as marcas opressoras nelas presentes. No entanto, o foco deste trabalho permanece na compreensão do Siriri em si.

O figurino no Siriri é, portanto, muito mais do que um adorno. Ele constitui uma linguagem complexa e multifacetada, um repositório de memórias, tradições e identidades. Desde suas origens humildes, quando as roupas do cotidiano eram suficientes, até os figurinos coloridos e brilhantes atuais, o vestuário reflete as transformações de uma dança que soube se adaptar sem romper completamente com seus costumes. Ele comunica a alegria, a resiliência e a profunda conexão dos povos do Centro-Oeste brasileiro com sua terra e sua herança cultural, revelando subjetividades individuais e coletivas. Ao se vestir para dançar o Siriri, o dançarino, o cantor e o “siririeiro” não apenas assumem um papel, mas encarnam a própria alma de sua cultura.

3. OS GRUPOS DE SIRIRI

Os grupos de Siriri constituem-se como importantes elementos de expressão cultural e de construção do patrimônio imaterial do Centro-Oeste brasileiro, representando manifestações vibrantes da cultura popular regional. Caracterizados pela dança, pela música e pelo canto, esses grupos desempenham papel fundamental na preservação e difusão do Siriri, folguedo que reúne influências indígenas, africanas e europeias, consolidando-se como parte essencial da identidade cultural do Pantanal e da Baixada Cuiabana (Iphan, 2004; Ufms, 2021).

Essas agremiações são, em sua maioria, formadas por integrantes de diferentes faixas etárias, abrangendo desde crianças até idosos, o que evidencia sua relevância no processo de transmissão intergeracional de saberes, práticas e valores culturais. Por meio da vivência coletiva, os grupos mantêm vivas as tradições do Siriri, utilizando instrumentos musicais tradicionais e figurinos que remetem ao ambiente rural e à simplicidade característica da cultura local.

O Grupo Coração Tradição Franciscano, fundado em 2010 (Ctf, 2010), destaca-se pela articulação entre devoção religiosa e valorização da cultura popular. Suas atividades estão ancoradas nos valores franciscanos e incluem apresentações em festivais culturais, bem como ações sociais voltadas à comunidade, conforme informações divulgadas nas redes sociais do próprio grupo.

O Grupo de Siriri Flor de Atalaia, fundado em 2013 (Ctf, 2013), é reconhecido como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura. Para além das apresentações artísticas, o grupo desenvolve oficinas e ações comunitárias que contribuem para a formação cultural e cidadã de jovens em situação de vulnerabilidade social, reafirmando o potencial do Siriri como instrumento de inclusão e transformação social.

Outro importante representante é o Grupo de Siriri Flor do Campo, criado em 2003, que atua como guardião da tradição cuiabana. O grupo desenvolve atividades de formação artística e cultural junto aos seus integrantes e participa de eventos culturais de relevância nacional, contribuindo para a valorização e a difusão do Siriri em diferentes contextos.

Por fim, destaca-se o Grupo de Siriri Flor Ribeirinha, originário da comunidade de São Gonçalo Beira Rio e liderado por Dona Domingas. O grupo passou por um processo de profissionalização que resultou em ampla projeção nacional e internacional, sendo declarado Patrimônio Histórico e Imaterial de Cuiabá (Fc, Instagram, 2024).

A presença desses grupos em festivais, eventos comunitários e plataformas digitais evidencia a riqueza do Siriri e reforça seu papel como ferramenta de preservação da memória coletiva, de fortalecimento identitário e de transformação social.

Ao mesmo tempo, esses grupos demonstram capacidade de adaptação às novas formas de comunicação e circulação cultural, buscando manter a essência de suas práticas tradicionais enquanto dialogam com os contextos contemporâneos de produção artística e cultural (Fc, 2024).

3.1 Coração Tradição Franciscana (CTF)³

Imbricado na comunidade de Quebra-Pote, no bairro São Francisco de Assis, em Cuiabá–MT, o grupo Coração Tradição Franciscano (Ctf, 2013) se descreve como “uma força viva de preservação, reinvenção e difusão da herança cultural do Siriri” (Ctf, 2025). Atuando em diversos festivais, eventos comunitários e celebrações religiosas, o grupo não se limita à realização de performances artísticas, mas promove inclusão social, fortalecimento da identidade cultural e vivência da espiritualidade franciscana.

O Ctf surgiu da união entre devoção religiosa, paixão pela cultura popular e espírito comunitário. De acordo com informações divulgadas em suas redes sociais oficiais, sua missão está intrinsecamente ligada à valorização das tradições mato-grossenses, especialmente o Siriri e o Cururu, compreendidos como expressões fundamentais da cultura regional.

O grupo destaca-se não apenas pela expressividade estética de suas apresentações, mas também pelo engajamento contínuo em ações sociais e religiosas, evidenciando forte vínculo com os valores franciscanos de simplicidade, fraternidade e serviço ao próximo. Nas redes sociais, observa-se a constância de publicações que registram sua atuação em missas, novenas, celebrações temáticas e eventos benéficos, reforçando a dimensão comunitária e espiritual de sua prática cultural.

Entre os marcos mais significativos da trajetória do grupo (Ctf, 2013) estão as participações nos tradicionais Festivais de Siriri e Cururu de Mato Grosso, eventos que têm como objetivo promover e valorizar as manifestações populares do estado, constituindo-se como espaços de afirmação das raízes culturais regionais. Segundo o portfólio do próprio grupo, o Ctf participou das edições de 2011 a 2024, com destaque para a conquista do segundo lugar na 13^a edição do festival, realizada em 2019.

Além da participação em festivais, o grupo esteve presente em eventos de grande visibilidade e diversidade cultural, como o “Arraiá Lojas Moda Verão Cuiabá”, o “Festival Japão Mato Grosso 2012” e o encerramento do “Campeonato Peladão Mato Grosso 2015”, demonstrando versatilidade artística e capacidade de dialogar com diferentes públicos e contextos socioculturais.¹

³ FRANCISCANO, ASSOCIAÇÃO CULTURAL CORAÇÃO TRADIÇÃO , Cuiabá 20 de outubro de 2024, Disponível em: <https://www.instagram.com/coracaotradicaofranciscanoctf/>

A atuação do Ctf extrapola o espaço cênico e assume um papel ativo em ações sociais, como a realizada no Dia das Mães de 2025, reforçando seu compromisso como agente transformador nas comunidades em que atua. A devoção a São Francisco de Assis orienta suas práticas, que incluem participação em missas, procissões e celebrações religiosas temáticas, frequentemente registradas em vídeos e transmissões no canal oficial do grupo no YouTube (Ctf, 2025). Suas apresentações, nesse sentido, ultrapassam o aspecto estético e artístico, promovendo valores como paz, humildade, solidariedade e respeito à criação.

O impacto sociocultural do grupo manifesta-se em múltiplas dimensões. Primeiramente, destaca-se sua contribuição para a preservação do patrimônio imaterial de Mato Grosso. O Cururu e o Siriri, embora profundamente enraizados na cultura local, enfrentam desafios impostos pelas transformações socioculturais contemporâneas. Ao promover essas manifestações em festivais, eventos públicos e mídias digitais, o grupo atua como importante agente de resistência cultural e de continuidade das tradições populares.

Em segundo lugar, evidencia-se o aspecto educacional e formativo de sua atuação. O Ctf oferece um espaço de aprendizagem, convivência e pertencimento, especialmente para jovens moradores da periferia de Cuiabá. Por meio da dança, da música e da vivência comunitária, os integrantes desenvolvem habilidades artísticas, sociais e espirituais, processo que pode ser observado no compartilhamento de ensaios, bastidores e depoimentos publicados nas redes sociais do grupo (Ctf, Instagram, 2025).

A inserção digital do grupo amplia significativamente seu alcance sociocultural. A presença ativa em plataformas como Facebook, Instagram e YouTube permite que a cultura regional seja acessada por públicos de diferentes regiões do país e do exterior, democratizando o acesso ao saber popular e ampliando o diálogo intercultural.

Nas redes sociais, a comunicação do grupo apresenta caráter estratégico. No Instagram (@coracaotradicaofranciscanocf), são divulgados momentos significativos da trajetória do grupo, depoimentos, eventos, bastidores e mensagens de fé. No Facebook, predominam postagens de cunho comunitário, que estimulam a interação com o público e a cobertura de eventos. No YouTube, o conteúdo inclui registros audiovisuais completos de apresentações, transmissões ao vivo e vídeos institucionais, contribuindo de forma significativa para o registro histórico das atividades desenvolvidas (Ctf, Instagram; Facebook, 2025).

Essa presença multicanal fortalece a identidade do Ctf e insere o grupo em uma dinâmica contemporânea de comunicação cultural, na qual o valor da tradição encontra espaço nas ferramentas digitais. O reconhecimento alcançado não se restringe às premiações em festivais, refletindo-se também no vínculo afetivo com o público, no apoio de instituições culturais e na continuidade de sua atuação ao longo dos anos.

Embora profundamente enraizado na cultura regional, o Ctf mantém uma abordagem integradora, incorporando influências contemporâneas em suas coreografias e figurinos. Esse equilíbrio entre tradição e inovação constitui um dos fatores que explicam sua longevidade e relevância no cenário cultural mato-grossense.

O grupo Coração Tradição Franciscano representa, com vigor e autenticidade, a articulação entre tradição cultural, espiritualidade e ação comunitária (Iphan, 2004). Sua trajetória evidencia o potencial da arte popular como ferramenta de transformação social, de preservação da memória coletiva e de promoção de valores humanos universais.

Por meio de apresentações artísticas, ações sociais e presença digital, o grupo consolida-se como exemplo de como tradições populares podem se renovar e se ressignificar. Em um mundo cada vez mais globalizado e digital, o (Ctf, 2025) demonstra que manter viva a cultura é também um ato de resistência, fé e compromisso coletivo.

3.2 Flor de Atalaia⁴

O Grupo de Siriri Flor de Atalaia configura-se como um importante agente de preservação da tradição, das identidades e da cultura cuiabana. Entre as manifestações populares, o Siriri se destaca no Centro-Oeste, especialmente em Mato Grosso, como símbolo da tradição e da identidade cultural. Nesse contexto, o grupo surge como uma das principais referências na promoção, preservação e divulgação desse patrimônio imaterial. Criado em 14 de novembro de 2013 e oficialmente fundado em 2 de outubro de 2014, em Cuiabá (MT), o grupo atua como uma associação sociocultural sem fins lucrativos, com forte protagonismo na cena cultural local e nacional (Mt criativo, 2022).

O grupo foi idealizado e fundado pela psicóloga Cristina Zuita, que também atua como presidente da Associação Cultural Flor de Atalaia, responsável pela sustentabilidade organizacional e pela gestão institucional do grupo. Desde sua criação, o Flor de Atalaia destacou-se por reunir dançarinos, músicos e apoiadores da comunidade, especialmente no bairro Parque Atalaia, em Cuiabá. A proposta inicial era criar um espaço de valorização e vivência cultural, integrando crianças, jovens e adultos em torno de tradições populares como o Siriri, o Cururu e o Rasqueado.

Atualmente, o grupo conta com cerca de 60 membros, incluindo dançarinos, músicos, equipe de apoio e integrantes do grupo infantil. Essa diversidade contribui para a construção de um repertório que mescla o tradicional e o contemporâneo, mantendo o formato de folguedo popular.²

⁴ Atalaia, GP de SIRIRI Flor de, Cuiabá 20 de outubro de 2024, Disponível em: <https://www.instagram.com/flordeatalaiaoficial/>

A vice-presidência é ocupada por Vitor Alessandro dos Santos, e a coordenação coreográfica está a cargo de Breno Magalhães. A sede do grupo situa-se no bairro Parque Atalaia, região periférica de Cuiabá, onde são realizadas oficinas, ensaios, eventos culturais e ações comunitárias. A estética do grupo valoriza elementos típicos da cultura mato-grossense: figurinos de chitão, chapéus de palha, fitas coloridas e instrumentos como viola de cocho, ganzá e mocho. Em 2017, o Flor de Atalaia foi certificado como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura, reconhecimento concedido a iniciativas que desenvolvem ações de base comunitária e de valorização da cultura local.

A partir dessa certificação, o grupo ampliou sua atuação para áreas como educação patrimonial, saúde, meio ambiente e desenvolvimento social, fortalecendo seu papel como agente transformador da realidade socioeconômica de seus integrantes.

Além das apresentações artísticas, o grupo promove oficinas culturais, rodas de conversa, exposições e ações formativas com crianças, adolescentes e idosos, integrando práticas de bem-estar, identidade cultural e cidadania. De acordo com o Apple Music (2024), o single “Siriri Flor de Atalaia” evidencia a sonoridade tradicional com arranjos contemporâneos, resultando em uma obra que respeita as raízes e, ao mesmo tempo, dialoga com o presente (Fa, Instagram, 2024).

A escolha dos figurinos é outro elemento fundamental da estética performática. O uso do chitão representa a cultura popular e o campo; o chapéu de palha remete ao trabalhador rural; e as fitas coloridas simbolizam alegria e festa. As saias rodadas, babados e detalhes típicos reforçam o movimento e a plasticidade da dança, valorizando a energia e a expressividade dos dançarinos.

Ao longo de sua trajetória, o Flor de Atalaia já realizou centenas de apresentações em escolas, praças, festivais e eventos culturais no Brasil e no exterior. Entre os reconhecimentos recebidos, destaca-se o título de campeão nacional na categoria danças populares brasileiras do Festival de Dança de Joinville (SC) em 2022, considerado o maior festival de dança do mundo. Em 2023, o grupo conquistou o segundo lugar na mesma categoria e representou o Brasil em um festival internacional no Peru, obtendo o primeiro lugar. Essa participação evidenciou a força da cultura cuiabana no cenário global (Fa, Instagram, 2022).

O trabalho do grupo possui profundo impacto social. Atuando principalmente com jovens em situação de vulnerabilidade social, o Flor de Atalaia oferece uma alternativa educativa, cultural e cidadã. A participação nas atividades culturais fortalece vínculos afetivos, autoestima e senso de pertencimento. Segundo Cristina Zuita, fundadora do grupo, o objetivo é “formar cidadãos conscientes por meio da arte, preservando a cultura e oferecendo caminhos alternativos à violência e exclusão social”. Por meio dessas ações, o grupo contribui para a

redução da evasão escolar, a prevenção ao uso de drogas e a promoção da inclusão.

As turnês nacionais e internacionais desempenham papel fundamental na visibilidade do grupo, permitindo trocas culturais e consolidando a imagem do Siriri como expressão autêntica da cultura popular brasileira. O canal oficial do grupo no YouTube registra apresentações, ensaios e bastidores, fortalecendo a memória coletiva e aproximando o público jovem das manifestações populares.

O Grupo de Siriri Flor de Atalaia é hoje uma das mais importantes expressões culturais de Mato Grosso e do Brasil. Com uma trajetória marcada por resistência, valorização das raízes e inovação estética, o grupo atua na salvaguarda do Siriri, promovendo a cultura como direito e como instrumento de transformação social. Diante da crescente globalização e da ameaça de apagamento das culturas populares, iniciativas como esta mostram que a valorização da cultura local pode se tornar instrumento de projeção internacional, inclusão social e desenvolvimento humano.

3.3 Flor do Campo⁵

O Grupo de Siriri Flor do Campo consolida-se como uma das principais referências na preservação e promoção do Siriri. Com uma trajetória marcada pela resistência cultural, excelência artística e protagonismo comunitário, o grupo representa a continuidade de saberes ancestrais e a renovação das práticas tradicionais em diálogo com a contemporaneidade.

O Grupo de Siriri Flor do Campo foi fundado no ano de 2003, na cidade de Cuiabá, capital do estado de Mato Grosso. Seu surgimento está intimamente ligado ao desejo de preservar, divulgar e fortalecer o Siriri como prática artística, cultural e comunitária. Formado por moradores de bairros periféricos da cidade, o grupo busca promover a valorização da cultura cuiabana, utilizando a dança e a música como ferramentas de transformação social (Flor do campo, Instagram, 2024).

Desde sua criação, o grupo é composto por integrantes das mais variadas idades, com destaque para crianças e jovens, que recebem formação artística, histórica e cultural por meio de oficinas e ensaios regulares. Sua sede funciona na região periférica de Cuiabá, onde o grupo mantém atividades permanentes e atua como centro de difusão cultural.

Conforme destacado, o Siriri é uma das principais expressões do povo cuiabano, refletindo valores como coletividade, alegria e pertencimento. O Flor do Campo desempenha papel de guardião dessa tradição, garantindo sua permanência e vitalidade por meio da prática cotidiana, da inovação artística e da inserção em espaços públicos.³

⁵ Siriri_flordocampo, Flor do Campo, Cuiabá 20 de outubro de 2024, Disponível em: https://www.instagram.com/flordocampo_siriri/

A estética do Grupo Flor do Campo é marcada por um forte simbolismo regional. O figurino dos dançarinos é composto por roupas de chitão, chapéus de palha e fitas coloridas, elementos que evocam o ambiente rural e a simplicidade da cultura popular. As mulheres utilizam vestidos amplos e coloridos, com saias rodadas que acentuam os giros característicos da dança. Os homens, por sua vez, trajam camisas estampadas e calças com detalhes regionais. Essa escolha estética reforça a identidade visual do grupo e aproxima o público das raízes cuiabanas. Ao valorizar os elementos simbólicos, o Flor do Campo não apenas celebra a tradição, mas também ressignifica o patrimônio cultural em tempos de globalização e padronização estética.

Além das apresentações artísticas, o Grupo Flor do Campo desenvolve ações formativas e comunitárias. Os ensaios são abertos à comunidade e funcionam como espaço de encontro, convivência e aprendizado. Por meio dessas atividades, o grupo fortalece laços afetivos, promove a educação patrimonial e contribui para o fortalecimento da cidadania cultural dos participantes.

O Flor do Campo tem ampliado sua atuação por meio de projetos sociais, apresentações públicas e oficinas voltadas para a infância e juventude. Essas ações têm como foco a construção de uma identidade positiva, a valorização da cultura local e a promoção da inclusão social por meio da arte.

A trajetória do Flor do Campo é marcada por inúmeras premiações e reconhecimentos, que atestam sua qualidade artística e sua importância cultural. Em 2023, o grupo foi consagrado campeão do 13º Festival de Siriri, um dos mais importantes eventos culturais de Mato Grosso, obtendo nota máxima em todos os quesitos avaliados, como coreografia, figurino, musicalidade e originalidade (Rd news, 2025).

O Festival de Siriri configura-se como espaço de celebração e disputa entre os principais grupos do estado, promovendo a difusão da cultura popular e reconhecendo o trabalho das comunidades que mantêm viva essa tradição. A vitória do Flor do Campo é resultado do esforço coletivo, da excelência técnica e do compromisso com a valorização do Siriri.

Além disso, o grupo participou, em 2023, da Expo Carnaval Brazil, importante evento que reúne manifestações culturais de todo o país, realizado em Salvador (BA). A presença do Flor do Campo na exposição evidencia o reconhecimento nacional do grupo e a projeção do Siriri como símbolo da diversidade cultural brasileira.

A visibilidade do grupo tem ultrapassado as fronteiras de Mato Grosso. Em 2023, o Flor do Campo foi um dos grupos convidados a participar do Festival Nacional do Folclore de Olímpia (SP), um dos eventos mais tradicionais do país no campo das culturas populares.

A participação nesse festival representa não apenas um reconhecimento artístico, mas também um ato político de afirmação da cultura cuiabana no cenário nacional. Eventos como esse funcionam como vitrines para o Siriri e permitem trocas culturais ricas entre diferentes regiões do país. Para o grupo, tais participações consolidam sua trajetória e reforçam sua missão de embaixador da cultura mato-grossense.

O trabalho do Flor do Campo não se restringe ao palco. Ele é, sobretudo, um espaço de resistência cultural em um contexto de desvalorização das tradições populares. Em um país marcado por desigualdades e apagamento cultural, manter viva uma manifestação como o Siriri mostra-se um ato de coragem e afirmação. O grupo representa a resiliência das periferias cuiabanas, que encontram na cultura um instrumento de emancipação e transformação. Segundo depoimentos dos integrantes, participar do grupo é uma experiência que transforma vidas, pois oferece oportunidades de pertencimento, aprendizado e protagonismo.

Ao incluir crianças e adolescentes em suas atividades, o Flor do Campo atua preventivamente no enfrentamento da vulnerabilidade social, contribuindo para a formação de sujeitos conscientes, críticos e culturalmente engajados.

A atuação do grupo Flor do Campo é um exemplo de como a cultura popular pode ser um patrimônio vivo, em constante construção e reinvenção. O Siriri, longe de ser um vestígio do passado, manifesta-se como linguagem contemporânea que dialoga com os desafios do presente. A dança e a música servem como instrumentos de expressão, comunicação e pertencimento. O palco torna-se espaço de visibilidade das narrativas periféricas e dos saberes tradicionais, que resistem às pressões do mercado e das culturas hegemônicas.

O grupo também tem se adaptado às novas formas de comunicação, mantendo presença ativa em plataformas digitais como Instagram e YouTube. Esses canais são utilizados para divulgar apresentações, bastidores, entrevistas e conteúdos educativos sobre o Siriri e a cultura cuiabana (Flor do campo, Instagram, 2024).

A presença digital permite ao grupo alcançar públicos mais amplos, incluindo jovens urbanos que muitas vezes estão distantes das tradições populares. Além disso, contribui para a documentação e preservação do acervo cultural do grupo, registrando memórias e processos criativos.

Apesar dos avanços e reconhecimentos, o Flor do Campo enfrenta desafios relacionados à falta de recursos, infraestrutura precária e descontinuidade de políticas públicas culturais. A ausência de investimentos contínuos compromete a sustentabilidade de ações formativas e limita a expansão do grupo.

No entanto, os integrantes seguem com esperança e determinação. Os planos para o futuro incluem a criação de um centro cultural permanente, a ampliação das oficinas para outros bairros e o fortalecimento de parcerias com instituições educacionais e culturais. A manutenção

e o crescimento do grupo dependem de apoio institucional, financiamento público e privado e do reconhecimento da cultura como um direito, e não um privilégio. O caso do Flor do Campo evidencia como o investimento em cultura pode gerar impactos positivos em diversas dimensões da vida social.

Ao manter vivo o Siriri, o grupo garante não apenas a continuidade de uma prática cultural, mas também o fortalecimento da identidade cuiabana e o empoderamento de seus participantes. O Flor do Campo revela que o folclore não é um resquício do passado, mas uma potência viva do presente. A valorização de grupos de Siriri é fundamental para a construção de uma sociedade plural, democrática e inclusiva, onde todas as vozes culturais tenham espaço de expressão. O Flor do Campo dança, canta, resiste e, assim, transforma.

3.4 Flor Ribeirinha⁶

O Grupo de Siriri Flor Ribeirinha vincula-se à Comunidade São Gonçalo Beira Rio, situada no distrito do Coxipó da Ponte, na margem esquerda do rio Cuiabá, em Mato Grosso. A comunidade remonta ao século XVIII, originada nas primeiras expedições bandeirantes que capturavam indígenas Coxiponés, seus primeiros habitantes. Estabeleceu-se como vila fluvial, com porto estratégico para o escoamento de mercadorias, e ergueu uma capela dedicada a São Gonçalo. Mantém, até hoje, cerca de 70 famílias com vínculos de parentesco, preservando práticas como a pesca, a cerâmica e a confecção da viola de cocho — práticas vinculadas à vida ribeirinha e à tradição ancestral (Flor ribeirinha, YouTube, 2010).

O Flor Ribeirinha foi fundado em 27 de julho de 1995, idealizado por Domingas Leonor da Silva, hoje Doutora Honoris Causa pela UFMT, conhecida como Dona Domingas, após o encerramento de seu primeiro grupo, o Nova Esperança (Flor ribeirinha, YouTube, 2010). Dona Domingas, nascida em 1954 em São Gonçalo Beira Rio, já dançava Siriri desde os oito anos de idade e foi pioneira ao tocar tamborim nas danças, desafiando papéis tradicionais de gênero historicamente estabelecidos.

Desde sua criação, o grupo passou a profissionalizar o Siriri, transformando-o em espetáculo estruturado, com figurinos, iluminação cênica e coreografias planejadas, sobretudo

⁶ Ribeirinha, Flor. Instagram . Cuiabá 20 de outubro de 2024 Disponível em: <https://www.instagram.com/florribeirinha/> Lei 7.217: Patrimônio Histórico Cultural Imaterial de Cuiabá Ribeirinha, Flor, You Tube, Cuiabá 20 de outubro de 2024 Disponível em: <https://www.youtube.com/user/FlorRibeirinha>

após a criação do Festival Cururu Siriri, em 2002. Esse processo marcou uma inflexão estética e organizacional, ampliando o alcance e a visibilidade da manifestação cultural.

A estética do Flor Ribeirinha reflete a identidade ribeirinha, com figurinos multicoloridos, chapéus, fitas e adereços regionais. As coreografias integram elementos rítmicos de matrizes indígenas, africanas e europeias, acompanhadas pela viola de cocho, pelo ganzá e pelo mocho. Os versos das canções tematizam a vida ribeirinha, a devoção religiosa e narrativas do cotidiano da comunidade.

Inserido na Associação Cultural Flor Ribeirinha, o grupo desenvolve ações que extrapolam o espaço do palco, como as oficinas do projeto *Semente Ribeirinha*, voltadas para crianças, e o *Flor da Idade*, direcionado a adultos com mais de 50 anos. Seu trabalho comunitário reforça a transmissão intergeracional de saberes e promove o fortalecimento dos laços identitários por meio da cultura popular.

A relevância cultural do grupo foi reconhecida oficialmente em 28 de janeiro de 2025, com a aprovação da Lei nº 7.217, que declarou o Flor Ribeirinha Patrimônio Histórico e Imaterial de Cuiabá. Segundo a justificativa parlamentar, a iniciativa assegura a valorização dos valores históricos, culturais e sociais do grupo, consolidando-o como símbolo da cultura cuiabana.

O grupo alcançou projeção global ao conquistar diversos títulos internacionais: Turquia (2017), Polônia — *Folk Harbor* (2021), Bulgária (2022) e Coreia do Sul, no *Cheonan World Dance Festival* (2023), considerada a segunda maior competição de danças populares do mundo, sendo o primeiro grupo brasileiro a conquistar o título (Gazeta digital, 2022). Na Bulgária, conquistou o tricampeonato mundial, superando 17 países, incluindo a Argentina, evidenciando sua excelência nos quesitos impressão geral e figurino (Gazeta digital, 2022). Na Coreia do Sul, sua vitória foi amplamente celebrada, obtendo status de candidato nacional junto ao segundo maior festival mundial.

O Flor Ribeirinha realizou inúmeras turnês pela Europa, promovendo integração intercultural. Em 2018, o grupo impactou mais de 500 mil espectadores em países como Itália, França, Peru e Paraguai. Em junho de 2025, iniciou nova turnê com o espetáculo *Brazil Brazil* na Bélgica e na França, incluindo Siriri, Boi-Bumbá, Frevo e outros ritmos nacionais (Portal Amazônia, 2025). Essas turnês funcionam como importantes intercâmbios culturais, reforçando a visibilidade do Siriri e das tradições mato-grossenses no exterior, além de promoverem trocas pedagógico-culturais com crianças locais (Flor ribeirinha, Instagram, 2025).

O grupo está presente nas grandes mídias, demonstrando legitimidade em sua iconografia cultural. Foi objeto do artigo “*Grupo de Siriri Flor Ribeirinha de Cuiabá: mídia e*

legitimização da tradição na pós-modernidade” (Sant’ana; Velho; Silva, 2020, p. 01), que enfatiza seu papel na construção simbólica da identidade cuiabana. O grupo também se apresentou em rede nacional de televisão, no programa *Esquenta!* em 2015 (Globo, 2015). Sua iconografia, repertório, figurinos e coreografias configuram-se como elementos identitários que se convertem em patrimônio ao interagir com a memória coletiva e ganhar projeção midiática.

Do ponto de vista acadêmico, o Flor Ribeirinha representa um caso paradigmático de resiliência cultural, fortalecimento da identidade comunitária e de como a dança popular se ressignifica ao longo do tempo. O Siriri, ao ser elevado à condição de espetáculo, evidencia o paradigma da cultura como linguagem coletiva, dotada de temporalidades próprias.

A atuação pedagógica do grupo fortalece a transmissão do patrimônio imaterial, atuando na prevenção da perda de saberes tradicionais. A profissionalização do Siriri, associada às turnês internacionais, demonstra que a cultura popular periférica pode dialogar com o contexto global sem perder sua autenticidade.

Entre os desafios enfrentados, destacam-se a necessidade de equilibrar a continuidade da tradição com inovações artísticas e a garantia de apoio financeiro para a manutenção da sede comunitária, da estrutura de turnês, da alfabetização digital e da formação continuada. A recente conquista do status de patrimônio imaterial abre caminhos para o acesso a recursos públicos e colaborações institucionais. As perspectivas futuras incluem a consolidação como instituição cultural, o aumento de intercâmbios culturais e o fortalecimento da pedagogia aplicada por meio de plataformas digitais.

Reconhecido como patrimônio imaterial de Cuiabá, campeão mundial e protagonista cultural, o Flor Ribeirinha representa o potencial da cultura popular na transformação social e na inserção participativa da diversidade brasileira no cenário global. Seu legado demonstra que a persistência cultural, alicerçada na comunidade, no saber ancestral e na pesquisa, transforma palcos e identidades e segue florescendo.

4. ESPETACULARIZAÇÃO E MERCANTILIZAÇÃO DO SIRIRI

Neste capítulo, será realizada uma análise mais aprofundada das transformações do Siriri diante dos processos de modernização. A ampliação dos formatos coreográficos, a inserção em festivais e eventos culturais e os desafios da mercantilização da arte serão discutidos à luz das entrevistas realizadas com mestres, mestras e integrantes de grupos tradicionais.

O Siriri encontra-se em uma encruzilhada da modernidade, deslocando-se da alma dos quintais para os palcos. Se, por um lado, sua identidade representa uma complexa e rica fusão de influências enraizadas na tradição ribeirinha e na celebração comunitária, por outro, o Siriri passa, nas últimas décadas, por um intenso processo de modernização e adaptação, impulsionado pela necessidade de sobrevivência, visibilidade e valorização em um cenário marcado por rápidas transformações sociais e econômicas.

A transição do Siriri para o espaço do espetáculo público desencadeou transformações profundas que atingem sua forma, seus espaços de atuação e, sobretudo, seu modelo econômico. O desafio central que se impõe aos brincantes, mestres e líderes de grupos consiste em conciliar a espetacularização e a mercantilização da arte sem que isso resulte na perda de sua genuinidade comunitária e do sentido de pertencimento que historicamente a constitui.

Historicamente, o Siriri esteve associado às comunidades ribeirinhas, sendo praticado em festejos realizados em quintais e terreiros. Tratava-se de uma prática reservada, quase íntima, de caráter familiar e comunitário. Essa memória é testemunhada por Ananda, neta de Dona Domingas, do grupo Flor Ribeirinha, ao recordar que, antigamente, o Siriri acontecia apenas em casa, parecendo algo “só daqui” (Informação verbal concedida por Ananda, em entrevista realizada em agosto de 2025).

Entretanto, o desejo de afirmação cultural e a busca por legitimação social impulsionaram os grupos a ocuparem a esfera pública. A saída dos quintais e a inserção em festivais e eventos culturais, como o Festival de Cururu e Siriri, foram resultado da luta de mestres e fundadores. Dona Domingas, por exemplo, destaca que, após fundar o Flor Ribeirinha há mais de 32 anos, enfrentou inúmeras dificuldades até romper essas barreiras: “a gente rompeu todas as fronteiras, todas as barreiras que tinha da dificuldade e hoje o grupo Flor Ribeirinha é um grupo já que é pentacampeão mundial da cultura cuiabana, mato-grossense, brasileira” (Informação verbal concedida por Domingas Silva, em entrevista realizada em agosto de 2025).

O reconhecimento global do grupo, segundo Ananda, deve-se à “força e à coragem” de sua avó, evidenciando a persistência necessária para que o Siriri alcançasse a visibilidade

que possui atualmente (Informação verbal concedida por Ananda, em entrevista realizada em agosto de 2025).

Essa ampliação dos espaços de atuação, da informalidade do terreiro para a formalidade do palco, provocou alterações significativas nas formas e nos conteúdos performáticos do Siriri, perceptíveis na ampliação dos formatos coreográficos e no desenvolvimento temporal e estético da manifestação.

A modernização, conforme relata Edilaine, “exigiu a ampliação e organização dos formatos coreográficos” para atender às demandas de palco, iluminação e plateias maiores (Informação verbal concedida por Edilaine, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Tradicionalmente, o Siriri se caracteriza como uma manifestação cultural animada em que os pares se organizam em rodas ou fileiras, com gestos, palmas e movimentos simples. Dona Matilde descreve essas formas tradicionais como “fileiras simples, fileiras duplas, fileira frente a frente, roda” (Informação verbal concedida por Matilde, em entrevista realizada em 23 de agosto de 2025).

No entanto, a profissionalização e a necessidade de permanência no tempo exigiram uma estruturação mais formal da prática. O mestre Thomaz Flaviano da Silva enfatiza a importância de projetos de incentivo e educação para a continuidade do Siriri, sobretudo no diálogo com os jovens. Para ele, a modernização pode ser uma ferramenta de preservação, desde que ocorra “sempre respeitando a tradição” (Informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025). O mestre exemplifica essa conciliação ao mencionar o uso de novas tecnologias no processo pedagógico, como “afinar viola com aplicativos”, demonstrando que a integração tecnológica pode fortalecer a transmissão do patrimônio imaterial.

Nesse sentido, Thomaz Flaviano da Silva afirma que “divulgação é valorização” (Informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025), indicando que a visibilidade pública pode contribuir para a continuidade da tradição.

Entretanto, um dos pontos de maior tensão reside na mercantilização da prática. A profissionalização, embora necessária para a sustentabilidade dos grupos, incorpora a lógica do mercado e gera conflitos entre a dimensão econômica e a dimensão simbólica do pertencimento. A dança, ao tornar-se espetáculo, passa a operar dentro de uma lógica mercantil, na qual a remuneração se torna um imperativo.

Dona Matilde, do grupo Flor do Campo, expressa com clareza esse desejo por estrutura e reconhecimento financeiro: “o meu sonho pro Siriri é que cada dançarino ganhe um salário, aí tá pra sair da casa dele pagar passagem, o outro que eu sonho ter um trem de comer que já não tem né? [...] sonho também do meu quintal estar arrumado, organizado né” (Informação verbal concedida por Matilde, em entrevista realizada em 23 de agosto de 2025).

Esse sonho por salário, alimentação e infraestrutura revela uma demanda legítima por profissionalização e dignidade. Contudo, essa busca acende o alerta para o risco de o Siriri tornar-se apenas um espetáculo voltado ao turismo, esvaziando a alma popular presente em suas linguagens e expressões e enfraquecendo o vínculo comunitário.

Vítor Alessandro, presidente do grupo Flor de Atalaia, aborda essa dialética ao defender avanços culturais com cautela. Segundo ele, o Siriri deve estar em “constante desenvolver”, sem perder suas “essenciais formas de viver”, pois “quando a gente perde a nossa essência de perto, nossa identidade, perde tudo que a gente tinha pra seguir adiante” (Informação verbal concedida por Vítor Alessandro, em entrevista realizada em 23 de agosto de 2025).

Vítor critica a centralidade do olhar financeiro e enfatiza a importância do pertencimento e da continuidade cultural. Para ele, a solução está no equilíbrio: é necessário “conciliar isso tudo para que não perca identidade, também que não perca a profissionalização e revolução ao mesmo tempo” (Informação verbal concedida por Vítor Alessandro, em entrevista realizada em 23 de agosto de 2025).

A trajetória do Siriri demonstra que a cultura popular periférica é capaz de dialogar com o global; contudo, o preço dessa visibilidade não pode ser o apagamento de seu sentido original. As transformações provocadas pela saída dos quintais, pela inserção em grandes festivais e pela ampliação dos formatos coreográficos evidenciam a resiliência cultural mato-grossense. O Siriri configura-se, assim, como um ato político de salvaguarda identitária, que se adapta para sobreviver em um contexto capitalista e globalizado.

O desafio da modernidade não é apenas econômico, mas existencial: manter a autenticidade e o sentimento de pertencimento enquanto a arte se mercantiliza. Ao integrar novas tecnologias, formalizar coreografias e buscar a profissionalização, os grupos de Siriri de Mato Grosso demonstram que é possível evoluir sem perder a alma, garantindo que o Siriri continue sendo um vetor de identidades e um elo vital para a continuidade das tradições.

Para elucidar o debate sobre a mercantilização do Siriri, propõe-se um diálogo com o texto *A venda de esposas*, de Edward Palmer Thompson (1998). O autor analisa um fenômeno popular inglês frequentemente interpretado de forma distorcida pelas leituras oficiais da história. Em vez de classificá-lo como uma simples “sobrevivência folclórica”, Thompson demonstra que a prática era carregada de sentidos sociais, estruturada a partir da experiência concreta das comunidades trabalhadoras. Seu estudo revela que tradições populares não são resquícios passivos do passado, mas mecanismos criativos de negociação social, profundamente vinculados às condições históricas de cada grupo.

Ao trazer Thompson para o debate sobre o Siriri, observa-se um paralelo significativo. Assim como a venda de esposas, o Siriri nasce da vida cotidiana, dos quintais, dos terreiros ribeirinhos e da convivência comunitária. Com o avanço da modernidade, ambas as práticas passam por processos de reinterpretação, disciplinamento e espetacularização. Thompson aponta que, quando analisadas por olhares externos, especialmente pelo Estado ou por agentes institucionais, práticas populares tendem a ser descontextualizadas e reduzidas a objetos de curiosidade ou entretenimento (Thompson, 1998). O mesmo risco recai sobre o Siriri ao ocupar palcos internacionais.

Thompson demonstra que a venda de esposas funcionava como uma tentativa popular de resolver tensões sociais em contextos nos quais as classes trabalhadoras dispunham de poucos meios formais de resolução de conflitos. Trata-se do que o autor denomina “economia moral”, conceito central de sua obra, no qual a comunidade estabelece normas próprias de legitimidade e justiça (Thompson, 1998). De modo semelhante, o Siriri estrutura-se como um sistema comunitário de valores, significados e pertencimento, envolvendo não apenas dança e música, mas relações simbólicas de identidade, memória e reciprocidade.

Quando o Siriri é espetacularizado e mercantilizado, ocorre um deslocamento de sentido semelhante ao observado por Thompson. A prática deixa de ser um ritual interno, realizado “para nós”, em rodas e fileiras voltadas entre si, e passa a ser reinterpretada por olhares externos, dançando-se e cantando-se para o público e para o mercado. Esses olhares nem sempre compreendem a profundidade simbólica e afetiva da manifestação, assim como viajantes e reformadores morais do século XVIII julgavam a venda de esposas a partir de critérios alheios ao universo popular.

Contudo, Thompson alerta que tradições populares não desaparecem ao contato com novas instituições; elas se transformam, e essas transformações resultam da agência dos próprios sujeitos envolvidos. Para o autor, “a tradição é um campo de disputa” e “os costumes são continuamente reinventados” (Thompson, 1998, p. 21). Essa reflexão dialoga diretamente com os relatos dos mestres de Siriri, que, ao mesmo tempo em que ampliam coreografias, utilizam tecnologias e profissionalizam seus grupos, reafirmam a necessidade de preservar a alma comunitária da arte.

Assim, a espetacularização do Siriri não deve ser lida apenas como perda, mas como uma negociação histórica — ainda que arriscada — diante das condições contemporâneas. Do mesmo modo que a venda de esposas era uma resposta criativa às limitações impostas às classes populares, a inserção do Siriri em festivais, editais e circuitos culturais emerge como uma estratégia de sobrevivência cultural e econômica.

Adotar Thompson como lente interpretativa permite compreender que a profissionalização, a ampliação dos formatos coreográficos e a busca por reconhecimento e remuneração fazem parte de uma luta pela manutenção da dignidade cultural. O Siriri permanece, assim, como uma tradição viva, moldada pela experiência, pela memória e pela resistência cotidiana de seus praticantes, reafirmando que “as culturas populares não são relíquias, mas práticas históricas em movimento” (Thompson, 1981).

Pensar esse contexto é, sobretudo, pensar nas pessoas que vivem e fazem o Siriri.

5. O SIRIRI COMO ESPAÇO DE SUBJETIVAÇÃO E MANUTENÇÃO DO PERTENCER

O Siriri figura como resistência cultural e afirmação identitária, somando-se à luta pela alma do povo, e ultrapassa a esfera da expressão artística para se firmar como um poderoso ato político. Imerso nas tradições dos povos originários, das comunidades ribeirinhas e dos grupos quilombolas, o Siriri atua como motor de ações de subjetivação da alma, conceito que encapsula a luta pela identidade em um mundo globalizado e fragmentado.

Para dar sequência a este trabalho, é imprescindível abordar a noção de subjetividade sob a perspectiva dos Estudos Culturais. No campo das ciências humanas, e particularmente nos Estudos Culturais, a subjetividade não pode ser compreendida como um núcleo interior fixo ou como uma essência psicológica que antecede o sujeito; ao contrário, ela se constitui como um processo histórico, discursivo e relacional. Michel Foucault desloca a noção de sujeito para fora da metafísica da interioridade e demonstra que a subjetividade é produzida por práticas, discursos e regimes de verdade. Para ele, “o sujeito não é uma substância, é uma forma, e esta forma não é sempre idêntica a si mesma” (Foucault, 1982, p. 121), evidenciando que os modos pelos quais os indivíduos compreendem a si mesmos dependem das relações de poder, das tecnologias de governo e das práticas culturais que os atravessam. A subjetivação, portanto, não é um ato espontâneo de autoconsciência, mas um conjunto de processos pelos quais os sujeitos são moldados, regulados e, simultaneamente, se reconhecem como autores de suas próprias vidas. Nesse sentido, Foucault afirma que “somos chamados a nos constituir como sujeitos através de práticas históricas específicas” (Foucault, 1984, p. 10), sublinhando o caráter contingente e variável dessas formações subjetivas.

Nos Estudos Culturais, especialmente a partir das contribuições de Stuart Hall, a subjetividade é compreendida como uma construção cultural e discursiva, partindo do princípio de que identidades e sentidos de si são historicamente situados, negociados e instáveis. Hall destaca que as identidades, longe de serem expressões de uma essência interna, constituem-se como “pontos de sutura” (Hall, 1997, p. 55), espaços de articulação entre discurso, cultura e experiência. Para o autor, a subjetividade contemporânea é marcada por deslocamentos, fragmentações e reinvenções constantes, pois os indivíduos se produzem na interseção entre práticas sociais, narrativas culturais e posições de sujeito. Nessa perspectiva, “as identidades são construídas dentro, e não fora, do discurso” (Hall, 1996, p. 4), o que reforça que a subjetivação ocorre por meio de disputas simbólicas que determinam quem pode falar, a partir de onde e com qual legitimidade.

A relação entre subjetividade e subjetivação nos Estudos Culturais conecta-se ainda à noção de alma enquanto categoria simbólica e cultural, e não como entidade metafísica ou religiosa. A alma, em sua dimensão conceitual ampliada, pode ser entendida como uma metáfora para os modos pelos quais os grupos constroem sentidos profundos de pertencimento, memória e continuidade. Raymond Williams, ao discutir a cultura como “estrutura de sentimento” (Williams, 1977, p. 128), aproxima-se dessa leitura ao evidenciar que as comunidades elaboram formas compartilhadas de sensibilidade e significação que ultrapassam o racional e o institucional. A alma, nesse contexto teórico, refere-se ao tecido afetivo, estético e coletivo que constitui a experiência de um grupo, revelando não algo essencial, mas uma produção histórica de sensibilidade. Em termos epistemológicos, pensar a alma nos Estudos Culturais é pensar os modos pelos quais práticas culturais permitem que os sujeitos acessem camadas profundas de sentido e, ao mesmo tempo, se reconheçam como parte de coletividades que lhes antecedem e lhes ultrapassam.

Nesse campo de reflexões, subjetividade, subjetivação e alma se entrecruzam como categorias que apontam para processos de criação de si, sempre atravessados por discursos, práticas culturais, relações de poder e sistemas de significação. A subjetividade é o efeito dinâmico dessa tessitura; a subjetivação corresponde ao conjunto de movimentos que a produzem; e a alma, compreendida como metáfora cultural, expressa a dimensão ética, sensível e histórica que dá espessura a esses processos. Quando práticas estéticas e culturais são analisadas à luz desses conceitos, torna-se possível compreender como elas não apenas representam identidades, mas efetivamente as produzem, articulando dimensões afetivas, simbólicas e políticas que constituem os modos de existir dos sujeitos.

É nesse horizonte teórico que se pode compreender como determinadas manifestações culturais se tornam dispositivos potentes de subjetivação, capazes de produzir sentidos de alma, pertencimento e historicidade. Em práticas artísticas específicas, o corpo, o ritmo, a memória e a expressão coletiva convertem-se em mecanismos que geram modos singulares de ser e de sentir, produzindo subjetividades que resistem, se reinventam e se afirmam. Nesse sentido, a arte do Siriri, ao ativar sensibilidades, gestualidades e modos de estar no mundo transmitidos entre gerações, opera como um espaço privilegiado de subjetivação e como linguagem por meio da qual comunidades elaboram e partilham aquilo que pode ser compreendido, nos Estudos Culturais, como a alma coletiva de seu povo.

A análise dessa movimentação, à luz das perspectivas de Stuart Hall e Angela Davis, revela a centralidade do Siriri na afirmação da identidade de grupos historicamente marginalizados. Essa identidade encontra ancoragem cultural em Hall (2006, p. 1), que discute a crise de identidade na pós-modernidade ao observar que as “velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio”.

Nesse cenário, o Siriri emerge como uma âncora uma identidade ancestral que se recusa a fragmentar-se e representa o que Hall denomina identidade cultural, uma construção dinâmica que oferece aos grupos um ponto de referência relativamente estável.

Essa estabilidade é forjada na história e na ancestralidade. Dona Domingas sublinha a origem profunda da dança ao vinculá-la diretamente às suas raízes: “a cultura veio de uma geração muito importante, uma geração indígena que é minha vó Tóla” (informação verbal concedida por Domingas Silva, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Essa declaração não se limita a uma memória familiar, mas afirma a continuidade de uma identidade sistematicamente negada pelo projeto nacional hegemônico. A manifestação cultural, portanto, torna-se o espaço onde heranças indígenas, ribeirinhas e africanas são celebradas e preservadas, resistindo à dissolução cultural.

Nesse contexto, há uma luta constante. Na perspectiva de Angela Davis (2018), “a liberdade é uma luta constante que se manifesta em múltiplas esferas, e a cultura é um campo de batalha crucial” (Davis, 2018). A sobrevivência e a projeção do Siriri nos cenários nacional e internacional podem ser compreendidas como formas de ativismo cultural, resistência às múltiplas formas de submissão que buscam invisibilizar expressões populares e periféricas.

A trajetória dos mestres de Siriri é marcada por uma persistência que espelha a luta política. Ananda expressa sua admiração pela força, coragem e perseverança de sua avó, que “mesmo sem saber, acredita e vai até o fim” (informação verbal concedida por Ananda, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Essa tenacidade constitui a base da resistência cultural: a recusa em abandonar o próprio patrimônio, mesmo diante da desvalorização e da ausência de políticas públicas efetivas (Davis, 2018).

Thomaz Flaviano da Silva corrobora essas narrativas ao reconhecer que o Siriri e o Cururu são “manifestações importantes da identidade cuiabana, mato-grossense, que nem sempre são valorizadas” (informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). A luta manifesta-se, assim, na necessidade de criação de projetos de incentivo e educação voltados à continuidade da arte.

Essa luta também se expressa no plano material. A modernização e a profissionalização almejadas pelos grupos, como o sonho de Dona Matilde de que “cada dançarino ganhe um salário” e de que o “quintal esteja arrumado e organizado” (informação verbal concedida por Matilde, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025), constituem demandas por dignidade e infraestrutura. A busca por valorização financeira é, nesse sentido, um ato político que reivindica o reconhecimento do trabalho cultural como trabalho legítimo, tornando a arte um meio sustentável de subsistência e, consequentemente, de preservação.

Dessa forma, o Siriri pode ser compreendido como um ato político que salvaguarda identidades por meio de seus movimentos de roda e do som da viola de cocho, em um gesto contínuo de afirmação cultural. Essa salvaguarda é defendida por Vítor Alessandro, do grupo Flor de Atalaia, ao destacar a necessidade de conciliar inovação e tradição, alertando que “quando a gente perde a nossa essência de perto, nossa identidade perde tudo que a gente tinha pra seguir adiante” (informação verbal concedida por Vítor Alessandro, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025).

Ao levar suas histórias e sua dança dos quintais para os palcos, o Siriri desafia narrativas dominantes, politiza a tradição e reivindica um espaço legítimo para a identidade cuiabano-mato-grossense, firmada na ancestralidade ribeirinha e indígena. É na persistência dos mestres e na paixão dos siririzeiros que o Siriri cumpre seu papel como arte popular que resiste, celebra, vincula e afirma, a partir das necessidades dos sujeitos, a alma do povo.

5.1 Hibridização Cultural no Siriri

Nesse contexto, observa-se a reinvenção de algumas tradições por meio de múltiplas influências. Embora o Siriri de Mato Grosso se configure como um tecido cultural urdido por heranças diversas, essas influências se manifestam de maneira concreta nos instrumentos, nos ritmos e nas coreografias. Tal fusão não se apresenta como algo estático, mas como um processo contínuo de reinvenções possíveis, o que permite que a arte do Siriri se mantenha viva e em movimento. A análise desse fenômeno, à luz das falas de mestres e brincantes, revela a forma pela qual a tradição é honrada e, simultaneamente, adaptada, sem que os saberes ligados à “alma do povo” sejam perdidos. Há, portanto, uma continuidade sustentada pela ancestralidade e pela persistência; a fusão de influências no Siriri está profundamente vinculada à memória coletiva e à ancestralidade, especialmente à herança indígena, que constitui a base da autenticidade e funciona como eixo central de resistência frente às pressões da modernização.

Entretanto, a manutenção dessa tradição não ocorre de maneira passiva; ela exige luta, persistência e comprometimento. Ananda Rocha, ao admirar a força de sua avó, reconhece que sua postura é um motor fundamental para a continuidade cultural. Em sua fala, observa que, diferentemente das gerações mais antigas, “qualquer coisinha a gente já quer desistir: e se pergunta ‘Será que vai dar certo?’” (informação verbal concedida por Ananda Rocha, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Em contraponto, Dona Domingas afirma com convicção: “Vamos, vai dar certo!” (informação verbal concedida por Domingas Silva, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025).

Para Ananda, “a força e a coragem são o que mais admiro em minha avó” (informação verbal concedida por Ananda Rocha, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025).

Essa força e coragem da mestra foram responsáveis por transformar o Siriri de uma prática restrita ao âmbito doméstico — “antigamente, Siriri era só em casa, parecia que era algo ‘só daqui’” (informação verbal concedida por Ananda Rocha, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025) — em um fenômeno de reconhecimento e projeção. É essa persistência que permite a reinvenção do Siriri para além dos quintais, sem que se rompa o vínculo com sua origem comunitária.

Em diálogo com o novo, para que a memória e as tradições se mantenham vivas, torna-se necessário que o Siriri se reinvente e se aproxime das novas gerações e do contexto contemporâneo. Mestre Thomaz Flaviano da Silva, músico e profundo conhecedor do Cururu e do Siriri, defende a importância da evolução constante e da inserção dessas manifestações no ambiente escolar e no cenário musical mais amplo, desde que haja respeito às normas herdadas da tradição (informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025).

Nesse ponto, emerge uma crítica construtiva que diz respeito à forma de integrar o novo sem ferir o tradicional. Thomaz Flaviano exemplifica essa fusão ao relatar o uso de tecnologias com fins pedagógicos, como “afinar viola com aplicativo, etc. Isso atrai jovens” (informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025). A tecnologia, frequentemente compreendida como ameaça à cultura popular, é ressignificada como instrumento de salvaguarda. A reinvenção, portanto, não reside na eliminação do que é tradicional, mas na adaptação de métodos para garantir a transmissão dos saberes, “sempre respeitando a tradição” (informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025).

Edilaine Domingas, filha de Dona Domingas, destaca a centralidade da família nesse processo de continuidade cultural, evidenciando a naturalidade com que o Siriri atravessa gerações: “o meu filho, o meu esposo, todos participamos do Siriri, e os netos de minha mãe, que é a geração que tá vindo” (informação verbal concedida por Edilaine Domingas, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025).

Essa transmissão intergeracional é o que possibilita a fusão de novos elementos artísticos com a base ancestral. Os jovens, como Ananda, absorvem a tradição herdada, mas também introduzem novas perspectivas, assegurando que o Siriri se renove a cada passo, sem perder sua essência.

Existe, portanto, um anseio pelo novo; contudo, para mestras e mestres, os costumes genuínos são inegociáveis.

A reinvenção é inevitável e pode ser benéfica, desde que se preserve o fio condutor do Siriri. Thomaz Flaviano reforça que, para a continuidade da arte, “é necessário criar projetos de incentivo e educação” (informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025), uma vez que o Siriri é uma “manifestação importante da identidade cuiabana, mato-grossense, que nem sempre é valorizada” (informação verbal concedida por Thomaz Flaviano da Silva, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025).

O que sustenta o Siriri, para esses mestres, é o valor inegociável da identidade cultural e da memória. A reinvenção pode ocorrer por meio da organização de grupos, da participação em festivais ou da incorporação de novas tecnologias, mas sempre a serviço de um propósito maior: manter vivas as memórias e tradições de seus povos. Assim, a arte do Siriri afirma-se como um ato de resistência e como um manifesto que flui na diversidade. Em sua trajetória de fusão e adaptação, o Siriri demonstra que a autenticidade não reside na estagnação, mas na capacidade de se reinventar, garantindo que a alma do povo permaneça vibrante.

5.2 O Siriri e as Relações de Poder e Governamentalidade

O Siriri pode ser compreendido como uma forma de dissidência cultural frente aos processos de homogeneização produzidos pelo poder. A dança popular do Centro-Oeste brasileiro, quando analisada à luz das teorias de Michel Foucault (2004), revela-se não apenas como manifestação cultural, mas como um campo de forças no qual a resistência simbólica e corporal se opõe aos mecanismos de controle social e às tentativas de padronização das culturas periféricas. Considerando que Foucault demonstra como o poder opera de maneira capilar, investindo sobre os corpos e produzindo sujeitos dóceis por meio de técnicas como a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e o exame (Foucault, 2004, p. 143, 148, 154), o Siriri se desloca dessas normas e ocupa espaços diversos e plurais, constituindo-se como um gesto de recusa à disciplina imposta pelas esferas hegemônicas que historicamente negligenciam, silenciam ou tentam normalizar as expressões culturais populares.

A resistência à disciplina dos chamados “corpos dóceis”, conceito central na obra foucaultiana (Foucault, 2004, p. 117), refere-se à produção de sujeitos moldados por técnicas de distribuição espacial, controle da atividade e organização das temporalidades. A dança, enquanto prática corporal, sempre esteve sujeita a formas de regulamentação e domesticação. Em contextos marcados pelo poder centralizado, há uma pressão constante para que as expressões culturais de povos originários, comunidades ribeirinhas e quilombolas se submetam à sanção normalizadora, que classifica, hierarquiza e exclui aquilo que não se enquadra nos padrões instituídos do “normal” (Foucault, 2004, p. 148).

À luz do percurso analítico desenvolvido até aqui, percebe-se que o Siriri se insere justamente nessa zona de tensão, situada entre o tradicional e o contemporâneo, entre a memória comunitária e as exigências da modernidade.

Entretanto, ao resistir à dissolução e ao silenciamento, o Siriri opera na contramão desses processos de normalização. A dança, praticada historicamente nos quintais e terreiros — espaços não plenamente capturados pela vigilância direta das instituições estatais ou religiosas — constitui-se como um território de liberdade dos corpos. A força e a coragem da mestra Dona Domingas ao conduzir essa manifestação cultural para a esfera pública configuram um ato de insubmissão frente à invisibilidade historicamente imposta às culturas periféricas (informação verbal concedida por Dona Domingas, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Nesse movimento, os praticantes do Siriri reescrevem uma genealogia cultural que o poder hegemônico tentou apagar, subalternizar ou relegar ao folclore estagnado.

Ao dançar como afirmação da diversidade e da pluralidade, o Siriri transforma a prática estética em manifesto político. A arte, construída de forma coletiva e celebratória, deixa de ser apenas expressão cultural para se afirmar como gesto de resistência. Diferentemente da lógica homogeneizadora, o Siriri celebra a multiplicidade de corpos, ritmos e histórias, operando como uma prática que salvaguarda identidades e tensiona os regimes normativos do poder.

Nesse sentido, o Siriri também desafia o que Foucault denomina “disciplina do espaço” (Foucault, 2004, p. 121), cujo objetivo é distribuir os indivíduos de modo a torná-los visíveis, controláveis e previsíveis. A passagem do Siriri dos quintais para os festivais e palcos públicos pode ser compreendida como um movimento de apropriação do espaço público por grupos historicamente excluídos. Todavia, essa inserção em novos circuitos implica o surgimento de novos riscos, especialmente o de que a dança seja capturada pela lógica disciplinar da mercantilização e do espetáculo, esvaziando seu potencial político e simbólico.

A persistência de mestras, mestres e das novas gerações, como Ananda, revela-se fundamental para a manutenção dessa resistência. Ao observar a postura de sua avó, Ananda destaca: “Vovó, não. Ela diz: ‘Vamos, vai dar certo!’, mesmo sem saber, ela acredita. E essa fé, essa persistência, fazem com que as coisas realmente deem certo” (informação verbal concedida por Ananda Rocha, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Essa persistência cotidiana impede a desistência e, consequentemente, a dissolução da prática no anonimato. É nesse movimento contínuo de fazer e refazer a dança que a cultura popular reafirma sua autonomia e se recusa a se tornar um apêndice domesticado ou uma atração cultural pasteurizada, escapando da captura pela disciplina do espetáculo.

Dessa forma, o Siriri, com suas rodas, cantos e gestualidades, não pode ser compreendido como um simples resíduo do passado. Sob a perspectiva foucaultiana, trata-se de uma prática cultural que opera como contra conduta, uma forma de micro resistência que se insurge contra a produção de corpos dóceis e contra a homogeneização cultural. Em cada passo, o Siriri afirma a vida, a memória e a história de seus sujeitos, transcendendo o tempo e o espaço e reafirmando-se como linguagem viva de resistência, identidade e existência coletiva.

5.3 O Papel do Siriri na Coesão Social e no Sentido de Pertencimento

O exemplo de promoção de valores sociais pode ser observado no fato de que, no coração da comunidade São Gonçalo Beira Rio, o Siriri não é apenas uma manifestação artística, mas um modo de existir e de se relacionar com o mundo. Ele pulsa no cotidiano das famílias, no barro das cerâmicas, nas danças ao pôr do sol e na memória coletiva transmitida entre avós, filhos e netos. Mais do que espetáculo, o Siriri é uma linguagem viva que traduz pertencimento, orgulho e resistência cultural.

Nos relatos emocionados de Dona Domingas e de suas descendentes, percebe-se como o Siriri une gerações em torno de um propósito comum: manter viva a alma da comunidade. Essa união se manifesta nos ensaios, nas oficinas, nas festas religiosas e até nas tarefas diárias, criando um ambiente em que a coletividade é celebrada e constantemente reforçada. A dança torna-se, assim, um espaço de acolhimento, convivência e valorização mútua, configurando-se como um verdadeiro culto à amizade e à solidariedade (informação verbal concedida por Dona Domingas, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025).

O Grupo Flor do Ribeirinha, ao longo de mais de três décadas de atuação, tornou-se um exemplo concreto de como a arte pode consolidar redes afetivas e fortalecer vínculos sociais. Projetos como “Sementinha”, “Flor da Idade” e “Floração” evidenciam o compromisso com a inclusão de crianças, jovens e idosos, garantindo que ninguém fique de fora do círculo cultural (informação verbal concedida por Edilaine Domingas, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Nesse contexto, o Siriri configura-se como ponte entre passado e futuro, unindo diferentes gerações sob o mesmo compasso rítmico e emocional.

A dança também se apresenta como um poderoso antídoto contra a exclusão e o preconceito. Edilaine compartilha lembranças dolorosas de um período em que dançar Siriri era motivo de deboche, relatando que “os próprios cuiabanos tinham vergonha da sua cultura” (informação verbal concedida por Edilaine Domingas, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025). No entanto, observa-se uma mudança significativa nesse cenário: “Hoje, o Siriri não carrega mais essa vergonha. Hoje é orgulho” (informação verbal concedida por Edilaine Domingas, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025).

O reconhecimento nacional e internacional do grupo evidencia que a cultura tradicional pode conquistar respeito e visibilidade quando sustentada pela persistência e pela paixão de seus praticantes.

Para além da estética e da performance, o Siriri também atua como instrumento de conscientização social. Segundo Edilaine, o grupo aborda temas relevantes como o racismo e a preservação ambiental. Um exemplo é a canção que trata do “boi negro”, questionando por que o animal era rejeitado apenas por sua cor: “O negro é uma das cores mais lindas que existe” (informação verbal concedida por Edilaine Domingas, em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025). Há também composições que denunciam a degradação dos rios locais, como o Coxipó: “O rio Coxipó está morrendo, queremos preservar nossa riqueza” (informação verbal concedida por Edilaine Domingas, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025), alertando para a urgência da preservação ambiental.

A manifestação cultural do Siriri, tradicionalmente praticada em comunidades ribeirinhas e periféricas, constitui-se, em suas formas, modos e maneiras, como um espaço fundamental de coesão social e memória coletiva, ao evocar lembranças de quem ensinou e de quem aprende, fortalecendo o sentimento de pertencimento comunitário.

Para compreender sua força enquanto prática comunitária, os aportes teóricos de Raymond Williams, especialmente no texto “Definindo uma cultura democrática”, reunido na obra *Recursos da esperança*, possibilitam situar o Siriri como uma expressão viva e em movimento de uma cultura produzida socialmente e enraizada no cotidiano das pessoas. Williams sustenta que “a cultura é ordinária”, ou seja, manifesta-se nas formas comuns de vida e nas práticas cotidianas, e não apenas nas produções legitimadas pelas elites. No Siriri, essa concepção se aplica à dança, à música e à produção artística que emergem das experiências do cotidiano ribeirinho (Williams, 2015).

À luz dessa perspectiva, o Siriri não deve ser interpretado apenas como espetáculo ou produto artístico voltado ao mercado, mas como uma prática cultural ordinária que articula sociabilidades, valores e memórias locais. As reuniões para cantar, tocar e dançar produzem integração social e reforçam vínculos comunitários, elementos que Williams identifica como “processos centrais para a coesão social” (Williams, 2015, p. 29).

Além disso, o autor argumenta que as manifestações culturais estão inseridas em um “modo de vida”, pois condensam práticas sociais relacionadas ao trabalho, à religião, às festas e às regras de convivência, só podendo ser plenamente compreendidas quando analisadas nesse conjunto (Williams, 2015). O Siriri exemplifica essa noção ao incorporar saberes tradicionais, rituais familiares, relações de autoridade especialmente as figuras dos mestres e mestras e modos específicos de sociabilidade ribeirinha.

Por isso, sua função integradora ultrapassa a dimensão estética e opera como um verdadeiro tecido social.

Pensar a ideia de cultura democrática, para Williams, implica reconhecer o valor das expressões produzidas pelas classes populares e garantir a participação ativa das comunidades nos processos de criação cultural (Williams, 2015). O Siriri, enquanto prática transmitida oralmente e por meio da aprendizagem intergeracional, configura-se como um mecanismo de democratização cultural, ao proporcionar espaços de participação efetiva e de autonomia simbólica para seus praticantes. Esse processo reforça o sentido de pertencimento o siririzeiro reconhecendo-se como tal e assegura a continuidade comunitária, uma vez que os coletivos realizam seus sonhos, desejos e projetos por meio da arte do Siriri.

Mesmo diante dos processos de espetacularização e mercantilização, que deslocam a prática do quintal para o palco, Williams lembra que “as culturas populares reagem mediante reorganizações e ressignificações, muitas vezes preservando seus sentidos fundamentais ao se adaptarem às novas condições” (Williams, 2015, p. 59). Assim, a profissionalização e a busca por reconhecimento podem ser compreendidas como estratégias históricas de preservação e afirmação cultural, e não necessariamente como perda de autenticidade. A agência dos mestres e siririzeiros, que reinventam coreografias, cantos e figurinos, ensinam novas gerações e negociam espaços institucionais, ilustra essa “capacidade de renovação” (Williams, 2015, p. 49; p. 115).

Portanto, a partir dessa perspectiva, o Siriri desempenha um papel central na coesão social e no fortalecimento do sentimento de pertencimento, ao criar laços afetivos e simbólicos, articular memória e presente e assegurar a participação comunitária na produção cultural. O reconhecimento dessa dinâmica contribui para a formulação de políticas culturais que valorizem as práticas populares como parte da vida democrática, garantindo condições materiais e simbólicas para sua continuidade sem reduzi-las a meros produtos turísticos (Williams, 2015).

Nesse sentido, o Siriri cultivado pelo Grupo Flor do Ribeirinha é muito mais do que tradição: é vida partilhada, resistência cotidiana e território simbólico de construção coletiva. Por meio dele, a comunidade reafirma sua identidade, reconhece-se mutuamente e fortalece os laços que a mantêm unida. Como declarou Dona Domingas: “Siriri é a alma. Siriri é a nossa vida. É a nossa alegria” (informação verbal concedida por Dona Domingas, em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025).

O Siriri, enfim, configura-se como a celebração da vida em comunidade, um canto que ecoa pela beira do rio e pelo mundo com a mesma força com que pulsa no coração de quem o dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dança do Siriri assume-se como uma linguagem artística derivada da necessidade histórica e cotidiana do povo de expressar suas subjetividades, vivências de fé, trabalho, resistência e existência. Esse entendimento constitui o eixo central desta pesquisa, que se dedica a compreender o Siriri como uma prática cultural capaz de revelar modos de vida e de constituir identidades coletivas e individuais. Observado como fenômeno cultural, o Siriri emerge das comunidades que resistiram e se reinventaram diante da colonização, da escravização e da marginalização estrutural, comunicando-se com o mundo de maneira contundente. Nesse movimento, identifica-se um processo de comunicação simbólica que contesta a hegemonia estética e política dominante, operando como espaço de reinvenção cultural e de afirmação identitária.

A justificativa desta pesquisa fortalece-se pela urgência acadêmica de atentar para esse patrimônio enquanto linguagem de resistência e arena simbólica de produção de subjetividades. Ao trazer o Siriri para o centro do debate, ampliam-se os horizontes dos Estudos Culturais e reafirma-se que formas culturais periféricas são produtoras legítimas de saber, identidade e luta. Tal perspectiva alinha-se à noção de cultura como “um terreno de disputa por significados” (Hall, 2003, p. 45), na qual grupos historicamente subalternizados constroem sentidos que tensionam o poder e desestabilizam estruturas hegemônicas.

Contudo, o processo de construção desta pesquisa foi atravessado por limites concretos, subjetivos e estruturais que merecem ser registrados. A realização do trabalho coincidiu com a necessidade de conciliar uma rotina exaustiva de três empregos simultâneos — vínculo CLT, atuação como profissional autônomo e docência voluntária em danças populares. Vencer o tempo, ou mais precisamente disputar com ele, constituiu um dos maiores desafios deste percurso. A carga laboral intensa, somada à responsabilidade de manter a estrutura financeira pessoal, exigiu organização rigorosa, renúncias cotidianas e um comprometimento emocional com a pesquisa que ultrapassou as condições materiais disponíveis.

Outro limite enfrentado foi a dificuldade inicial de desenvolver intimidade com leituras densas e complexas, sobretudo com autores dos Estudos Culturais até então desconhecidos por quem aqui escreve como pesquisador. A entrada no universo conceitual de Hall, Foucault, Williams e Thompson demandou não apenas esforço intelectual, mas também disciplina, paciência e um processo de alfabetização teórica em camadas. Esse percurso, entretanto, tornou-se parte fundamental da experiência investigativa, evidenciando que a formação acadêmica também se constrói nos enfrentamentos pessoais com o desconhecido.

Do ponto de vista metodológico e epistemológico, compreender o Siriri como espaço de produção de subjetividades possibilitou aproximar essa prática das formulações de Michel Foucault, para quem os sujeitos são constituídos no interior das relações de poder e das práticas discursivas. Como afirma o autor, “o sujeito é produzido historicamente por meio de práticas que o modelam e o atravessam” (Foucault, 1984, p. 12). Dessa forma, o Siriri pode ser entendido como uma dessas práticas: um dispositivo cultural que molda sensibilidades, corpos, memórias e modos de existir. Tal processo manifesta-se na performance, no canto, no gesto e na coletividade, onde emergem subjetividades que resistem ao apagamento e afirmam sua presença nas existências sociais.

De modo semelhante, Stuart Hall contribui para compreender o Siriri como prática identitária em constante reinvenção. Segundo o autor, “as identidades são construções sempre em processo, nunca completas” (Hall, 2006, p. 38). Nesse sentido, o Siriri opera como um espaço de disputa simbólica no qual as comunidades reorganizam e reconfiguram sentidos sobre si mesmas, produzindo pertencimento, reconhecimento e fortalecimento cultural. Trata-se de um processo dinâmico, atravessado por sentimentos, afetos, desejos, saberes, experiências de fé e uma multiplicidade de diversidades e pluralidades que se amalgamam na prática cultural.

A dissertação foi organizada em três seções. A primeira apresenta os fundamentos teóricos e a revisão da literatura, explicitando as contribuições de autores que auxiliam na compreensão do Siriri como linguagem de resistência e subjetivação. A segunda seção analisa o Siriri como fenômeno de identidade e hibridismo cultural, destacando seus elementos comunicativos, performáticos e simbólicos. Já a terceira seção discute práticas pedagógicas, experiências de ensino e mediação cultural, compreendendo o Siriri como pedagogia popular e como dispositivo de sobrevivência subjetiva e comunitária.

A conclusão retoma os principais resultados, discute as contribuições para os Estudos Culturais e aponta caminhos futuros. Reforça-se a ideia de que o Siriri se solidifica como linguagem artística e de vida, nascida da necessidade de existir, resistir e comunicar em coletividade. A dança, a música, a arte e o gesto articulam-se como manifestações simbólicas que expressam subjetividades, memórias, desejos e relações de poder. Há uma convergência profunda entre o Siriri e os processos sociais vivenciados no cotidiano, o que o torna não apenas uma performance estética, mas também um ato político.

As contribuições desta pesquisa incluem o reconhecimento do Siriri como objeto legítimo de estudo; o fortalecimento do diálogo entre teoria e prática, especialmente no estágio docente; e o aprofundamento da noção de cultura popular como campo de produção de subjetividades.

Entre as limitações, destacam-se o formato híbrido da pesquisa, a escassez de fontes documentais e a necessidade de maior aprofundamento no contato direto com as comunidades. Essas limitações, entretanto, configuram-se também como possibilidades de continuidade, por meio de entrevistas mais aprofundadas, ampliação do levantamento documental e maior circulação acadêmica e comunitária dos resultados.

Propõe-se, como desdobramento desta investigação, um aprofundamento teórico e metodológico voltado às danças populares brasileiras, com foco na compreensão mais esmiuçada das subjetivações que se manifestam nos gestos, ritmos, narrativas e memórias corporais. Essa nova etapa pretende expandir o debate sobre identidade, corpo e resistência cultural, articulando o Siriri, o Cururu, o Boi Bumbá, o Coco, o Jongo, o Carimbó, as danças gaúchas, entre outras expressões, como epistemologias vivas produzidas pelos povos do Brasil.

Finaliza-se com a síntese de que o Siriri representa uma linguagem por meio da qual o povo expressa sua sentimentalidade, memória, verdades, imagens e existência. Ele permanece vivo porque atende a uma necessidade coletiva de narrar-se e de inscrever-se no mundo. Dançar e ensinar Siriri significa reafirmar que a cultura popular não apenas persiste, mas resiste, reinventa-se e comunica. Esta pesquisa, construída apesar dos limites, pode tornar-se semente para futuros projetos de valorização, ensino e políticas culturais que fortaleçam saberes regionais e ampliem o reconhecimento das danças populares como formas potentes de produção de vida e subjetividade.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRO, Vitor. Presidente Grupo de Siriri Flor de Atalaia. Informação verbal concedida em entrevista realizada em 23 de agosto de 2025.
- ALMEIDA, R. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet & Cia., 1942.
- ANDRADE, M. de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: [s. n.], 1982.
- ANDRADE, M. de. *Pequena história da música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1942.
- APROXIMANDO DISTÂNCIAS. *Conheça a tradição e a dança do Siriri mato-grossense*. [S. l.]: Aproximando Distâncias, 31 ago. 2020. Vídeo online, 6 min 58 s. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=3mLznlRytik>>. Acesso em: 10 jun. 2025.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Iniciação à pesquisa*. Rio de Janeiro, 1992. p. 8-15.
- BORGES, K. N.; BRITTO, M. B.; BAUTISTA, H. P. *Políticas públicas e proteção dos saberes das comunidades tradicionais*. Revista de Desenvolvimento Econômico, Salvador, ano X, n. 18, p. 87-92, dez. 2008.
- CANCLINI, N G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Edusp, 2013.
- CANCLINI, N. G. *Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?* In: CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. 6. reimp. São Paulo: Edusp, 2013. p. 67-97; 159-204.
- CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- CORAÇÃO TRADIÇÃO FRANCISCANA, Associação Cultural Coração Tradição Franciscana Disponível em: <https://www.instagram.com/coracaotradicaofranciscanoctf/>. 20 de outubro 2024.
- CORRÊA, R. *A viola de cocho: tradição e modernidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 2003.
- CORRÊA, R.; TRAVASSOS, E. (Org.). *Viola de cocho*. Rio de Janeiro: Funarte-Instituto Nacional do Folclore, 1988. (Sala do Artista Popular; 43). p. 9-2016.
- CÔRREA, S. *Negros de Mato Grosso: breve reflexão sobre as contribuições para a cultura*. Faces da História, Assis-SP, p. 69-73, 2016.

- CORTÊS, Gustavo Pereira. *Dança, Brasil!: Festas e danças populares*. Belo Horizonte/MG: Leitura, 2000.
- CUNHA, A.G. Lexicon: Dicionário Etimológico da Lingua Portuguesa. 2007. P. 386,524.
- DOMINGAS, Dona Leonor da Silva. Fundadora do Grupo Flor Ribeirinha. Informação verbal concedida em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025.
- DOMINGAS, Edilaine. Direção artística Grupo Flor Ribeirinha. Informação verbal concedida em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025.
- FERREIRA, M. M. *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.
- FOUCAULT, Michel. "O uso dos prazeres". Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- FILHO, A. S. A. *Uma melodia histórica: a viola de cocho e suas raízes*. Cuiabá: Editora da UFMT, 2012.
- FOUCAULT, Michel. "The Subject and Power". Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- FOUCAULT, Michel. "A hermenêutica do sujeito". São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade* I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *Segurança, território e população*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 29. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- FOUCAULT, M. Subjectivité et vérité. Cours au Collège de France. 1980-1981. Paris: Seuil/Gallimard, 2014.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996
- G1. *Grupo de Siriri de Cuiabá que representou o país em Festival Internacional no Peru ganha premiação*. G1, 27 jun. 2023. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2023/06/27/grupo-de-siriri-de-cuiaba-que-representou-o-pais-em-festival-internacional-no-peru-ganha-premicao.ghtml>>. Acesso em: 20 dez. 2024.
- GRANDO, B. S. *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 Editora, 2002.
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (orgs.). "Questions of Cultural Identity". London: Sage, 1996. p. 1-17.
- HALL, Stuart. "A identidade cultural na pós-modernidade". Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- HALL, Stuart. "Representation: Cultural Representations and Signifying Practices". London: Sage, 1997.
- HALL, Stuart. "A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo". In: BRANDÃO, C. R. (org.). "Pesquisas em cultura". São Paulo: Cortez, 2003. p. 31–59.
- HOOKS, B. *Escrever além da raça: teoria e prática*. São Paulo: Elefante, 2022.
- HOOKS, bell. Feminism is for Everybody: Passionate Politics. New York - Routledge, 2000.
- HOOKS, bell. The Will to Change: Men, Masculinity, and Love. New York - Atria Books, 2004.
- HOOKS, bell. O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro - Rosa dos Tempos, 2018.
- HOOKS, bell. Olhares Negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo - Elefante, 2019.
- Hooks, bell. "Tudo sobre o amor: novas perspectivas". São Paulo: Elefante, 2020.
- INVENTÁRIOS e salvaguarda da Viola de Cocho. *Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)*, 2014. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 21 mar. 2025.
- IPHNA. *Parecer técnico nº 67/2021/divtec IPHAN-MT/IPHAN-MT*. Assunto: Parecer Técnico de Reavaliação do título de Patrimônio Cultural do Brasil do Modo de Fazer a Viola de Cocho, tendo como referência o estado de Mato Grosso. Cuiabá, 14 maio 2021. Disponível em: <https://sei.iphan.gov.br>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- LORENSONI, M.; TAVARES, D. *O contemporâneo e o Festival de Siriri e Cururu*. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, Rio Verde-GO, p. 2-9, 2013.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: 3 introduções*. Matrizes, [S. l.], v. 12, n. 1, p. 9-31, 2018. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v12i1p9-31. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/145681>>. Acesso em: 8 fev. 2024.
- MOUTINHO, J. F. *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.
- MUSICO, T. F. *Cururueiro grupo Siriri Elétrico e Coração Tradição Franciscana*. Informação verbal concedida em entrevista realizada em 21 de agosto de 2025.
- OLIVEIRA, M. C. *A música popular e seus instrumentos: uma abordagem etnomusicológica*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. p. 45.
- ORTNER, Sherry B. *New Jersey dreaming: capital, culture and the class of '58*. Durham: Duke University Press, 2003

OSÓRIO, P. S. *Os festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular*. Anuário Antropológico, v. 37, n. 1, p. 237-260, 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/aa/337>>. Acesso em: 13 jul. 2025.

RD NEWS. *Expedição 300: artesão mantém viva a cultura da viola de cocho em Santo Antônio de Leverger*. [S. d.]. Disponível em: <<https://www.rdnews.com.br/expedicao-300/conteudos/125274>>. Acesso em: 16 jul. 2025.

REIS, R. *Siriri e Cururu: explosão de ritmos e cores*. Cuiabá - MT: Carlini & Caniato Editorial, 2013.

SALMAZIO, C. *O que a cultura indígena nos ensina sobre estar em roda?* Aliança pela Infância, São Paulo, 30 maio 2024. Disponível em: <<https://aliancapelainfancia.org.br/inspiracoes/o-que-a-cultura-indigena-nos-ensina-sobre-estar-em-roda/>>. Acesso em: 20 dez. 2024.

SANT'ANA, A. P.; VELHO, A. F.; SILVA, M. B. *Grupo de Siriri Flor Ribeirinha de Cuiabá: mídia e legitimação da tradição na pós-modernidade*. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais16/sem05pdf/sm05ss16>.

SANTOS, G. L. da S. *Reflexões sobre a dança siriri e processos identitários em Cuiabá-MT*. 2010. 156 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2010.

SILVA, Ananda Pereira da. Coordenador de produção do Grupo Flor Ribeirinha. Informação verbal concedida em entrevista realizada em 22 de agosto de 2025.

SILVA, J. A. *O corpo negro em movimento: performance e transgressão no feminismo decolonial*. 2010. 150 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, J. C. *Projeto Siminina: inclusão social e desenvolvimento integral de meninas em Cuiabá*. Cuiabá: Editora XYZ, 2021.

SILVA, J.; ATHAYDE, M. *Siriri e a tradição pantaneira: da zona rural aos palcos urbanos*. Cultura e Sociedade, Cuiabá, v. 15, n. 2, p. 1-20, jun. 2022.

STADEN, H. *As sociedades indígenas brasileiras no século XVI*. Revista Multi Rio, [S. d.]. Disponível em: <multirio.rio.rj.gov.br/index.php/temas?tema=59>.

TAMIOZZO, L. M. *As narrativas dos mitos e lendas como estratégia para a elaboração de rota turística cultural no vale do rio Cuiabá, Mato Grosso – Brasil*. Cuiabá: Instituto Federal Mato Grosso – Octayde Jorge da Silva, 2019. Artigo de conclusão de curso.

THOMPSON, E. P. *Introdução; 7 – A venda de esposas*. In: THOMPSON, Edward P. Costumes em comum. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 13-24; 305-352.

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

THOMPSON, E. P. A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

WILLIAMS, Raymond. "Marxism and Literature". Oxford: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, R. *Definindo uma cultura democrática*. In: WILLIAMS, Raymond. Recursos da esperança: cultura, democracia, socialismo. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p. 3-57.