

# Acessível para Leitor de Tela

Capa com fundo verde texturizado. No topo, o título “DANÇA DA ARRAYA-MIÚDA” e, abaixo, o subtítulo “Racialidade e Cultura Histórica Sobre o Siriri nas Narrativas de Jovens Dançarinos e Estudantes”. No centro, uma ilustração de seis pessoas de mãos dadas que formam uma roda, em movimento de dança, usando roupas coloridas com estampas florais e chapéus. Na parte inferior, o nome “MARIANA DESTRO MARIOTO” e o logotipo da editora Guará.

## DANÇA DA ARRAYA-MIÚDA

RACIALIDADE E CULTURA HISTÓRICA SOBRE O SIRIRI NAS  
NARRATIVAS DE JOVENS DANÇARINOS E ESTUDANTES



MARIANA DESTRO MARIOTO



Mariana Destro Marioto é bailarina clássica e professora licenciada em História pela Universidade Federal de Mato Grosso. Na sua graduação produziu como trabalho de conclusão de curso a monografia “O que dizem os alunos? A aprendizagem histórica dos jovens estudantes por meio do siriri em vídeos do YouTube” abordando como jovens estudantes da escola pública compreendem a historicidade a partir do siriri, uma dança regional, típica da baixada cuiabana. É também mestra em história pela UFMT com a dissertação “A racialidade nas narrativas sobre o siriri: a cultura histórica enquanto ponto de encontro das narrativas de dançarinos e estudantes do ensino fundamental da escola pública”, que agora se transformou neste livro. A trajetória original desta artista, coreógrafa e professora historiadora marca-se pela construção de uma interface entre a dança e a investigação histórica. Com isso, busca revelar uma forma de consciência histórica de jovens dançarinos do grupo Flor do Campo e estudantes de escola de ensino fundamental Darcy Ribeiro que dissolva a “mitologia” tradicional no espaço da história construída sobre a prática cultural do siriri ao buscar as contranarrativas clivadas pela racialidade que demarcam o modo como estes sujeitos históricos constroem sua identidade histórica negra a partir da sua relação com esta dança popular. É na triangulação entre documentação histórica, entrevistas sobre a prática a prática do siriri no cotidiano dos jovens e construção da Aula Histórica com os estudantes que esta intelectual investiga com primor as tensões entre a cultura histórica e a cultura escolar por meio de uma dança que expressa as formas de ser e conhecer destes sujeitos. Aprendi muito com Mariana Marioto ao participar como orientador de mestrado da construção desta investigação que se torna agora uma referência historiográfica imprescindível no campo da Educação Histórica e da própria historiografia sobre as danças.

*Marcelo Fronza*

V M342d

Marioto, Mariana Destro.

Dança da Arraya-Miúda: Racialidade e cultura histórica sobre o Siriri nas narrativas de jovens dançarinos e estudantes [recurso eletrônico] / Mariana Destro Marioto. -- Cuiabá-MT: Guará Editora, 2025.

ISBN 978-65-84310-02-5

1. Educação. 2. Cultura histórica. 3. Racialidade. 4. Dança da

Arraya Miúda. I. Título.

CDU 37

**Ficha catalográfica elaborada por Douglas Rios (Bibliotecário – CRB1/1610)**

Todos os direitos desta edição pertencem exclusivamente à Guará Editora e a Autora.

É proibida a reprodução, no todo ou em parte, em qualquer tipo de mídia,  
sem autorização prévia por escrito da Editora.

Qualquer violação estará sujeita às sanções previstas em lei.

A Editora não se responsabiliza pelas opiniões expressas nesta obra.

# DANÇA DA ARRAYA-MIÚDA

RACIALIDADE E CULTURA HISTÓRICA SOBRE O SIRIRI NAS  
NARRATIVAS DE JOVENS DANÇARINOS E ESTUDANTES

**Copyright © do texto 2025:** da Autora  
**Copyright © da edição 2025:** Guará Editora  
**Coordena Editorial:** Guará Editora  
**Revisão:** Dr. Antonio Henrique Coutelo de Moraes

### **Conselho Editorial**

Dr. Jackson Antnio Lamounier Camargos Resende (UFMT)  
Dr. Leandro Dênis Battirola (UFMT)  
Dra. Taciana Mirna Sambrano (UFMT/IFMT)  
Dra. Alexcina Oliveira Cirne (Unicap)  
Dra. Jussivania de Carvalho Vieira Batista Pereira (UFMT/Seduc MT)  
Dra. Mairy Aparecida Pereira Soares Ribeiro (UniGois/ Seduc GO)  
Dr. Jonatan Costa Gomes (ICEC)  
Dra. Érica do Socorro Barbosa Reis (UFPA)  
Dr. Tulio Adriano M. Alves Gontijo (UFJ)  
Dra. Solange Maria de Barros (UFMT)  
Dra. Caroline Oliveira Santos de Araújo (UNIVAG)  
Dra. Snia Marta de Oliveira (PUC Minas/ SGO-PBH)  
Dra. Rosaline Rocha Lunardi (UFMT)  
Dr. Fábio Henrique Baia (UniRV)  
Dra. Hélia Vannucchi de Almeida Santos (UFMT)  
Ma. Jessica da Graça Bastos Borges (UFMT)  
Dra. Izabelly Correia dos Santos Brayner (UPE)  
Ms. Douglas de Farias Rios (UNIVAG)  
Dr. Lucas Eduardo Marques-Santos (UFCAT)  
Dra. Caroline Pereira de Oliveira (UFMT)



GUARÁ EDITORA  
[www.guaraeditora.com.br/](http://www.guaraeditora.com.br/)  
[contato@guaraeditora.com.br](mailto:contato@guaraeditora.com.br)  
WhatsApp (64) 99604-0121

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

CAPÍTULO I - SIRIRI MATO-GROSSENSE:

Um levantamento bibliográfico 15

CAPÍTULO II - CULTURA HISTÓRICA:

Relações entre educação histórica, oralidade e o  
dispositivo de racialidade 44

CAPÍTULO III - AS ESCOLHAS POR TRÁS DO COMO FAZER 63

CAPÍTULO IV - PESQUISA EMPÍRICA

Coleta e análise de narrativas com jovens estudantes  
e dançarinos de siriri 81

CAPÍTULO V - DA ORALIDADE À ESCRITA

A incorporação da aula histórica na produção  
do fanzine pelos jovens estudantes 114

CONSIDERAÇÕES FINAIS 154

REFERÊNCIAS 162

SITES 166

JORNAIS 166

SOBRE A AUTORA 167

# INTRODUÇÃO

Tenho percorrido um caminho formado por muitos questionamentos diante dessa pesquisa e de todo um contexto que parte da minha própria experiência na dança, na academia e na vida. Pensando bem, seria muita ingenuidade citar esses três aspectos e tratá-los com tamanha relação entre si sem ao menos situar o leitor sobre como essa relação foi dada para mim, ou melhor, construída. Acredito que seja interessante colocá-los em voga, mesmo que brevemente, para lembrar que a investigação histórica, sendo de um documento de séculos anteriores ou até mesmo do tempo presente, é dada a partir de questionamentos feitos no entrelace das tantas esferas que compõem o momento em que vivemos. Logo, a História nos permite o exercício da dúvida, nos permite partir tanto do silêncio quanto daquilo que é explícito, mas, principalmente, nos permite olhar para nós mesmos.

Esta obra, que inicialmente foi apresentada como dissertação de mestrado, é resultado de anos de observação em campo, e mais precisamente, dois anos de aprofundamento através da Linha 2: Fronteiras, identidades e cultura, do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Mato Grosso. Tratando-se de uma pesquisa que abarca a Educação Histórica enquanto grande área de estudos dentro da História, atento-me em afirmar que esta pesquisa dialoga ininterruptamente a teoria com a empiria e a prática da dança. Logo, antes mesmo de apresentar as motivações que me levam a executar essa pesquisa - informações estas que poderiam ser facilmente ocultadas, mas que são de suma importância para serem pautadas - Disponho-me a apresentar o ponto de partida: a dança.

A dança a qual me debruço é o siriri, folguedo popular de Mato Grosso muito difundido nas festas de santo da baixada cuiabana. De origem incerta e muito especulada dentre as influências indígenas, negras e europeias, o siriri é parte fundamental dos festejos populares de santos católicos, diretamente relacionada com o cururu, manifestação cultural que envolve dança, canto

e reza. Em casais, os pares se dividem em fileiras ou dançam em roda as cantigas populares ao som do mocho, ganzá e da viola de cocho.

No contexto das festas de santo promovidas por famílias e devotos, a dinâmica da festa transcorre em etapas muito bem definidas, expressas por rezas cantadas nas vozes de cururueiros ao som das violas de cocho e de seus ganzás. Em um momento em que todo o perímetro se torna sagrado, o siriri encarrega-se de comemorar o festejo após os atos sacros, sendo o quintal o espaço em que todos dançam e brincam em rodas ou em fileiras. Ainda que o siriri seja uma expressão cultural que caracteriza a região Centro-Oeste, sua prática assume formas diferentes de acordo com a comunidade que o dança. As diferenças e nuances no modo de dançar, de vestir, nas letras das músicas e em toda composição contextual são perceptíveis a depender do grupo e de onde se localizam. Aqui, refiro-me ao siriri de Cuiabá, pontualmente o siriri do grupo Flor do Campo.

A motivação por trás da escolha do tema foi se consolidando durante o período da graduação na medida em que eu, recém chegada à Cuiabá em 2018, passei a conhecer novos lugares e pessoas diante de uma cultura completamente distante da realidade vivenciada em Santo André, minha cidade natal localizada no ABC Paulista. O processo de adaptação à nova cidade vai ao encontro da dança a partir de uma apresentação de siriri. A janela aberta pelo siriri me permitiu conhecer Cuiabá e suas nuances em meio a um processo dúbio que envolve dar significado ao lugar ocupado e também se reconhecer nele. A dança, sempre muito presente desde a infância através do ballet clássico, minha primeira formação, se deu como ponto de partida para estabelecer laços com Cuiabá.

As oficinas de siriri ministradas pelos alunos do curso de Educação Física através do projeto de extensão Bataru foram essenciais para que o convite para fazer parte do elenco do Grupo Folclórico Flor Ribeirinha chegasse até mim. Entre ensaios e andanças, frequentando o quintal de Dona Domingas tido como ponto de cultura localizado em São Gonçalo Beira Rio, pude perceber naquele momento, enquanto dançarina e, posteriormente, enquanto coordenadora de projetos socioculturais do grupo, as múltiplas possibilidades entre a dança e a História.

Para além da prática da dança, que acabava por ser o momento em que mais tinha contato com outras práticas culturais locais, muito me questionava sobre a forma como o siriri estava retratado na escrita acadêmica, conteúdo este que pouco fora citado em sala de aula em quatro anos de graduação. A distância entre a universidade e a comunidade externa me permitiu buscar

de forma independente tanto nas referências bibliográficas, quanto nas conversas com os moradores do quintal e sua região, o elo ao qual eu estava afirmando que, posteriormente, fez parte do desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso.

Já em 2021, com o lançamento do edital de chamamento para estagiários no projeto Quintais da Cultura Popular Cuiabana<sup>1</sup> promovido pelo Instituto INCA - Inclusão, cidadania e ação, iniciei meu trabalho acadêmico de campo, encurtando a distância entre universidade e comunidade externa. O projeto visava mapear na região de Cuiabá dez quintais os quais permeiam práticas culturais locais para elaboração de um inventário aos modos do IPHAN e na ampliação do debate realizado em fórum a respeito das políticas públicas em relação à cultura, à economia criativa e ao patrimônio cultural. Em meio às visitas de campo, era através da captação de entrevistas, leitura de artigos, reuniões de orientação e produção de textos e relatórios, que me vi ultrapassando as barreiras do único quintal que conhecia, estando atenta aos pontos comuns entre eles, mas principalmente os detalhes que trazem consigo a noção de pertencimento de cada um.

Aprender a dançar siriri e poder estagiar em uma função de cunho acadêmico no mesmo meio foram oportunidades que me possibilitaram pensar o trabalho de conclusão de curso de forma a estreitar um pouco a relação entre a dança e a sala de aula, relação esta que fora muito intensa e recorrente durante o ensino fundamental e médio em São Paulo, mas pouco vista nos momentos que participei dos programas PIBID e Residência Pedagógica durante a graduação em Cuiabá. A partir dessa observação, pensando em como a dança pode ser utilizada como documento histórico na disciplina de História e na forma como os alunos do sexto ano do ensino fundamental recorrem às suas narrativas através do siriri, apresentei em 2022 o trabalho intitulado “O que dizem os alunos? A aprendizagem histórica dos jovens estudantes por meio do siriri em vídeos do YouTube”.

A proximidade com o contexto pesquisado é importante para este trabalho justamente quando afirmo que o olhar para si é um dos atos mais singelos e intensos que a História nos proporciona. A dúvida não está apenas em questionar os documentos, está também em repensar os passos escolhidos para trilhar a pesquisa. Para além do olhar para si, a História é audaciosa, e só damos conta disso quando somos pegos refletindo sobre qual é a responsabilidade social a qual nos encarregamos ao escrevê-la. Poderiam até mesmo dizer que o tom subjetivo limita ou se torna influência para os apontamentos

---

1 INSTITUTO INCA. Quintais da Cultura Popular Cuiabana. [institutoinca.com.br](http://institutoinca.com.br), s.d. Disponível em: <https://institutoinca.com.br/projetos/quintais-da-cultura-popular-cuiabana>.

presentes aqui. Não se trata de compartilhar memórias e afirmá-las com base no que vemos, vivemos e ouvimos, mas sim de analisá-las metodologicamente a partir da crítica histórica. Foi no deslocamento entre as várias funções que desempenhei dentro e fora da universidade e também diante do contexto cultural local que pude refletir e questionar os espaços em que me vi estabelecendo laços e perpassando rupturas.

O questionamento é intrínseco ao olhar para si. Logo, antes mesmo de dar início a pesquisa, as diferentes perspectivas dos contextos em que estive inserida me permitiram compreender as dinâmicas dadas nestes espaços de convivência que, para além da questão sociocultural, também expressam vínculos políticos e econômicos. Quando trago os laços e rupturas em questão não estou me referindo somente ao caráter das relações interpessoais dadas em um mesmo ambiente, mas me atento essencialmente à dinâmica das relações que são alteradas de acordo com cada contexto, mesmo que mantidas por uma mesma referência. Nesse sentido, a investigação histórica tem seu terreno preparado muito antes do contato com a própria fonte, não ousou dizer que de maneira orgânica, pois ainda sim ela resulta de escolhas. Mas, para chegar nos questionamentos que serão apresentados adiante foi necessário acolher alguns aspectos pessoais enquanto bailarina clássica, dançarina de danças populares, pesquisadora e prestadora de serviços no âmbito da cultura, para abordar alguns aspectos importantes.

Como esses aspectos citados acima interferem na pesquisa já que outros historiadores poderiam chegar no mesmo resultado partindo de pontos diferentes, ou até mesmo partirem do mesmo ponto e chegar em outras questões? Como disse anteriormente, as nuances diante da vivência me permitiram questionar a minha própria postura, não só como historiadora, ou seja, dentro da pesquisa acadêmica, mas também como sujeito histórico. Mas o fato é que, aqui está o ponto crucial da pesquisa, onde situar o leitor ao meio em que estou inserida é uma forma de me apresentar, sobretudo, de dar as mãos aos leitores, sejam eles meus pares ou não, e traçar cada passo que percorre a pesquisa. Isso inclui, os questionamentos, os erros, o repensar, as dificuldades e os resultados.

Falar sobre um contexto ao qual estou inserida por vezes pode não ser visto com bons olhos se tratando de uma narrativa em primeira pessoa. Por isso, faço um adendo ao leitor. A escolha de trazer essa forma de escrita é consciente. Isso não quer dizer que a pesquisa histórica seja menos científica por abarcar elementos subjetivos, pois reconheço que a imparcialidade não cabe ao historiador. Mas o distanciamento também resulta em um caráter valioso, pois, ao contrário de passar a conotação de imparcialidade, infere

que as informações aqui presentes não são meros devaneios. Outro adendo é que esta pesquisa histórica dialoga com outras áreas do conhecimento. A interdisciplinaridade, para além da questão conceitual, se faz importante para que as referências sejam devidamente dadas aos autores que partem de outras áreas do conhecimento e estudam o mesmo objeto ou contexto que aqui é abordado. Existem reflexões que muito contribuem a pensar historicamente não só a dança enquanto objeto de estudo como também as narrativas, diante das perspectivas elucidadas nessas outras áreas. Seria muito limitante pensar em pesquisar referências que invocam apenas o siriri pelo viés historiográfico. Ler sobre outros folguedos populares também exercita o questionamento em função de novos horizontes. Por vezes, o que agrega não é a dança em si, mas sim a forma como ela foi abordada no trabalho que pode trazer outros elementos para a discussão dentro da área da História.

Como dito anteriormente, as narrativas aqui apresentadas não se constituem como verdades únicas, tampouco minha experiência, que não deve ser considerada como justificativa para este trabalho. Ao falar sobre os aspectos que perpassam a minha vivência cotidiana e profissional, não estou querendo atribuir uma justificativa ao trabalho, pois essa parte de uma hipótese, mas sim em demonstrar que meu movimento nessa trajetória entre laços e rupturas também faz parte dessa cadeia a qual questiono. Isso não infere que ao me posicionar enquanto bailarina, dançarina e prestadora de serviços no campo cultural, esteja perdendo a cientificidade como historiadora, mas acredito ser de bom tom informá-los do local que parto. Portanto, afirmo que sim, há um distanciamento entre a pesquisadora e sua fonte. Distanciamento este que instiga e volta o olhar para as particularidades. Ora, se as minhas preocupações estão localizadas nas particularidades, que me seja permitido então escurecer<sup>2</sup> um pouco mais a concepção que me interessa no siriri cuiabano. um pouco mais a concepção que me interessa no siriri cuiabano.

Ingênuo seria considerar que a tão exaltada cuiabania é alheia a embates e tensões. A cuiabania em si já é uma classe muito específica que não abarca os grupos de siriri locais. Diz muito sobre as maravilhas do ser cuiabano, mas pouco sobre a realidade em que consiste essa construção. Segundo a historiadora Lylia Galetti, o período entre 1918 e 1922 traz consigo o caráter de grande efervescência de manifestações político-culturais, onde a elite cuiabana, apropriando-se também do movimento artístico regional, expressa

---

2 Pensando na discussão onde a língua também pode ser dada como ferramenta de disseminação do racismo, soa-me contraditório querer esclarecer algo. É uma afirmação política e identitária negar que o clarear torna algo compreensível. Nesta pesquisa, o escurecer está atrelado ao sentido de potência, e não de incapacidade de compreensão.

a constituição da identidade coletiva em Mato Grosso. Dois dos destaques que muito movimentaram os embates sobre a identidade cuiabana foram o Instituto Histórico Geográfico de Mato Grosso (1919), resguardando a memória e as tradições locais, e o Centro Mato-grossense de Letras (1921) focado na produção literária (Galetti, 1995, p. 70). Logo, não me comove consolidar uma história de começo, meio e fim, pois se parto dos pormenores, ressalto que nas relações interpessoais há interações e tensões que, mesmo interdependentes, nem sempre expressam gentileza e homogeneidade.

Trazer as tensões para o debate demanda atenção às individualidades, demanda considerar a trajetória de sujeitos vivos e de suas memórias para quebrar a noção de que tudo que é popular é homogêneo, como se todos partissem do mesmo ponto. Trazer a narrativa enquanto elemento crucial para o desenvolvimento da pesquisa não tira, de maneira alguma, a importância dos documentos oficiais. O cuidado a ser tomado se volta ao não apego às extremidades. Não me debruço às narrativas para fazer com que acreditem que uma única realidade seja capaz de representar um todo, muito menos trago o relato de viajantes para enquadrá-los como monumentos. Ambos são fontes históricas, e se tratados como tal, esboçam reflexões que transitam entre passado e presente de forma crítica e metodológica. Insisto em afirmar esses dois pontos porque não cabe a este trabalho a construção de uma história única, pois acredito que os questionamentos são inesgotáveis mesmo que dentro de um mesmo tema. Chimamanda Ngozi Adichie expressa muito bem que “É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna” (Adichie, 2019, p. 12). Por isso também a cautela em referenciar trabalhos que não são somente da área da história. Pois, viabilizar o debate apenas pensando na discussão onde a língua também pode ser dada como ferramenta de disseminação do racismo me soa contraditório querer esclarecer algo. É uma afirmação política e identitária negar que o clarear torna algo compreensível. Nesta pesquisa, o escurecer está atrelado ao sentido de potência, e não de incapacidade de compreensão entre nossos pares enquanto área de pesquisa restringe as perspectivas que, para mim, são muito caras.

Diante do que foi exposto, elaborou-se a seguinte hipótese:

Há uma mudança de significado na composição discursiva e espetacular do siriri por meio de sua prática cotidiana identificada através da afirmação da identidade negra presente na narrativa de dançarinos do grupo Flor do Campo, podendo esta mudança ser notada pelo grupo focal de estudantes do sétimo e nono ano da escola Darcy Ribeiro, através da metodologia da Aula Histórica, diante do confronto entre a oralidade e os documentos históricos

oficiais no debate entre a cultura escolar, a didática da Educação Histórica e a Cultura Histórica.

Para percorrer o caminho até a hipótese, foram elaborados três objetivos específicos, sendo eles:

1. Realizar a revisão da literatura a respeito do siriri e a maneira como a historicidade da identidade negra vem sendo abordada na literatura.
2. Através da captação de rodas de conversas dos grupos focais e questionários de conhecimentos prévios online, analisar o embate entre a prática do siriri no cotidiano e a cultura escolar nas narrativas dos jovens, dando enfoque à disciplina de História.
3. Desenvolver a metodologia da Aula Histórica com o grupo de jovens estudantes do ensino fundamental, a fim de verificar as narrativas históricas elaboradas a partir do confronto de documentos e da produção individual de zines.

Considerando a hipótese e os objetivos específicos citados acima, a estrutura do livro conta com cinco capítulos, sendo o primeiro capítulo “Siriri mato-grossense: Um levantamento bibliográfico”, que busca compreender através da retomada bibliográfica sobre o siriri a forma como as pesquisas acadêmicas, periódicos, cadernos de cultura e livros, discorrem sobre este folguedo popular. Não obstante, o enfoque está em identificar como o fator racial está intrínseco à abordagem da respectiva dança.

O segundo capítulo, “Movimentos e identidades: Revisão da literatura sobre dança, educação histórica e racialização”, elabora uma discussão teórica sobre os estudos da dança, seguido da abordagem do conceito de dispositivo de racialidade cunhado por Sueli Carneiro (2005) e do levantamento bibliográfico de pesquisas da área da Educação Histórica envolvendo diferentes tipologias de fontes.

O terceiro capítulo “As escolhas por trás do como fazer” apresenta inicialmente o caminho trilhado até o grupo de siriri Flor do Campo e o grupo focal da escola Darcy Ribeiro na intenção de introduzir a metodologia escolhida para realizar a pesquisa empírica. A metodologia da Aula Histórica, pautada por Maria Auxiliadora Schmidt, é a chave central no desenvolvimento empírico, percorrendo por cinco elementos, sendo eles: 1) A identificação de carências e interesses presentes na consciência histórica dos alunos; 2) Seleção e trabalho de conceitos substantivos e de segunda ordem; 3) Exploração de fontes primárias e secundárias; 4) Comunicação da consciência

histórica os jovens por meio da narrativa; e 5) Avaliação/metacognição para verificar o conhecimento aprendido e seus significados para os jovens.

Para o quarto capítulo “Pesquisa empírica: Coleta e análise de narrativas com jovens estudantes e dançarinos de siriri”, a abordagem envolve a questão racial como parte da composição do siriri, esmiuçando as nuances que a racialização da dança nos permite refletir em contextos históricos concretos mediante o trabalho em campo no núcleo focal de dançarinos do Flor do Campo e o grupo de alunos do sétimo e nono ano.

No quinto capítulo “Da oralidade à escrita: a incorporação da aula histórica na produção do fanzine pelos jovens estudantes”, serão analisadas as unidades investigativas de ambos os grupos focais, categorizadas pela pesquisa, à luz da teoria da Educação Histórica a partir da execução das rodas de conversa e da elaboração e aplicação da Aula Histórica.

# Capítulo I

## SIRIRI MATO-GROSSENSE:

Um levantamento bibliográfico

Para darmos início a discussão é preciso voltar alguns passos e observar como o siriri vem sendo abordado pela bibliografia. Esta coleta de referências nos ajuda a traçar os limites nos quais se debruçam os escritos e a partir de quais documentos históricos são analisados. Para nós, cabe atentar o olhar quanto às relações étnico-raciais abordadas, ou seja, além de observarmos como o siriri está sendo utilizado, iremos sinalizar em quais momentos são levantados os fatores raciais em sua prática e definição.

Vale salientar que parte do percurso aqui estabelecido conta com o artigo de Marta Martines Ferreira, intitulado “Cururu e siriri: entre naturalistas, viajantes e folcloristas.” publicado no ano de 2017 na revista *Aceno*. Doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a autora dá unidade aos estudos de siriri e cururu ao percorrer a cronologia das publicações que envolvem a temática. O artigo não realiza uma análise historiográfica, mas coloca em jogo as fontes e as percepções nos diferentes olhares na área de cada pesquisa. Diante do aparato geral, quanto a minha contribuição, seguindo o mesmo percurso no que diz respeito a cronologia das publicações permito-me inserir outras fontes e questões que são cruciais para a discussão pelas lentes da História e de suas ferramentas analíticas, trazendo também as pesquisas mais recentes localizadas no banco de dados da CAPES.

Partiremos da província de Mato Grosso para ressaltar dois pontos cruciais. O primeiro, mediante a reflexão apresentada no artigo “O código de posturas e os futuros cururus oitocentistas” de Cleber Alves Pereira Junior, referente aos Códigos de Postura de Cuiabá frente à prática do cururu<sup>3</sup>. É importante trazer a perspectiva do código enquanto instrumento de conduta moral e política no cerceamento de uma prática cultural, pois, mesmo não se tratando diretamente do contexto do siriri, o artigo oferece uma informação

---

3 O cururu é realizado apenas por homens, podendo se apresentar como cantoria em forma de desafio, ou como uma celebração marcada por trovas de louvação, toques de violas-de-cocho e dança em roda (Iphan, 2009, p. 51).

valiosa quanto ao caráter de rememoração oral dessas práticas, o que indica de forma escrita o tratamento dado ao folguedo no período do século XIX. Logo, os documentos escritos que trazem à tona os embates culturais partem da perspectiva vertical dos diferentes grupos sociais, ou seja, das autoridades políticas em relação ao povo.

Conforme os embates vão se tornando questões notórias no período, observa-se que os registros do cururu passam a ganhar certa recorrência e ressoam também na prática do siriri. Nos levando a compreender o segundo ponto crucial, onde antes de 1900, com o relato etnográfico de Max Schmidt, algumas menções sobre a dança já circulavam pelos periódicos locais. Cabe a atenção ao fato de que a limitação de registros não significa que as práticas culturais locais não estavam fora do foco de conflito ou de observação.

O periódico “*O Iniciador: Jornal Commercial, Noticioso e Literário*”<sup>4</sup> em 6 de outubro de 1881 faz sua primeira menção ao siriri através do “Convite Innocente: Convida-se a rapaziada e a negrada para assistirem a um grande baptisado no dia 2 do corrente, em que haverá leitões e leitoas e um grandíssimo carneiro havendo grande folia de sirirí até o romper do dia”. Assinado pelo Tenente Sirirí, o anúncio expressa a comunicação entre locais, onde não há a necessidade de detalhar a prática, já que se trata de algo comum. O ato de indicar o fator racial, a “negrada”, também traduz a informalidade desse convite que, de sua forma nem um pouco inocente, nos direciona ao grupo ao qual é destinado o evento, enquanto a “negrada” é dada como um grupo à parte da rapaziada. Em consonância com a indicação do negro como cerne da folia, observa-se que o discurso que incorpora a prática da dança como sinônimo de atraso tem um alvo específico. Ao longo do capítulo, conseguiremos notar com mais facilidade a repercussão desse discurso e as proporções que ele alcança. Para isso, concentro-me em pontuar os momentos em que os registros sobre o siriri fazem o movimento que ora aproxima, ora afasta a dança das identidades étnicas a qual pertencem para validá-las ou invalidá-las. É indispensável trazer as menções a respeito do siriri diante dos periódicos, justamente porque mais adiante, o espaço das publicações em jornais será palco das discussões a respeito de sua originalidade, quando a validação de seu exercício passará a depender da raiz a qual se origina.

A “negrada” refere-se ao público que comumente compartilha de uma mesma realidade, o que delimita um recorte racial. Não é à toa que em 1890,

4 Acesso realizado no acervo digital de periódicos da Hemeroteca Nacional pelo link: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215163&pesq=siriri&hf=memoria.bn.gov.br&pagf s=589>.

período da primeira república brasileira, o periódico *O Matto Grosso*<sup>5</sup> nos traz um relato muito interessante na localização dos praticantes dos folguedos populares locais a partir da vinda do governador Antônio Maria Coelho para a capital cuiabana.

Em decorrência de sua vinda para tratar de impostos e outras questões explicitamente criticadas pelo escritor da coluna, o autor cita que “Em testemunho de gratidão com o povo cuyabano, conforme se lê das cartas de convite, o Sr. general governador deu em palácio na noite de 7 do corrente, um baile que esteve muito concorrido, amado e bem servido, digno, em summa, do obsequiante e do obsequiado” (*O Matto Grosso*, 1890). Aqui estamos falando de uma ação que parte do próprio governador. A promoção do baile em agradecimento a receptividade cuiabana traz consigo um tom de autoridade para com os convidados. Logo em seguida, o autor traz um segundo relato, onde no jardim na noite do baile ocorrem outras manifestações

O que nos parece impróprio do lugar, do promotor, e até mesmo altamente ridículo, foram as dansas da arraya miuda, cururú, samba, siriri, e não sabemos que mais, havidas no jardim, na noite do baile seguinte. Aquilo não ficou bem ao Sr. marechal governador. S. Ex. parece procurar uma falsa popularidade, a que se basea nas infimas camadas do povo. Quiz ser agradável aquella classe de gente que se diverte com taes folguedos, mas faltou ao decoro da sua posição, que não lhe permitia tão exagerada democracia (*O Matto Grosso*, 1890, p. 3).

Ambos os trechos nos permitem atentar às diferenças estabelecidas entre cada forma de comemoração ali relatada. Os parâmetros os quais o autor da coluna se debruça partem, antes de tudo, da autoridade política, mas principalmente, da hierarquia das classes sociais. Ou seja, a comemoração feita no palácio limita a ocupação do espaço para pessoas que circulam pelo mesmo contexto político ou econômico do governador, traduzindo um certo requinte “digno”. Notem que esses sujeitos são tratados enquanto povo cuiabano. Já os folguedos populares que ocorreram no jardim, demarca a multiplicidade de realidades as quais ocupam o mesmo espaço, sendo então tratadas como arraia miúda intensificando a classe social à qual pertencem e os tornando ínfimos diante da presença do governador.

---

5 Acesso realizado no acervo digital de periódicos da Hemeroteca Nacional pelo link: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=716189&pesq=siriri&pasta=ano%20189&hf=memo ria.bn.gov.br&pagfis=51>.

Mais curiosa é a questão democrática pontuada pelo autor, que ao ressaltar a posição de decoro do governador, indica que “S. Ex. deve guardar a sua democracia para melhor uso, por exemplo, para criar mais impostos, e para não desbaratar, como tem feito, o suor do povo, o dinheiro do contribuinte” (O Matto Grosso, 1890).

Podemos perceber que a opinião do autor coloca em xeque uma verticalização do status social. Ao mesmo tempo em que invalida a relação entre aqueles que dançavam os folguedos populares no jardim, trata com grandeza o baile promovido pelo governador. Tendo a diferença entre essas duas classes, a crítica que envolve os impostos ganha notoriedade. Logo, existe uma prioridade a ser discutida e ela não se encontra nas camadas que dançam o samba, o cururu e o siriri. Afirmando sobre a democracia, suas energias devem ser canalizadas para o povo cuiabano, povo este muito bem situado na narrativa do periódico.

A passagem do periódico datada em 1881 traz consigo a noção do movimento e das relações internas da sociedade provinciana de Mato Grosso. Não há no olhar que parte do próprio meio a necessidade de registro, pois a prática é vivenciada cotidianamente, característica essa que difere da experiência abordada pelo trabalho etnográfico do viajante alemão Max Schmidt, intitulado “Etnologia brasileira: Peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos.” A edição foi produzida em 1942 pela Companhia Editorial de São Paulo, que logo no início do livro deixa explícito que a obra é fruto de um trabalho de caráter científico que objetivou coletar materiais referente aos povos indígenas do centro da América do Sul, não obstante, o prefácio indica que:

Essa obra não se recomenda apenas aos especialistas pelo seu alto valor científico. Não é somente uma contribuição notável ao estudo de culturas primitivas. É ainda uma narrativa pitoresca, verdadeiramente interessante, em toda a sua primeira parte, das peripécias da expedição de Max Schmidt ao Rio Novo, à região das cachoeiras do Rio Xingu e à vasta região habitada pelos guatós.” (Schmidt, 1942, p. 3).

Cabe ressaltar que estes escritos têm gênero, cor e objetivos bem definidos, pois trata-se de um homem branco de nacionalidade alemã traçando uma investigação etnológica pelo Brasil. O quão significativo é este olhar que parte de fora para dentro? Quais são as reflexões que podemos fazer a partir da “cultura primitiva” e da “narrativa pitoresca”?

As narrativas de viajantes expressam duas vias. Ao mesmo tempo em que apresentam sobre aquilo que é registrado, também representam sobre aquele que a escreve. Trazê-las para análise é vasculhar no não dito os detalhes que, mesmo que colocados com tamanha ironia por parte do viajante, recaem em significados pertinentes para a análise histórica.

Gostaria de elucidar sobre o olhar do estrangeiro através do percurso o qual a historiadora Marina de Mello e Souza realiza em seu livro “Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação do Rei Congo”. Ao traçar os embates diante da coroação de um rei Congo, africano, em um contexto escravista colonial brasileiro enquanto consolidador de uma identidade católica especificamente negra, a autora traz as narrativas dos viajantes do século XIX para dialogar com o etnocentrismo. Segundo a autora:

As informações que temos dessas festas é fruto do ponto de vista de alguns desses enviados dos países que poderiam assumir um papel de dominação seja nas relações comerciais, seja na disseminação de determinados padrões culturais. Essa situação e o etnocentrismo então em vigor definiram um olhar hierarquizante para o qual o negro e o mestiço eram marcados por uma inferioridade que comprometia gravemente o acesso a níveis mais elevados de desenvolvimento (Souza, 2014, p. 283).

Mesmo que o objeto da autora seja a descrição da congada no século XIX pelo olhar dos viajantes, podemos ampliar a nossa atenção ao relato de viagem de Max Schmidt partindo dessa perspectiva, onde o etnocentrismo fixa uma estrutura que hierarquiza as práticas culturais, tratando-as como primitivas, já que não se encontram em consonância com as referências europeias. Ou seja, aos elementos católicos são atribuídos à proximidade com a cultura europeia, enquanto os demais elementos não são dotados de significado. A autora ainda ressalta que:

O interesse pelo exotismo está muito presente na descrição de danças, músicas, festas e atividades religiosas realizadas pelos negros, identificadas às superstições e magia. Chamando a atenção para a diferença dos ritmos, instrumentos musicais, passos, rituais e objetos presentes nessas práticas, os viajantes associavam esses elementos às culturas africanas, ignorando os fenômenos de miscigenação cultural. Essa postura provavelmente influenciou os folcloristas que, ao estudarem fenômenos semelhantes, já no século XX, e recorrendo às narrativas de viagem para traçar a sua história, também muitas vezes destacaram as marcas africanas de certas manifestações, ignorando os processos aculturativos por que os grupos passaram (Souza, 2014, p. 285).

O olhar do estrangeiro sobre aquilo que é local coloca em xeque a utilização da narrativa pitoresca dentro do exotismo retratado pelos viajantes. A aproximação daquilo que é parte da realidade da sua cultura serve como parâmetro de comparação que releva ou eleva o grau de compatibilidade, mas nunca supera o padrão delimitado. Dessa forma, as relações sociais, políticas e econômicas do contexto mesclam a composição dos folguedos através da ressignificação dos elementos. Este fator, resultante do constante processo de incorporação de novos componentes que permeiam diferentes culturas, indicam a necessidade de adaptação para a manutenção da prática cultural ao longo do tempo. O trecho nos faz refletir a respeito da incorporação de sentidos, pois não se trata de identificar uma busca pela origem, mas sim de compreender a forma como as mudanças passam a carregar valores comuns para o grupo.

O estranhamento com aquilo que é diferente expressa nos apontamentos a forma como os olhos do observador visam reforçar sua posição e poder social frente aos extratos sociais entendidos como atrasados. Tudo aquilo que excede sua compreensão recai como saudosismo à sua pátria. Em seu primeiro capítulo “Viagem a Cuiabá: Entre os Bacairis e o Rio Novo”, Max Schmidt conta sobre seu percurso até a travessia do Rio Novo, que na véspera de natal de 1900, o fez ocorrer a canção:

O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie gruen sind deine Blaetter<sup>6</sup> e, por um instante, os meus pensamentos recuaram para bem longe, para a pátria distante. A gente daqui mal sabia que era um dia de festa; quanto a uma árvore de Natal nem tinha noção do que fosse isso. Para mim era a primeira vez na vida que não passava essa noite junto de uma árvore de Natal (Schmidt, 1942, p. 11).

Não tendo suas expectativas festivas atendidas na véspera de Natal, uma pausa prolongada em Rosário, acometida pela chuva que encheu o Rio Cuiabá, possibilitou com que o etnólogo pudesse registrar superficialmente algumas etapas da festa de Imaculada Conceição realizada no dia 31 de dezembro de 1900. Nesse sentido, nos importa compreender os elementos que escapam da visão hierarquizada do viajante, considerando que a festa retratada apresenta camadas fundamentais as quais o autor, mesmo não objetivando realizar uma análise, apresenta elementos fartos para reflexão.

A começar pelo grupo que festeja a santa e ao espaço onde é realizada a festa, dividido entre a cabana e a parte interior da casa, onde:

6 A edição do livro indica que a cantiga alemã é tradicionalmente cantada na noite do nascimento de Jesus. O título traduzido para o Português seria “Pinheiro. Ó Pinheiro, como são verdes as tuas folhas!”

Uma das famílias transformou a sua mísera cabana em um local de reunião, para o qual em breve convergiu certo número de pessoas de todas as gradações de cor. No interior da casa foi erigida uma espécie de altar. Um caixote de vidro com diversas imagens de santos havia sido enfeitado com papel de côr e fitas de pano; diante dele ardião duas grandes velas (Schmidt, 1942,p.14).

Convém considerar que a estrutura da festa organizada pela família devota de Imaculada Conceição carrega características subjetivas. A própria construção do modo de organizar a festa seguindo etapas cruciais para o seu desenvolvimento parte, antes de tudo, de uma construção social, pois a festa ali realizada não é dada nos mesmos moldes que o calendário litúrgico da Igreja Católica. Sutilmente, Max Schmidt delimita esse distanciamento entre o festejo familiar e o festejo da Igreja quando aponta que, após os dias de festa durante seus quase seis dias presenciando siriri, cururu e congada, “Na noite seguinte, a última da minha permanência em Rosário, festejou-se o santo do dia diante da igreja” (Schmidt, 1942, p. 17).

Alessandra Jorge, em sua tese de mestrado “Nada melhor do que trazer o santo pra casa: A dinâmica das festas de santos de família, na baixada cuiabana”, debate com maestria a forma como as festas de santo travam um embate social, político e religioso frente à sua relação com a Igreja católica. Partindo da análise etnográfica das festas de santo de Bocaina, Chácara dos Pinheiros e do Sítio São Sebastião, a autora pontua que há um contexto de tensões entre as formas de celebrar vindas de uma comunidade que ressignifica no seu cotidiano o sentido que os santos e seus festejos se apresentam e a postura das autoridades eclesiais diante dessa forma de celebração, é onde podemos refletir sobre como a religiosidade está para além do ambiente religioso, sendo capaz de transformar e afirmar a tradição cultivadas nos ambientes familiares.

Festejar os santos retrata uma responsabilidade em decorrência de uma situação muito particular vivenciada por uma família ou por uma comunidade. É o santo que dá unidade no festejo, o que nos permite compreender sobre o cumprimento de obrigações morais estabelecidas entre o festeiro e o santo. É no quintal<sup>7</sup> em que as proporções dessas formas de expressão tomam conta desse elo de responsabilidade estrito através de uma promessa, um agradecimento e da devoção. Observa-se que a crença é o ponto comum que liga e fortalece todas as relações envolvidas no ambiente. É através dela que a família, a vizinhança, amigos e comunidade se estruturam, ou seja, obser-

---

7 Os quintais da cultura popular cuiabana são entendidos como patrimônios culturais, considerando os sentidos dados a eles pelas pessoas que fazem, participam e atualizam suas dinâmicas (Queiroz; Osório; Souza, 2022, p. 11).

vamos no fio religioso em conjunto do espaço dos quintais o ponto principal de identidade comum a todos aqueles que compartilham das mesmas raízes. É um lugar compartilhado por diferentes narrativas que carregam as festas de santo como ato de devoção. Essa devoção está para além da festividade, é algo vivido no cotidiano, é inerente à comunidade (Souza, 2017).

Dando seguimento a festa presenciada em seu empreendimento, o viajante, ao separar o que é realizado dentro e fora da casa, nos indica onde estão os elementos sacros para além do altar destinado ao santo. É dentro de casa em que “Dois velhos negros ajoelhavam-se diante do altar orientando esses cantos e orações” (Schmidt, 1942, p. 14), e também onde “Agrupou-se em tórno do altar certo número de dançantes, formando semicírculo para começar a dança do “cururú”, tão conhecida em Mato Grosso” (Schmidt, 1942, p. 14).

Tanto a parte de fora da casa quanto a de dentro soam como extensão uma da outra em questão da sacralidade do local. Frente ao altar permanecem os ritos que elevam as orações e as toadas dos cururueiros, onde há certa responsabilidade religiosa e moral. Enquanto na parte de fora “Se realizava outra espécie de dança, muito apreciada em Mato Grosso, o “ciriri” acompanhado, também, por música e versos cantados” (Schmidt, 1942, p. 14). Que diferente do cururu, não se encarrega de expressar o caráter religioso, mas o de divertimento do festejo.

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

Finalizando a descrição da dança, o autor se põe a descrever as músicas tocadas nas rodas de siriri e cururu, fazendo a ressalva que as letras ali presentes

Não são dos que ouvi em Rosário e sim dos que tomei nota na localidade de Amolar, no rio Paraguai, mas a sua essência é a mesma, pois são justamente as canções preferidas pela população escura de Mato Grosso. O sentido frequentemente vazio das estrofes é retirado da vida restrita dos próprios cantores, e não há que lhe acrescentar maior valor (Schmidt, 1942, p. 14).

Max Schmidt ao trazer as suas considerações sobre a festa também indica os sujeitos que a compõem. No início, a festa de Imaculada Conceição

indica uma variedade de pessoas de diferentes cores<sup>8</sup>. Dentro da casa e de frente ao altar, dois homens negros se encarregam de levantar as rezas<sup>9</sup>. Na ato de dançar o siriri, um casal negro é evidenciado pela agilidade<sup>10</sup>. E por fim, ao não levantar distinções entre as antigas cantadas em Amolar, no Rio Paraguai e em Rosário, o autor afirma observar a mesma essência na composição das músicas e no gosto da população escura<sup>11</sup>, já que traz elementos sobre a vida daquele que canta, o que para o etnógrafo, não expressa valor em suas estrofes consideradas vazias.

A questão racial sinalizada pelo viajante é dada enquanto parâmetro de distanciamento da prática cultural exercida em um território desconhecido, ou seja, mais do que a indicação dos sujeitos que compõem aquele recorte, indiretamente, o autor discorre sobre a afirmação da sua posição enquanto observador, na escala hierarquizada. Diante da demarcação racial no percurso de seu empreendimento, podemos tomar notas a respeito dos corpos que dançam o siriri.

Dezoito anos depois da publicação dos relatos de viagem de Max Schmidt, em 1919 João Ribeiro, folclorista brasileiro, publica sua obra “O folk-lore: Estudos da literatura popular”, resguardando um capítulo inteiro para o cururu e siriri.

Logo no início, o autor faz menção aos escritos de Max Schmidt salientando, com tamanha ironia, a dificuldade do etnógrafo com a escrita em língua portuguesa<sup>12</sup>. Partindo da transcrição de algumas cantigas de cururu e siriri o autor infere “Se o cururu como ronda, bailado ou batuque é só conhecido em Matto Grosso, o mesmo não sucede ao ciriri, dança generalizada por quase todo o Brasil” (Ribeiro, 1919, p. 227).

A justificativa que torna o siriri uma prática generalizada se refere a etimologia da palavra em consonância com as letras das cantigas, que segundo Ribeiro “Parece que o ciriri muito se agarra às raízes dos manges, e daí talvez o sentido da cantiga, ronda, e variante do norte.” (Ribeiro, 1919, p. 228). Esta afilência entre Mato Grosso e a região Norte do Brasil indica para o autor que “O ciriri do norte parece nada ter mais de comum com o ciriri de Matto Grosso, a não ser o nome indígena” (Ribeiro, 1919, p. 228).

Ainda debruçado pelo sentido da palavra siriri, o folclorista afirma “Estou convencido de que o vocábulo ciriri com o sentido normal, a que se podia juntar o de ciri (correr) e ociriri (que fogo, corre), basta para explicar

---

8 Referência a citação “Uma das famílias transformou a sua mísera cabana em um local de reunião, para o qual em breve conyei-giu certo número de pessoas de todas as gradações de cor” (Schmidt, 1942, p. 14).

9 Referência a citação “Dois velhos negros ajoelhavam-se diante do altar orientando esses cantos e orações” (Schmidt, 1942, p. 14).

10 Referência a citação “Um rapazola negro mostrou resistência excepcional, mas a sua companhia preta não ficava atrás em flexibilidade” (Schmidt, 1942, p. 14).

11 Referência a citação “A sua essência é a mesma, pois são justamente as canções preferidas pela população escura de Mato Grosso” (Schmidt, 1942, p. 14).

12 “Damol-as na sua transcrição muito defeituosa e imperfeita: o ethnographo allemão não é forte em lingua portugueza, que elle estropia a cada passo da sua narrativa” (Ribeiro, 1919, p. 224).

a denominação indígena desta dança popular.” (Ribeiro, 1919, p. 229). A obra ainda pontua que “A forma otiriri é também conforme a fonética dos dialectos tupicos; ç ou h—t nas formas ditas absolutas.” buscando fazer referência a uma dança portuguesa do século XVIII (Ribeiro, 1919, p. 230). É interessante, no decorrer da pesquisa bibliográfica, perceber o quanto as referências são reproduzidas sem a indicação da autoria. Um exemplo é o livro de fotografias de Rai Reis, fotógrafo cuiabano, intitulado “Siriri e Cururu: Explosão de Ritmos e Cores” com texto da jornalista Lidianie Barros, que diz “De acordo com estudiosos desta manifestação, o termo siriri teria se originado da palavra otiriri, que designa um entremez, uma espécie de representação cênica do século XVIII, em Portugal. A explicação é incerta” (Reis, 2013, n.p.).

Outro exemplo é o projeto de lei redigido pelo deputado Romoaldo Júnior mediante o despacho realizado pela Assembleia Legislativa do Estado de Mato Grosso, quando declara patrimônio cultural de natureza imaterial do Estado de Mato Grosso as danças do cururu, siriri, mascarados, congo, chorado, rasqueado cuiabano, troika pantaneira, dos lenços, do zinho preto de jauru, boi-à-serra, facão e curussé. A justificativa que precede a lei apresenta uma pequena descrição feita em tópicos para cada manifestação cultural. Na parte destinada ao siriri temos um compilado de citações, de modo que a única autora referenciada é Julieta de Andrade, nas demais, podemos encontrar modificações na estrutura frasal, como “É muito imprecisa a origem do siriri. Para uns vem, da palavra otiriri, que designa um entremez do século XVIII, em Portugal” (Projeto de lei n°. 297/2013). Fazendo alusão a definição de João Ribeiro.

A escolha de colocar em questão esses dois exemplos se dá por compreender que a forma como pensamos e utilizamos um conceito ou até mesmo noção de algo expressa intenções que não precisam ser necessariamente explícitas. A incerteza da raiz do siriri passa a se tornar algo fundamental no debate de sua origem. Essa busca normaliza a concepção de que o siriri é resultado da herança negra, indígena e branca, como tal qual um processo de miscigenação ao qual não são considerados os embates sociais, culturais e políticos. Não queremos discutir aqui se essa noção de composição é ou não verdadeira, mas quero poder indagar que essa visão que parte da origem do siriri a partir de elementos de diferentes culturas está pautada na definição que João Ribeiro apresenta não pela aproximação do modo de dançar siriri com o entremez português do século XVIII, mas sim da aproximação da composição morfológica da palavra.

Dando seguimento ao nosso levantamento bibliográfico, trago para discussão o Dicionário do Folclore Brasileiro redigido por Luís da Câmara

Cascudo, lançado em 1954. A obra é um desenlace de uma ideia semeada em 1941, que inicialmente recorria a produção de vinte e um volumes sobre a História do Brasil, que não exibiu animação por parte dos editores. Pouco tempo depois, em 1943, o diretor do Instituto de Livro, Augusto Meyer, apresenta a proposta à Cascudo para elaborar o volume voltado ao dicionário de folclore, já que estava empenhado na produção da Enciclopédia Brasileira.

A primeira definição que nos interessa é a definição de siriri, delinea-da como:

Cantiga de roda infantil. Vem cá, siriri/ Vem cá, siriri/ As moças te chamam/ Eu não vou lá, não/ Eu não vou lá, não/ Eu peço uma esmola/ Voceis não me dão/ Olha o siriri!/ Duma banda sí/ Êle canta e dança,/ E ninguém tem dó. Max Schmidt viu dançar o siriri em Mato Grosso, espécie de dança de roda para adultos, com tocadores e cantores em círculo, baile variado, sobretudo nos finais, que se tornavam violentos quando os dançarinos entravam na roda sozinhos. É uma modalidade de samba rural, e do siriri tem apenas o nome inocente (Cascudo, 1954, p. 582).

Ao mesmo tempo em que o significado da palavra define uma cantiga de roda infantil, também delimita uma forma de dançar. Sua definição faz referência ao relato do etnólogo Max Schmidt, salientando os pontos por ele colocados. Logo, se destacam os cantadores e tocadores, o formato circular da dança e o ritmo acelerado marcado pelos movimentos realizados em uma única pessoa ao final da dança.

Uma observação interessante a ser feita é que devido a obra de Max Schmidt ser resultado de uma experiência vivenciada pelo pesquisador, a inserção do siriri como parte da festa de santo não nos leva a questionar o motivo ao qual se dá a sua prática, já que sua descrição mostra que a dança está intrínseca ao lugar e ao contexto festivo. Em contrapartida, a definição elaborada por Cascudo, ao não abarcar a festa de santo como cenário fundamental de execução do siriri, nos permite questionar sob quais aspectos levam a sua realização em relação ao espaço que ocupam. Não cabe aqui realizar uma comparação entre definições, justamente porque os objetivos os quais os autores se ocupam e a natureza de suas considerações são diferentes. Mas cabe perceber nessa sutileza, o quanto a incorporação de uma manifestação cultural é atribuída de sentido de acordo com o lugar em que é praticada.

Outro aspecto é a aproximação do siriri ao samba rural, que é definido no dicionário como:

Baile popular urbano e rural, sinônimo de pagode, função, fobó, arrasta-pé, balança-flandre (Alagoas), forróbodó, fungagá. Dança popular em todo o Brasil. Dança de roda, inicialmente o mesmo batuque (VER BATUQUE), é atualmente dançado, como elemento citadino, com par enlaçado (Cascudo, 1954, p. 561).

Até este ponto, nota-se pelas definições de samba rural e siriri que o único parâmetro que as aproxima é o seu formato dançado em roda, o que por si não dispõe de elementos suficientes para averiguar a semelhança. Posteriormente, o autor faz menção a Alfredo de Sarmiento e sua obra “Os sertões d’Africa” de 1880, referindo-se ao batuque, e não ao samba, colocando em jogo os sujeitos dançantes, o lugar e a forma de dançar, dizendo que:

Em Loanda e em vários outros presídios e distritos, o batuque difere... Consiste também o batuque num círculo formado pelos dançadores, indo para o meio um preto ou uma preta, que, depois de executar vários passos, vai dar uma umbigada (a que chamam de semba) na pessoa que escolhe entre as da roda, a qual vai para o meio do círculo” (Sarmiento, 1880, p. 125).

A forma de dançar o batuque se assemelha mais ao modo de dançar siriri que o próprio samba. Observa-se que nela, para além do círculo, há também o movimento do sujeito que vai até o centro. O passo da umbigada se faz presente em diferentes manifestações populares que variam de acordo com região e tipo de dança. Para Magdalena Almeida

A umbigada é um passo da dança que se mostra como gesto em que, durante a dança, os pares (ou os indivíduos) saltam, de um ao outro lado, insinuando o toque de abdômes, com a projeção do quadril para a sua frente, por um pequeno salto na direção do outro, simulando um impacto (Almeida, 2009, p. 167).

A umbigada se torna um elemento destoante na busca pela semelhança entre os dois ritmos, pois ela se relaciona bem mais ao samba de coco, ao jongo ou até mesmo ao tambor de crioula do Maranhão do que ao próprio siriri.

Voltamos ao mesmo ponto, pois somente o elemento circular e a ida do sujeito ao centro da roda não são suficientes para que possamos afirmar que o samba e o batuque transmitam o mesmo enredo que o siriri. Câmara Cascudo a define enquanto dança mato-grossense a partir do relato de Max Schmidt, assim como utiliza de outras referências para dissertar sobre os significados das palavras ali abarcadas. A questão está em assimilarmos que essas tentativas de aproximação entre ritmos de dança são parte do instrumento que o

autor utiliza para poder tornar compreensível a forma como são dadas e, principalmente, sua constituição e origem. Outra questão é considerarmos que a lente a qual me sirvo para ler o Dicionário do Folclore Brasileiro parte do tempo presente. Logo, reconheço que as práticas culturais também são atravessadas pelo tempo, ou seja, passam por mudanças e adaptações de acordo com as necessidades dos sujeitos praticantes, o que nos leva a ressaltar que as palavras do dicionário invocam um modo de dançar característico do contexto temporal baseado nas referências que Câmara Cascudo utiliza.

Em 1957, o jornal A Gazeta, de São Paulo, em sua coluna sobre folclore, Rossini Tavares de Lima faz um aparato geral sobre o siriri indicando autores que haviam discutido sobre a dança anteriormente, como Max Schmidt, Gabriel Pinto de Arruda e Francisco Brasileiro. Joaquim Damasceno Silva, natural da cidade de Cáceres, Mato Grosso, é responsável por descrever a dança para o autor do texto. Neste periódico, o que nos interessa ressaltar é que, perante o relato de Joaquim Damasceno, Rossini Tavares aproxima a dança do siriri com o Samba-Lenço<sup>13</sup> de São Paulo pela forma de dançar. Indicando no início da coluna que, segundo os relatos de Max Schmidt “É uma dança muito apreciada em Mato Grosso. Dançava-se ao relento por elementos da população escura” (A Gazeta, 1957). Nota-se que o elo entre siriri mato-grossense e o samba-lenço de São Paulo se dá pela forma cadenciada e sambada de dançar, analisada pelo autor através do relato do informante, e pela prática ser exercida por “elementos da população escura”. Assim como Câmara Cascudo, estamos dentro de um período no qual folcloristas registravam as práticas culturais brasileiras mesmo que não sendo presenciadas pelos próprios escritores. Apesar da crítica a essa conduta, não podemos esquecer que esses registros foram importantes para o florescimento do debate sobre cultura popular enquanto conceito e prática.

Em resposta à publicação de Rossini Tavares, Edison Carneiro através do periódico Diário de Notícias<sup>14</sup>, de 1960, faz suas considerações sobre o siriri de Mato Grosso e suas influências africanas, especificamente angolanas e congolosas. Seu pressuposto parte primeiramente da ampliação do contexto, ou seja, considerando o interior de Mato Grosso para além da sua capital Cuiabá. Retomando Max Schmidt, Câmara Cascudo e Rossini Tavares, o autor ressalta a variedade da forma de dançar siriri em cada escrito, o que denota a dificuldade em aproximar o siri ao samba de umbigada. Para Edson Carneiro

---

13 O samba-lenço é tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico de Mauá como bem imaterial do município localizado no estado de São Paulo, através do decreto n° 6518 de 19 de dezembro de 2003.

14 Acesso pelo link: [http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes\\_de\\_Jornais?pagfis=110](http://acervosdigitais.cnfcp.gov.br/Recortes_de_Jornais?pagfis=110).

E o ciriri é, ainda agora, dança - tecnicamente baile - essencialmente rural. Em segundo lugar, porque a pequena população negra de Mato Grosso na colônia, no império e na república, não guarda proporção, quer com a área de propagação, quer com a importância social do ciriri e menos ainda com a multiplicidade de formas que os mencionados escritos sugerem (Diário de Notícias, 1960).

Parte da construção do argumento do autor se dá pela inexpressiva quantidade de pessoas negras em relação à extensão territorial de Mato Grosso e, em decorrência da quantidade de pessoas negras, a importância social do siriri mediante sua prática no território. Não obstante, baseado em uma apresentação de siriri que presenciou em uma escola pública no norte de Mato Grosso, descreve a forma de dançar o siriri, atrelando-o a dança cana verde paulista<sup>15</sup> e ao Caranguejo de Parati.<sup>16</sup>

Utilizando-se sempre da comparação sobre a forma de dançar, o autor aponta que “Em nenhum desses modos de dançar - que, aliás se acrescentam aos registrados em notícias anteriores - pude ver passos, meneios de corpo ou atitudes coreográficas que os vinculassem a qualquer das variedades de samba de umbigada” (Diário de Notícias, 1960).

A continuidade do argumento discorre sobre porcentagem de pessoas negras, pardas e brancas no ano de 1950, que mesmo não indicado pelo autor, os foram dados retirados do censo demográfico realizado pelo IBGE. Para o autor

A população do Estado jamais foi ponderável. Pouca gente, poucos negros. Ainda em 1950, havia, entre os seus 522.044 habitantes, apenas 51.089 pretos e 187.365 pardos, respectivamente 8,97% e 13,59% do total do Brasil [...] A explicação para o siriri não estará na África, mas na Europa (Diário de Notícias, 1960).

Atentemo-nos aos números e as considerações feitas pelo IBGE quanto a cor entendida como unidade de análise no censo demográfico. Para o IBGE

---

15 No estado de São Paulo a Cana-verde é uma das danças mais difundidas sendo encontrada no litoral e no interior, sobretudo no meio rural. Numa investigação do Centro de Pesquisas Folclóricas “Mário de Andrade”, em municípios paulistas, esta dança conseguiu, entre as outras, o terceiro lugar de frequência. Alceu Maynard Araújo em 364 municípios pesquisados, neste Estado, assinalou a presença da Cana-verde em 285 deles. (Giffoni, 1973, p. 54).

16 O caranguejo é uma ciranda caiçara que imita os movimentos da rede no mar. Os dançarinos resgatam tais movimentos para comemorar uma boa pesca de caranguejos ou para divertir os visitantes da cidade. (DUARTE, Cátia Pereira; SILVA, Vitor Tadeu Paiva. Danças Tradicionais de Paraty: experiência metodológica que garantiu justiça social em relação aos saberes indígenas, quilombolas e caiçaras na escola antes e durante a pandemia. *Revista de Comunicação Científica-RCC*, maio/ago., v. I, n. 11, p. 221-235, 2023. ISSN 2525-670X).

“Distribui-se a população, segundo a cor, em quatro grupos - brancos, pretos, amarelos e pardos -, incluindo-se neste último os índios e os que se declararam mulatos, caboclos, cafusos, etc. (p. XIV). Até então, a classificação abarcava a autodeclaração branco, preto e amarelo, a inclusão da categoria pardo decorre da dificuldade expressada pelo Instituto em agrupar outras formas de declaração recorrentes, ou seja, aqueles declarados índio, caboclo, mulato, moreno e até mesmo aqueles que optaram por preencher o espaço com um traço, sem identificar uma classificação específica.

Para esta pesquisa, tanto a justificativa do autor quanto os dados do IBGE merecem um cuidado em relação ao anacronismo. Vale a ressalva de três pontos, o primeiro quando o contexto do ano de 1950 exprime a contabilização de trinta e cinco municípios, considerando que a divisão entre Mato Grosso e Mato Grosso do Sul ainda não havia acontecido. O segundo refere-se à divisão feita para a situação de domicílio, dividida em quadro urbano, suburbano e rural. E o último ponto, observa-se que não há a menção de comunidades quilombolas.

Pensando nos pontos citados acima e observando-os pela lupa do tempo presente podemos estranhar a pequena porcentagem de pretos e pardos coletados pelo IBGE em 1950. Mediante estes dados, deve-se considerar que as heranças da colonização e da escravidão no Brasil ressoam significativamente sobre os sujeitos e a autodeclaração. Livio Sansone (1996) amplia o alcance da reflexão ao dizer que

Neste âmbito a terminologia da cor, como também as estratégias para gerir as relações raciais, variam por contexto (trabalho, lazer, família) ou momento do dia ou da semana, como também em relação ao tipo de conversa (de quem e com quem se fala), a faixa etária, ao nível educacional e a renda. A cada âmbito ou circunstância da vida privada parecem estar associados alguns termos de cor e uma particular preocupação com a norma somática: na família (“eu sou mais ou menos escuro do que o meu irmão” ou “puxei pela parte branca/negra da família”); na turma (negão); na briga ou no insulto (“coisa de preto”); no carnaval e no universo da música e da religião (a “cultura negra”, o baiano e a baiana); e no afetivo (neguinho e neguinha) (Sansone, 1996, p. 174).

A reflexão consiste em compreender que há nuances que não estão expressos no sistema de classificação racial, nuances essas dadas através das relações cotidianas, responsáveis por reformular a terminologia que determina brancos, pretos, pardos, amarelos e indígenas. O ponto está em suscitar a noção de que de acordo com o contexto, a terminologia pode ser algo que influencia diretamente na autodeclaração.

O termo preto se usa normalmente para indicar uma cor no sentido propriamente cromático ou uma série de características negativas que deveriam ser típicas dos negros. Neste segundo caso, o termo preto é quase equivalente a ruim, malfeito, sem educação, “brega”, “cheguei” e, naturalmente, o que é visivelmente pobre e sem decoro. É a cor da negação (Sansone, 1996, p. 178).

Na concepção onde o preto, para além da cor, envolve características pejorativas, é de observar que declarar-se preto também está imbuído de significados negativos. A classificação carrega um certo tipo de peso, onde o racismo se torna um fator relevante na autodeclaração que não envolve somente o aspecto físico, mas abarca também o aspecto social e cultural. Há de observar que não é porque a porcentagem de negros e pardos autodeclarados é pouca em relação a extensão do Estado que não há expressividade das práticas culturais com influência afro. Mediante o processo de colonização, os aspectos culturais locais tendem a se tornar uma unidade mais homogênea e conseqüentemente mais brasileira, o que dificulta a identificação de suas raízes.

Não há como afirmar um purismo nas práticas culturais, mas pode-se considerar as influências presentes. No caso do siriri, ele surge em um contexto de festejo de santos católicos. Logo, é compreensível que sua execução não seja exclusivamente de influência africana, mas isso também não quer dizer que sua execução é unicamente de origem europeia. Com isso, pensando no contexto Brasil, entende-se que não há um purismo cultural tratando-se de um território tão extenso em que o processo de colonização foi capaz de desencadear conseqüências que são vividas até hoje. A não identificação pelo autor de elementos africanos na forma de dançar o siriri - e aqui vale questionar de qual África ele se debruça - não significa que não há a presença de influência negra no folguedo.

A colocação do autor e a forma como os dados são utilizados para fazer tal afirmação vai ao encontro de uma questão que aqui trago: Qual é o corpo que dança o siriri?

Mesmo que a discussão intelectual esteja pautada na busca de sua influência se europeia ou negra, trazendo os dados do censo de 1960 como evidência, ainda sim, a narrativa popular ressalta sua influência indígena, enquanto os relatos daqueles que observaram a execução da dança são indicados os sujeitos pretos.

No ano de 1991 a Prefeitura Municipal de Cuiabá, através da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, pelo departamento de cultura e apoio

da Associação Folclórica de Mato Grosso, realiza a elaboração dos “Cadernos de Folclore Mato-grossense”. Os cadernos têm por objetivo trazer um aparato geral de formas simples as informações que circundam a cultura local. Na apresentação do caderno de número 3, segundo a equipe técnica

Os cadernos de Folclore Mato-grossense, publicados pela Secretaria Municipal de Cultural a Turismo, através da equipe técnica do departamento de cultura, contando com o apoio especial o Sr. Luiz Marque da Silva, compreender de pouquíssimas informações retiradas de fontes bibliográficas, visto existir atualmente uma escassez muito grande de publicações sobre o assunto, mas, principalmente dos relatos simples e verdadeiros de pessoas que desenvolvem a música, o artesanato, a culinária, enfim, o autêntico folclore deste Estado (Caderno de folclore mato-grossense nº3, 1991, p. 7).

Até então, as referências aqui inseridas trazem consigo três elementos principais. O primeiro, referente ao primeiro registro do siriri feito pelo viajante Max Schmidt. O segundo elemento, que se volta à busca da definição de siriri e suas origens. E o terceiro, onde se passa a identificar as formas de dançar o siriri e algumas características que compõem sua prática.

A partir do Caderno de Folclore Mato-grossense, dentro da justificativa apontada pela equipe técnica em reconhecer a escassez de referências bibliográficas, observa-se uma preocupação em registrar a dança para além desses três elementos citados acima. Logo, podemos questionar: o que leva a equipe técnica inferir a escassez de fontes referente ao siriri? Qual o aspecto principal desta obra que a faz diferente do que foi produzido até então?

Ambas as questões vão ao encontro do tipo de estudo aprofundado no caderno. Há uma preocupação em ampliar a perspectiva em relação à dança, levando a considerar o contexto ao qual o siriri está inserido. Esta ampliação é percebida logo na estrutura, a qual se divide a organização dos tópicos em: 1- Introdução, 2- Origem, 3- Instrumentos musicais que acompanham o siriri, 4- Indumentária, 5- Como e quando é dançado o siriri, 6- Tipos de siriri, 7- Modas e coreografias do siriri, 8- Letras de modas de siriri, 9- Bibliografia e 10- Glossário.

Se os autores referenciados anteriormente partem, por vezes, do relato de Max Schmidt, neste caderno a atenção principal é dada aos depoimentos coletados em pesquisa de campo. A bibliografia apresentada é indicada em três referências, sendo elas: Inventário de Cultura Popular Mato-grossense, de Francisca Ferreira (1987), Dicionário do Folclore Brasileiro, por Câmara Cascudo (1984), e Pesquisa de Folclore no Mato Grosso, de Julieta de Andrade

(1977). O movimento feito na elaboração do caderno de folclore diz respeito à necessidade de partir de referências localizadas no tempo presente. Desta forma, as fontes orais ali registradas empregam o papel fundamental em retratar as mudanças as quais o siriri sofreu diante do passar do tempo. Este ponto nos permite voltar ao apontamento da escassez de fontes bibliográficas, que mesmo não dito explicitamente, nos incita a refletir os estudos das origens e definições não são suficientes para compreender a forma como o siriri é dançado na atualidade. Compreender os processos de mudança da dança faz com que se analise as circunstâncias que possibilitaram a manutenção do siriri desde seu primeiro registro escrito até a atualidade. Logo, como podemos acessar essas mudanças e novas percepções? Ampliando o contexto da dança. De que maneira pode-se fazer isso? Ouvindo e registrando os sujeitos dançantes dentro de seus recortes. O que se contesta silenciosamente na obra é a utilização da oralidade enquanto fonte de pesquisa, parte imprescindível que admite os deslocamentos entre passado e presente na prática do siriri. Bem como a produção de um documento, dado pelo entrelace de depoimentos e referências bibliográficas, que faça o mapeamento de toda a composição do siriri.

A busca por detalhes oriundos das narrativas nos atenta o olhar ao sujeito. Os praticantes agora são identificados dentro de um contexto cultural e social muito mais esmiuçado que os sujeitos apontados na descrição técnica do ato de dançar siriri presentes nas definições dos dicionários e relatos. Não se trata mais de “Uma pessoa que vai ao centro da roda dançar”, mas sim de relatos que aproximam a cultura com os sujeitos que a praticam, como indica o depoimento de Lucindo Faria de França

Quando eu nasci já achei os meus mais velhos que já dançava essa dança... Eu aprendi com eles e sigo sempre o exemplo deles e danço com o maior respeito, com a maior alegria, com a alegria de quem começa a festa, a tradição da festa (Caderno de folclore mato-grossense n°3, 1991, p. 10).

Este relato demonstra que ao partir das narrativas, outros pontos vão se tornando importantes para o entendimento do siriri enquanto uma dança que está relacionada à formação e afirmação de uma identidade coletiva através do repasse da experiência entre as gerações familiares.

Retomo minhas considerações a respeito das narrativas que não podem ser tratadas enquanto exemplificações para validar o que está sendo dito, muito menos serem lidas na dualidade do que é verdadeiro e falso. Os relatos mostram o confronto entre memórias, e, principalmente, os confrontos entre

as fontes documentais. São espaços abertos para novos questionamentos, pois se as danças populares são praticadas por sujeitos históricos, nelas também estão presentes os embates resultantes dos aspectos sociais, econômicos e políticos dessa sociedade, aspectos esses que não são visíveis se tratarmos as danças e os folguedos populares apenas pelo seu quesito técnico. Logo, a indicação do sujeito no contexto em que se executa a dança faz o movimento de inserir as unidades de tempo, recorte espacial, condições socioeconômicas, hierarquias, e muitos outros critérios grandiosos para análise da sociedade.

Voltando ao conteúdo presente no Caderno de Folclore Mato-grossense, iniciaremos com o tópico 2 “Origem”. O primeiro parágrafo nos traz informações significativas:

Não se pode afirmar ao certo a origem do siriri, mas sim que a tradição cuiabana, como a de todo o Brasil, enriqueceu-se com a miscigenação indo-afra e do branco, refletindo em tudo a influência dos nossos antepassados e que hoje, com as características que se apresenta, evidencia um aspecto cultural do homem de Mato Grosso. (Caderno de folclore mato-grossense nº3, 1991, p. 8).

Essa forma de olhar para o passado, dissertando sobre a composição cultural do homem de Mato Grosso em decorrência da miscigenação como critério de enriquecimento, afirma um viés positivo de um processo histórico muito complexo e violento. Sua complexidade percorre ao fato histórico, disso não se pode negar, mas a forma como foi estabelecido o processo não nos permite tomá-lo como meio contributivo para a formação cultural mato-grossense. O discurso que dá o sentido valorativo à miscigenação nega as identidades que se chocam neste ponto, incorporando a noção de leveza onde na realidade se refere a um espaço de disputa de memórias e identidades. De certa forma, as raízes deixam de ser a questão central, já que a homogeneidade cultural passa a ser muito mais definitiva enquanto unidade. Afirmando não haver precisão de como e quando surge o siriri, a obra mescla Max Schmidt, Julieta de Andrade e Rossini Tavares de Lima com os relatos dos dançantes entrevistados mostrando os embates acerca da origem. Enquanto para Julieta de Andrade “O siriri é suíte de danças e expressões hispano-lusitana, fortemente aculturada, no ritmo e andamento, com expressão africana bantu” (p. 10), para o brincante Fernando Nascimento Cruz “Siriri é nome indígena... É linguagem indígena dos índios coxiponês que moravam aqui no Coxipó” (p. 9).

Neste quesito, o cerne da discussão está em identificar a miscigenação como projeto político, estritamente pensada para a constituição do Estado-Nação. A ressignificação constante dos diferentes elementos culturais

que passam a ocupar o mesmo espaço são formas de manter as relações com suas identidades. Notoriamente, as culturas se entrelaçam e sentimentos comuns vão sendo construídos, mas isso não quer dizer que possamos excluir o fato de que a resignificação dos elementos culturais não é dada de forma pacífica, afinal, é na interação com o outro que nos afirmamos enquanto sujeitos e a partir do momento em que essas diferenças são subjugadas a uma referência, a um padrão, conseqüentemente o olhar hierarquizante, os sujeitos e suas identidades também estão suscetíveis a uniformização.

O tópico 4 “Indumentária” nos fornece informações sobre o contexto de apresentações o qual o siriri estava inserido através da vestimenta utilizada para dançar. A alegação da não existência de um traje específico para execução da dança se mantém também nos dias atuais, porém ficou restrita ao dançar siriri fora do âmbito das apresentações. No trecho “Atualmente existem vários grupos organizados que dançam o siriri em apresentações públicas, usando para a ocasião uma espécie de uniforme.” (p. 15). Podemos aferir a ampliação das dimensões alcançadas pela dança e a necessidade de dar unidade ao grupo, já que a utilização de um figurino padronizado entre os integrantes afirma também as características dos grupos, e conseqüentemente os diferencia.

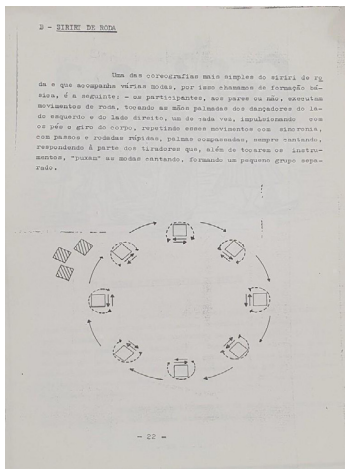
No início do tópico 5 “Como e quando é dançado o siriri” nos é apresentada essa transição de espaços ao qual o siriri passa a ocupar.

Segundo Domingas Leonor da Silva, seu grupo foi um dos primeiros formados para se apresentar ao público e hoje, com outro nome e subdividido em dois novos grupos, se apresenta assim como outros da cidade, em restaurantes, quadras esportivas, clubes, teatros, praças, etc. Para grupos de turistas ou em festas (Caderno de folclore mato-grossense n. 3, 1991, p. 18).

O documento não questiona essa transição, por isso é importante salientar a existência de grupos de siriri neste período para que possamos refletir sobre as proporções do processo que, mais adiante, frente às discussões acadêmicas, será retratado como espetacularização a partir de diferentes perspectivas (Cavalcanti, 2002; Carvalho, 2010; Osório, 2012). Por ora, a forma como o documento aborda a execução do siriri fora dos espaços comuns, ou seja, não mais nos quintais e terreiros, mas em restaurantes e teatros, não está relacionada em nenhum momento com a necessidade de ensaiar. Pelo contrário, o documento traz a palavra “coreografia” não no intuito de afirmar que nas condições de apresentação o siriri é ensaiado para então poder ser mostrado ao público, mas sim no sentido de registrar as formas como são dançadas determinadas modas. Não é ao acaso que a equipe técnica

se preocupa em registrar em desenhos a deslocação dos lugares dos dançantes nas coreografias.

**Figura.1 Desenho coreográfico do siriri de roda**



**Fonte:** Caderno de folclore mato-grossense n. 3, 1991, p. 22.

Página em preto e branco com o título “B – SIRIRI DE RODA”. Abaixo, texto digitado descreve a coreografia, e na parte inferior há um diagrama circular com setas indicando movimentos em roda entre participantes. Texto da imagem: “B – SIRIRI DE RODA - Uma das coreografias mais simples do siriri de roda e que acompanha várias modas, por isso chamamos de formação básica, é a seguinte: – os participantes, aos pares ou não, executam movimentos de roda, tocando as mãos palmadas dos dançadores do lado esquerdo e do lado direito, um de cada vez, impulsionando com os pés o giro do corpo, repetindo esses movimentos com sincronia, com passos e rodadas rápidas, palmas compassadas, sempre cantando, respondendo à parte dos tiradores que, além de tocarem os instrumentos, “puxam” as modas cantando, formando um pequeno grupo separado.”

Retomando a noção de coreografia empregada pelo caderno, ao registrar as cantigas e indicar qual coreografia é dançada em cada moda, a obra enfatiza “Dependendo do costume, a mesma moda que uma comunidade dança em roda, outra pode dançar em fileira. Ex: Barco do alemão.” (p. 23). O que nos leva a afirmação “A dança do siriri é muito informal, não existindo um ritual para ser começada” (p. 19).

O que relaciona a coreografia à moda é o fato de a toada de siriri ser reproduzida por movimentos corporais que expressam os comandos da própria letra. Isso não quer dizer que a forma de dançar é igual em todos os lugares, mas por se tratar da reprodução de um comando, há essa referência ao quesito coreográfico. Um dos exemplos utilizados no caderno é a moda Nandaia, muito conhecida entre os cuiabanos e mato-grossenses. A cantiga sem autoria, diz:

Nandáia, nandáia  
Vamos todos nandaiá  
Ora, senhora moça  
Venha me ensianá  
dançá Põe esta perna  
Se não servir  
esta Põe esta  
outra Ora,  
senhora moça  
Rodeia, rodeia,  
rodeia Fica de  
joelho  
Põe a não na cintura  
Prá fazê mistura.

Logo após é indicada a coreografia dançada com esta música:

Os pares formados, porém soltos, posicionam-se em roda e vão dançando num ritmo rápido, batendo palmas, agindo sob o comando da letra da música, seguindo-a passo a passo, cantando todos juntos: os tocadores e os dançadores. Quando cantam – “põe a mão na cintura” – os dançadores obedecem e dão uma reboladinha; quando o verso diz – “prá fazê mistura” – dão uma volta em torno de si mesmo, uma abaixadinha e erguem as mãos para cima, acenando (Caderno de folclore mato-grossense nº3, 1991, p. 27).

Em 2005 a professora Beleni Salete Grando organiza o livro “Cultura e dança em Mato Grosso: Catira, Curussé, Folia de Reis, Siriri, Cururu, São Gonçalo, Rasqueado e Dança Cabocla na região de Cáceres”. A obra reúne pesquisas de orientandos da área de Educação Física durante o segundo semestre de 1998. Por meio da descrição de cada folguedo, o siriri é apresentado em sua origem, nos instrumentos utilizados e nas formas de dançar. A passagem que envolve o aspecto racial diz respeito a sua origem, ao inferir que “As afirmações frequentemente encontradas são de que ela surgiu como mediadora do ‘choque cultural’ entre índios, negros e brancos colonizadores, principalmente nas regiões ribeirinhas do Estado” (Grando, 2005, p. 39) a autora aponta o siriri como mediador do impacto de três culturas diferentes, ou seja, se tomarmos o significado de mediador<sup>17</sup>, considera-se o siriri como

---

17 Segundo o dicionário Oxford Languages: que serve de intermediário, de elo.

uma resultante de um processo de miscigenação na forma de intermediário, ponto de união entre culturas.

Muito citada nas pesquisas acadêmicas é a obra de Roberto Loureiro publicada em 2006 com o título “Cultura mato-grossense: Festas de santos e outras tradições”. Poderíamos fazer da mesma forma que algumas delas e partir diretamente para a página oitenta e quatro, inteiramente destinada ao siriri. Porém acredito ser importante nos atentarmos ao contexto da obra. Ora, por mais que o objetivo não seja fazer uma análise minuciosa das fontes apresentadas, apenas uma retomada bibliográfica, não seria justo voltar o olhar exclusivamente para aquilo que se refere ao tema. Pois a intenção da obra, bem como sua apresentação, diz muito sobre as lentes pelas quais o siriri é observado. Por vezes, a descrição da dança em si não nos apresenta muitos elementos diferentes daqueles que já vimos anteriormente, o que nos faria citá-las sem questioná-las para cumprir o objetivo de fazer esse balanço teórico. Mas e quanto a intenção ali colocada? No capítulo que nos interessa ela não está explícita, mas existem outras partes que podem nos ajudar a compreender os motivos que levam à produção da pesquisa e como as danças e manifestações regionais são utilizadas como validação da justificativa da elaboração da obra e também da validação da narrativa adotada pelo autor.

Notamos que é recorrente nos escritos que se voltam aos estudos da cultura popular a dificuldade em localizar fontes que abarcam as manifestações culturais de Mato Grosso, em especial do siriri. Muito dessa dificuldade tem relação sobre o que é ou não considerado documento, questão que nos leva a pensar que se por um lado, alguns autores afirmam sobre a falta de fontes sobre o tema, por outro lado, estão elaborando novas fontes e narrativas. Permita-me indicar na prática como essa situação se mostra na obra.

Quanto ao conteúdo do tópico destinado ao siriri, o autor inicia a descrição da dança pela origem da palavra. Para ele

O siriri, ciriri ou siriá é uma dança típica de Mato Grosso, composta de elementos africanos, portugueses e espanhóis. Segundo muitos pesquisadores, o nome estaria relacionado à forma alada dos cupins, denominados saliluias ou siriris, que voariam em um ritmo parecido com a dança, em torno das luminárias. Há também a possibilidade de o nome ter origem no linguajar guarani, onde a palavra ociriri, ou syryry, significa “correr, depressa” (Loureiro, 2006, p. 84).

É curioso observar os dois movimentos presentes nas fontes até então abordadas. As fontes escritas trazem para perto as identidades indígenas como

parte da definição do nome. O movimento, a forma de dançar, está atrelada às identidades negra e branca. Conforme são reproduzidos, alguns elementos inseridos na discussão aprofundam e identificam culturas específicas, como a influência hispano-lusitana, ou não, mantendo o caráter da miscigenação em evidência. O que podemos conferir é que as referências indígena, negra e branca são constantemente readequadas no decorrer dessa retomada bibliográfica. A forma como a dança é definida e descrita por cada autor indica quais são as identidades predominantes na sua composição. Ora o siriri se aproxima mais do europeu que do negro, ora mais do negro que do europeu.

Fora das fontes escritas, considerando as narrativas apresentadas no Caderno de Folclore Mato-grossense nº3, observa-se que a evidência, tanto no nome quanto na forma de dançar, está majoritariamente na influência indígena. Luiz Marques Silva, vai além no seu depoimento quando expressa que:

Eu nasci e me criei aqui mas, me considero mais um homem do campo. Desde a idade dos 15,16 anos já comecei a andar... trabalhei em medição de terras, levantamento de estradas e tive oportunidade de passar em diversas tribos de índio. Em diversas dessas tribos de índios eu tive a oportunidade de ver a dança deles, por isso, eu acho que 90% ou até mais, da nossa dança siriri vem dos índios. A coreografia do siriri é quase autêntica da dança indígena. De uma tribo para a outra já há modificação na dança, assim como o siriri de Cuiabá, o de Rosário, de Barão de Melgaço ou Poconé, têm coreografias diferentes (Caderno de folclore mato-grossense nº3, 1991, p. 11).

É nítido que não há concordância quanto a origem do siriri. Assim já disseram os autores citados desde o início do capítulo e assim continuarão dizendo nas pesquisas mais recentes. A mim cabe retomar, sempre que preciso, sobre o quão carregado de sentido são os embates dessas narrativas, pois há um distanciamento entre as definições feitas pelas fontes orais e as feitas pelas fontes escritas. Havia dito que este projeto pode não trazer grandes conclusões, mas sim novos questionamentos. Se a pesquisa é sobre possibilidades de novas leituras então, em algum momento, conforme vão crescendo o número de pesquisas sobre o siriri, essas narrativas convergem entre si na bibliografia? E no cotidiano dos sujeitos? Ou são apropriadas e desapropriadas de acordo com algum contexto? São questões abertas que podem e devem ser refletidas.

A acepção de siriri exposta pelo autor não difere muito das demais citadas no decorrer da pesquisa. Seus pontos cruciais estão no início da obra, precisamente na apresentação do livro, redigida pela editora Maria Teresa Carrión Carracedo, ao expressar as motivações por trás da publicação

O autor chegou à editora com seu livro em 2002, com o sonho de vê-lo publicado e divulgado nas escolas de todo Mato Grosso. Sua preocupação, em sintonia com a da editora, era com a crescente desinformação da nova geração, bombardeada pela mídia moderna e globalizada, com cada vez menos espaço, tempo e oportunidade de vivência, aprendizado e fruição de sua cultura tradicional (Loureiro, 2006, p. 10).

A pesquisa feita pelo autor parte de uma intenção pessoal, a edição ainda infere que “Loureiro não teve a pretensão de elaborar uma pesquisa acadêmica. Escolheu as fontes pelo critério de sua notória importância, a linguagem fácil, e a comunicação objetiva.” (Loureiro, 2006, p.10). Partindo então de uma motivação interna, a busca por descrever os folguedos populares de Mato Grosso expressa uma questão ainda maior do que o acesso dos estudantes ao livro: a reação à mudança em decorrência do tempo. Além das referências bibliográficas, o autor se debruça em entrevistas e relatos, atividade esta que o fez perceber uma certa perda de conhecimento. Para ele

Nas entrevistas que vivenciam o tema e com festeiros das comunidades tradicionais – que ainda detêm informações sobre o assunto, ficou claro que elas também estavam perdendo parte importante desse conhecimento, o que nos despertou grande preocupação com a preservação desse patrimônio, não só referente às músicas e danças tradicionais, objeto inicial da pesquisa. Na verdade, é toda a cultura popular regional que está a requerer cuidados, para que não se perca em decorrência do processo de modernização e da recente ocupação do território mato-grossense por migrantes das mais diversas regiões do país, detentores de outras tradições e costumes (Loureiro, 2006, p. 18).

Os agentes principais que justificam a elaboração do livro são três: a perda das tradições pela própria população, o processo de modernização e a migração. A salvaguarda das práticas por meio deste registro está relacionada com a mudança, mais que isso, com a concepção de que a mudança remete à descaracterização da cultura até sua possível perda, seja pela modernização, seja pela interação com outras identidades. Nas reminiscências, o autor elabora um texto inspirado em um artigo publicado em 1907 em um jornal de Teófilo Otoni, município de Minas Gerais. O texto nos dá pistas relevantes, sobre essa concepção de mudança

[...] A civilização está nos batendo às portas, e com ela chegam a estrada de ferro, o trator, o avião, a violência, o funk e os computadores. A formosa sertaneja perdeu a beleza singular,

o povo a inocência, e os cerrados, os piquizeiros, as mangabeiras, as siriemas e onças pintadas/ e ai de nós! Em pouco tempo se apagarão as últimas pegadas dos Pés-de-Garrafa e o canto dos Tibanarés, substituídos pelo sulco dos arados e ronco dos tratores. As plantações de exportação conheceram o Estado, de sujo encanto só a literatura lhe dará notícia: mas, coitados! Não comerão a paçoca do tropeiro, nem o tutano do osso de corredor que robustece o caboclo, não tomarão guaraná ralado à beira do córrego de águas cristalinas, à sombra de um acopari, nem dançarão cururu e siriri em uma animada festa de santo, e atrás deles virá a economia de mercado para lhes abater a carteira e a liberdade. Como é triste perceber que estamos perdendo tudo isso, não é? (Loureiro, 2006, p. 15).

De uma forma saudosista, lembrando um passado não tão distante, o autor não nega a mudança, mas dá a ela um sentido de esvaziamento de significado. O surgimento do funk, a menção aos computadores, indicam que outras formas estão tomando o lugar daquilo que ele considera tradicional. Enxergando-se como parte dessa engrenagem civilizatória, como vítima de um processo histórico e, ao mesmo tempo, como protagonista do mesmo, é através da memória afetiva que o autor afirma seu posicionamento atrelando a civilização ao caráter mercantil do que é cultural. Logo, elaborar um mapeamento das manifestações culturais do território mato-grossense está para além de pensar a preservação da cultura frente ao que é do outro. Está também em manter viva a memória coletiva que sustenta as práticas culturais.

Além das referências aqui citadas, há também outras perspectivas que nos permitem refletir sobre os folguedos populares e o siriri. Não só sobre o processo de espetacularização, observa-se também a uma produção bibliográfica voltada ao debate da profissionalização da cultura popular (Santos, 2009), da patrimonialização (Sansone, 2012), da dinâmica entre mídia, turismo e manifestações populares (Silva, 2012; Osório, 2012).

Adentrando ao banco de teses da CAPES, até o presente momento localizam-se quatro pesquisas diretamente relacionadas ao siriri cuiabano. Na dissertação de mestrado “O siriri na contemporaneidade em Mato Grosso: suas relações e trocas”, a autora busca discorrer sobre as transformações ocorridas no siriri considerando as relações entre política e cultura, colocando em pauta os atores sociais e as dinâmicas consolidadas em novos significados frente às manifestações culturais (Santos, 2010).

Tratar sobre as transformações do siriri oriundas das relações sociais cotidianas envolve diretamente a noção de tradição. Logo, as transformações do tradicional são necessárias para que haja a continuidade da prática do folgado, para a autora

Considerando que o siriri contemporâneo está no entrelugar de dança-costume e espetáculo ou na fronteira entre cultura popular e cultura para massa. Pois, com a expansão, cada vez mais intensa, dos meios de comunicação e com a própria dinâmica das relações sociais, econômicas e culturais no país, a dança não só ganha novos elementos – vestimentas, acessórios, instrumentos –, como também novos significados, e passa de uma produção para um produto (Santos, 2011, p.10).

Considerando a noção de espetáculo, a autora reflete a respeito da ação concomitante entre as relações internas e externas ao folguedo. Salientando que a ressignificação é parte do processo a qual opera a própria cultura popular. Sua crítica é tecida a partir da influência mercadológica e midiática que desapropriam as características que tornam o folguedo popular, pendendo então a autonomia e tendo como consequência a espetacularização do folguedo mediante a relação estabelecida com a mídia.

O segundo trabalho “Nandaia - vamos todos nandaia? Um estudo sobre o Cururu e o Siriri de Mato Grosso” busca elucidar o processo histórico de legitimação das danças de cururu e siriri empreendida pelos sujeitos de suas práticas, suas relações de trocas e negociações (Ferreira, 2018).

A autora traça uma retomada bibliográfica sobre o siriri e o cururu, colocando em questão as hipóteses defendidas pelos autores e suas perspectivas diante da prática dos folguedos e de quem os pratica. Para a autora

O sistema sociocultural prevalente na região e a forma como as populações ligadas à essas práticas se organizavam e lidavam com categorias sociais impostas pelos limites proibitivos de instituições geridas pelo Estado. Um espaço permeado, sobretudo por um dilatado contato intercultural entre índios, negros escravos ou forros, colonos e missionários, até meados do século XIX (Ferreira, 2018, p. 169).

Transitando entre passado e presente, a pesquisa envolve o trabalho de campo na coleta de entrevistas na busca da compreensão sobre a construção da memória social definida pela vivência do cururu e siriri enquanto forma de resistência.

A terceira pesquisa “Cururu e siriri: Das festas de santo à circulação institucional na grande Cuiabá” direciona a reflexão das práticas culturais em relação ao local em que ocupam, trazendo à baila a circulação do siriri e cururu partindo das festas de santo até sua experiência urbana na dicotomia entre tradição e modernidade (Pinto, 2016).

Estabelecendo relação entre espaço e folguedo, o autor nota a insurgência de novos espaços de circulação do siriri e cururu, como os festivais, festas juninas de escolas, programas de rádio e televisão, partindo da hipótese de que

A urbanização e a expansão do capitalismo globalizado têm influenciado na experiência urbana relacionadas com as tradições do cururu e do siriri, levando em conta como os processos comunicacionais tidos como a dos subalternos se expandem, se sociabilizam, convivem e influenciam outras redes sociais e cadeias comunicacionais (Pinto, 2016, p. 64).

Neste sentido, a abordagem utiliza-se da folkcomunicação, pautada por Luiz Beltrão (1980) enquanto aparato teórico para análise do sistema comunicacional no processo de hibridização cultural na perspectiva de grupos subalternos, marginalizados e hegemônicos.

A última dissertação do banco de teses da CAPES, intitulada “*A dança de siriri e suas possibilidades na escola: O modo como o aluno se identifica com a cultura popular local*” (Siqueira, 2023), traz a dança como prática pedagógica no ensino de educação física para as turmas de sexto e sétimo ano do ensino fundamental. Para a pesquisa, o autor objetiva possibilitar trato pedagógico dos conhecimentos da dança de siriri em uma escola pública de Mato Grosso através do projeto “Conhecendo a dança de siriri na escola”, em que realizou-se ao longo de cinco semanas, três oficinas semanais de siriri para 14 estudantes.

Utilizando-se do Documento de Referência Curricular do Estado de Mato Grosso (DRC/ Mato Grosso, 2018) o autor retoma a função educativa das danças populares na disciplina de Educação Física e, através da metodologia de pesquisa-ação elaborada por Luiza Termisia Rocha (2012), indica e conceitua o problema a ser investigado, sendo ele:

Há muito tempo, existia o interesse por parte da direção escolar e por mim de implantar um projeto na escola que tratasse da cultura regional, na perspectiva de ter ações na escola voltadas ao resgate, manutenção, proteção e valorização da cultura popular, bem como de outras formas de expressão da cultura popular brasileira. A escola possuía um grande déficit no que tange às questões levantadas e, dessa forma, identificamos o problema (Siqueira, 2023, p. 54).

Valendo-se da metodologia de pesquisa-ação, o autor propõe a execução das oficinas de siriri a partir da aplicação de um questionário de conhecimentos prévios, de rodas de conversas, de aprendizagem de passos e elaboração de coreografias, para então analisar os dados obtidos através do questionário

de saída preenchido pelos jovens com as impressões sobre a experiência no projeto.

Nas considerações finais, o autor ressalta que o objetivo proposto inicialmente foi cumprido mediante a afirmação de “Os estudantes se aproximaram e se identificaram com a cultura popular local” (Siqueira, 2023, p. 114). Diante da importância do tema, o autor tece sua crítica em relação às dificuldades para realizar projetos com dança na área de Educação Física, já que a disciplina “[...] ainda se confunde com prática de esportes e com um momento de lazer sem necessidade de orientação” (Siqueira, 2023, p. 116).

Outro documento importante relacionado ao siriri e outras práticas culturais tradicionais de Mato Grosso é o Inventário elaborado pelo Instituto INCA - Inclusão, Cidadania e Ação, resultante do projeto “Quintais Populares da Cultura Cuiabana”, citado na introdução desta pesquisa. Em parceria com o grupo de estudos Caleidoscópio da Universidade Federal de Mato Grosso, a Assembleia Legislativa de Mato Grosso e a Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso, o inventário elaborado em decorrência da seleção e mapeamento de dez quintais culturais de Cuiabá, possibilitou as discussões frente às políticas públicas que promovam a sustentabilidade, a economia criativa e a salvaguarda das práticas culturais executadas. Toda a trajetória do projeto foi registrada no inventário, no E-book e no documentário<sup>18</sup> disponível no YouTube.

Percorremos este caminho a fim de mapear as pesquisas que abarcam o siriri enquanto parte de um processo histórico a partir da análise de diferentes perspectivas. Não somente, a reflexão aqui exposta está em observar se há ou não menção ao aspecto racial do siriri, não apenas em sua composição, mas também sobre seus dançantes, seus observadores e seus pesquisadores. Em meio aos relatos, periódicos, livros, cadernos, dicionários e dissertações, percebe-se que em cada tipo de documento observa-se uma forma diferente de leitura deste folguedo popular que, em conjunto com as referências bibliográficas, possibilita indagar os processos que estão por trás de cada contexto, anunciando a reflexão sobre como as pesquisas referentes ao folguedo tem ampliado o alcance teórico e metodológico em decorrência da multiplicidade das áreas que o estudam.

---

18 Instituto INCA. Quintais da Cultura Popular Cuiabana. **Youtube.com**, 18 out. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gaiZLpy4VvQ>.

## Capítulo II

# CULTURA HISTÓRICA:

Relações entre educação histórica, oralidade e o dispositivo de racialidade

Neste segundo capítulo, a temática abordada se refere ao aparato teórico que fundamenta as concepções as quais são pertinentes à discussão apresentada. Quando relacionamento o siriri no seu aspecto mais subjetivo, ou seja, partindo das narrativas de jovens estudantes e dançarinos, compreendemos que sua prática se torna relativa ao lugar em que se encontra e aos sujeitos que o dançam. A perspectiva a qual decorre esta pesquisa, envolve a multiplicidade de fatores internos e externos de um grupo que influenciam diretamente nas formas como é dançado e também na forma como se fala e se pensa o siriri.

Nos interessa desmembrar a concepção universal de siriri para adentrar a um contexto racial e social muito específico. Com isso, o capítulo divide-se em três tópicos, sendo o primeiro: *A pesquisa em Educação Histórica através das narrativas de jovens estudantes e dançarinos de siriri*. Centrado na apresentação da área de estudos da Educação Histórica, a via de reflexão a respeito da construção do conhecimento histórico para com o tratamento da dança como fonte e, principalmente, como narrativa histórica.

O segundo tópico: *A identificação do dispositivo de racialidade presente nos estudos e narrativas sobre a identidade negra no siriri*. Discorre teoricamente sobre indicação do sujeito negro em relação ao siriri frente o conceito de dispositivo de racialidade, elaborado por Sueli Carneiro (2023). A indagação presente neste tópico remonta ao primeiro capítulo, onde há nos documentos escritos a sinalização do “rapazola negro”, da “companheira preta” e da “negrada”. A reflexão parte da questão: O que torna valioso a especificação do negro nos escritos e relatos sobre o siriri? Não somente, nos atentamos a questionar: Como, ao longo do tempo, o sujeito negro desaparece dessas narrativas escritas? De que forma podemos encontrá-las e observá-las?

O terceiro e último tópico *Quando a escrita é feita entre pares, qual o lugar das fontes orais sobre o siriri?* A reflexão parte da consolidação das fontes orais como lugar de possibilidade para confrontar as fontes escritas. Ora, se em documentos escritos a identificação das pessoas negras que dançam siriri

trazem consigo a concepção de um certo recorte social, econômico e cultural específico, pouco desenvolvido, simples, da “arraia-miúda”; na sua prática, mediante as narrativas de jovens negros, sua concepção tem incorporado outros sentidos a partir do contexto da repercussão da dança afro.

Quando a escrita e a discussão sobre uma prática cultural são feitas entre pares e para pares, dialoga-se academicamente, historicamente, antropológicamente e folcloricamente sobre as pessoas que dançam siriri. Quando a escrita apodera-se de uma dança, o lugar dos sujeitos que a vivem cotidianamente restringem-se ao lugar da memória, dos relatos, das lembranças e da experiência. Assim, as fontes orais tornam-se uma possibilidade para acessar histórias e memórias de pessoas negras que são silenciadas neste processo, pois nota-se que a indicação negro e do preto, antes tão citados, apaga-se no decorrer do tempo e dos escritos em decorrência da miscigenação, tornando seus saberes parte de uma unidade divisível entre negros, indígenas e brancos, mas não marcadamente suficiente para colocar o epistemicídio negro em questão.

A pesquisa em Educação Histórica através das narrativas de jovens estudantes e dançarinos de siriri

Toda a linguagem presente neste trabalho passa do exercício do pensar para uma forma de expressão, seja do pensar para a escrita, do pensar para a narrativa e até mesmo do pensar para o movimento. Temos então três linguagens e, conseqüentemente, três possibilidades de fontes históricas as quais podemos escolher e analisar cada uma de uma forma específica. É interessante percebermos o quanto a perspectiva sobre um objeto de estudo pode ser diferente dependendo da maneira pela qual se escolhe observá-lo. Logo, para introduzir este segundo capítulo, partiremos do diálogo entre a oralidade, a escrita e o movimento, trazendo a demarcação teórica para debate.

As reflexões aqui presentes abrangem o campo de estudos da Educação Histórica, que enquanto área de estudos, apesar de possibilitar o diálogo com a grande área da educação e da pedagogia, tem sua especificidade voltada à história e a teoria da história. Trazer a perspectiva da Educação Histórica para a temática aqui pesquisada é atentar-se não apenas ao contexto do que se ensina, mas principalmente, ao como se aprende. A relação entre ensino e aprendizagem histórica fundamentadas a partir da área da história contrapõe o caráter evolutivo e de pensamento concreto que limita a reflexão a partir da experiência de jovens estudantes, bem como reduz a função de professor ao ato de transmitir.

Compreende-se então que a construção do conhecimento histórico tem como protagonistas alunos e professores como sujeitos fundamentais para o processo. Logo, a valorização do sujeito implica diretamente no olhar para dentro, das subjetividades, das diferentes realidades, do cotidiano e dos saberes ali compartilhados. Todo este universo que apreende o sujeito em relevância na construção do conhecimento histórico vai ao encontro com a tão afirmada cientificidade da história, que retoma sua posição de disciplina racionalidade metodologicamente comprovada.

O fator crucial pelo qual incide a Educação Histórica está justamente na percepção de que ensino e pesquisa estão diretamente relacionados, assim como a função de professor também se relaciona com a função de pesquisador, trazendo a vida prática como ponto de articulação entre a didática da história e a teoria da história. Neste sentido, a Educação Histórica investiga a consciência histórica, o conhecimento, o pensamento ou a cultura relacionados à história, mais especificamente no ambiente escolar (Rüsen, 2001, p.32).

Não há como não considerar as experiências dos sujeitos no processo de aprendizagem histórica. Mais do que isso, é preciso incorporar essas experiências em função daquilo que se busca compreender. A pesquisa em Educação Histórica procura levantar quais são estes saberes na medida em que um novo conhecimento se origina a partir de conhecimentos anteriores e a meta é tornar mais elaborados os modelos de interpretação da história (Cainelli; Ramos, 2015, p. 19). Neste sentido, ampliar os espaços de conhecimento para além do ambiente escolar, faz sustentar que o processo de aprendizagem ocorre concomitantemente com outros saberes cotidianos, sendo o aluno muito mais do que um receptor de conhecimento e o professor muito mais do que transmissor. Ou seja, na construção do conhecimento histórico é de grande valia a constituição de significado para os jovens estudantes dentro daquilo que se estuda e questiona.

Cabe então a nós considerar a aprendizagem como um componente que amplia o acesso à ambientes múltiplos, não restringindo o aprendizado exclusivamente ao ambiente escolar e nos permitindo olhar para o passado através da construção de sentidos em relação ao tempo presente mediante o fornecimento de elementos para estruturar o tempo cognitivamente. Para Rüsen

Neste sentido, assume-se a concepção de aprendizagem histórica, entendida “como um processo fundamental e básico da vida humana prática”, ancorado no paradigma narrativístico da história, em que a linguagem, como expressão da consciência histórica, toma lugar de relevância. Neste processo, é por meio

da narrativa histórica que são sintetizadas as três dimensões do tempo e “tornam compreensíveis as atuais experiências da mudança temporal das circunstâncias da vida humana” (Rüsen, 2012, p. 75).

A aprendizagem histórica se caracteriza como “Um processo mental de adquirir habilidades e competências mentais através do processamento de uma experiência” (Rüsen, 2016, p. 26). Sendo assim, a experiência com o tempo é crucial para o desenvolvimento das competências que implicam diretamente na produção do sentido histórico por entre as narrativas tradicional, exemplar, crítica e genética, estando relacionadas com a movimentação da mente humana frente aos processos de percepção, interpretação, orientação e motivação.

Pressupõe-se, segundo Maria Auxiliadora Schmidt, que a cultura histórica é a própria memória histórica, exercida na e pela consciência histórica, a qual dá ao sujeito uma orientação temporal para a sua práxis vital, oferecendo uma direção para a atuação e autocompreensão de si mesmo (Schmidt, 2014, p. 32). Logo, a cultura histórica é, na perspectiva rüseniana (Rüsen, 1994), uma categoria de análise que permite compreender a produção e usos da história no espaço público na sociedade atual. Sendo então uma forma de refletir e investigar sobre a cultura escolar e seus embates.

Perpassando por estes conceitos, compreende-se que é através das narrativas expressas na constituição da consciência histórica que podemos refletir, mediante o contato com o siriri enquanto documento histórico, a forma como a racialidade está inserida na vida prática dos jovens estudantes e dançarinos. Adota-se a narrativa histórica como meio que possibilita a orientação temporal do sujeito, sendo ela “Um sistema de operações mentais que define o campo da consciência histórica” (Rüsen, 2010, p. 95) e ao tratá-la desta forma, estamos olhando para além do caráter ficcional e factual do que é histórico. Apreende-se, enquanto narrativa histórica, o processo de constituição de sentido da experiência do tempo.

Ainda que não tenhamos dentro do campo da Educação Histórica pesquisas que envolvam a dança enquanto objeto de pesquisa, compreendemos que a amplitude documental nos permite, através desta área, tê-la como via de construção de uma narrativa histórica.

Outros horizontes são possíveis a partir do momento que visitamos pesquisas que envolvem o estado da arte em perspectiva. Para isso, gostaria de trazer cinco pesquisas de tipologias documentais diferentes que, de certa forma, expressam uma ligação com o universo da dança a partir da Educação

Histórica. Percorremos então as fontes de autobiografia, cinema, literatura afro-brasileira, educação patrimonial e quadrinhos.

A primeira, decorre do artigo intitulado “*Educação histórica e narrativas autobiográficas*” de Jorge Luiz da Cunha (2019), que parte de levantamentos biográficos e autobiográficos de professores de história da educação básica, na busca de compreender os usos da Educação Histórica e seus resultados em sala de aula.

Ao afirmar a utilização das narrativas autobiográficas e biográficas, o autor ressalta que “As narrativas autobiográficas trazem a história para ser significada no presente e conduzem o sujeito em si para o contexto social de seu reconhecimento” (p. 95). Temos então a aproximação entre sujeito e contexto, tendo em vista que ao investigar as narrativas autobiográficas, o sujeito expressa sua compreensão enquanto parte desse processo, ou seja, reconhece-se como sujeito político e agente histórico em sua função. A realidade a partir da utilização da dança e das narrativas sobre o siriri percorrem o mesmo processo, não obstante, carregam o mesmo impasse frente o olhar da história tradicional em relação à subjetividade das narrativas.

A questão a ser pensada pelo autor dialoga diretamente com a presente pesquisa no âmbito da tomada de consciência do sujeito. Sendo assim

A experiência com narrativas autobiográficas (mas, também com narrativas biográficas) possibilita a integração, estruturação, interpretação dos espaços e das temporalidades dos contextos histórico-culturais dos sujeitos envolvidos, possibilitando examinar, questionar, dialogar, por esse viés, o processo de construção de si e dos outros, dos sujeitos e dos grupos dos quais participa na interação dialética entre o espaço social e o espaço pessoal mediante narrativas (Cunha, 2019, p. 104).

Reflete-se então um processo onde há a incumbência de significado por trás da forma como se vivencia a realidade. A amálgama de um todo é refletida na prática discente. Aqui está o ponto central, tornar-se autoconsciente a respeito do contexto em que se vive, expressa uma relação direta com a prática docente. Há uma criticidade nesta autoconsciência que permite, através das memórias revisitadas, atribuir significados.

A dissertação de Luzinete Santos da Silva (2018) “*A aprendizagem de história e cultura afro-brasileira a partir das narrativas de estudantes do ensino médio da rede pública estadual de Rondonópolis-MT*” expressa uma nova perspectiva em relação ao estudo da aprendizagem histórica a partir de narrativas

de jovens estudantes do ensino médio. No recorte delimitado pela autora, as narrativas voltam-se à aprendizagem de história e cultura afro-brasileira, sendo esta uma pesquisa pioneira na abordagem afro-brasileira enquanto ponto de partida para o diálogo com jovens estudantes no âmbito da Educação Histórica.

Todo o processo decorre da aplicação de questionários de conhecimentos prévios baseados na metodologia qualitativa e de coleta de dados quantitativos de Uwe Flick. A investigação se dá através do objetivo de elencar os conhecimentos prévios dos estudantes a respeito da história e cultura afro-brasileira. Neste contexto, considerando os resultados obtidos na coleta de dados, a autora reflete a respeito da cultura escolar e como sua prática está pautada em um ensino tradicional e eurocêntrico, características essas que afastam a prática e a vivência cotidiana do aluno no processo de aprendizagem. O enfoque na Lei 10.639/03 traz seus ganhos e desafios durante o processo. Pois, mediante as narrativas dos jovens, reconhece-se que apesar da aplicabilidade da lei, ainda assim, a história afro-brasileira está limitada pelo recorte da escravização, bem como das datas 13 de maio e 20 de novembro. Em sua dissertação, Luzinete (2018) abre as portas para que possamos pensar a respeito de como o jovem percebe a si mesmo no ambiente escolar, bem como, afasta-se ou aproxima-se do contexto em que ali se dialoga. Para além de possibilitar uma análise dos materiais didáticos, possibilita também a compreensão da concepção que os jovens carregam consigo enquanto sujeitos históricos.

Além da questão que relaciona a História Oral e aos usos de narrativas como metodologia, podemos também compreender um outro enfoque em relação às fontes escritas. Ainda sim é possível adentrar a um escopo mais específico nesta tipologia. Janaina Rodrigues Pitas e sua pesquisa *“A literatura afro-brasileira de autoria feminina como fonte histórica”* (2022) nos oferece uma perspectiva onde a literatura afro-brasileira de autoria feminina expressa protagonismo na pertença cultural tão marginalizada pela canonização de leituras e autores majoritariamente branca.

Parafraseando Conceição Evaristo, a autora discorre sobre a negação da literatura afro-brasileira em que se defende que “A arte é universal e estes ainda não consideram que a experiência das pessoas negras ou afro-descendentes institua um modo próprio de produzir e conceber um texto literário, mesmo com todas as marcas estéticas e ideológicas” (p. 15). Neste sentido, o que se questiona, frente a área da Educação Histórica, é o trabalho com fontes da literatura afro-brasileira em seu lugar de protagonismo, buscando compreender através da literatura de autoria feminina as possibilidades de aprendizagem histórica em um grupo de historiadores/as professores/as.

Trago a pesquisa de Janaina Pitas em questão justamente pela ampliação da concepção de fonte literária e escrita ao contexto especificamente racial, pois, assim como uma narrativa oral, a escrita afro-brasileira “[...] que abarca denúncias, afetos, afirmação identitária, subjetividades, tensões históricas e culturais, é interseccional” (p. 17). Mesmo que apresentada como fonte escrita, sua concepção carrega, antes de tudo, o lugar do qual se fala, sobre o que se fala e para quem. Este recorte racial e de gênero nos sinaliza que, ainda que escrita, a fonte perpassa pelo crivo da historiografia tradicional sobre a tão temida subjetividade.

Saliento que as pesquisas as quais discorro brevemente não buscam afunilar as temáticas entre o maior e menor grau de subjetividade, mas sim apresentar algumas das pesquisas dentro da área da Educação Histórica, que trabalham temáticas que envolvam o estado da arte. Assim, compreendemos que a subjetividade é inerente a toda e qualquer tipologia documental independente da forma como se encontra. Dando seguimento, uma outra via que nos possibilita pensar a Educação Histórica é apresentada na dissertação de doutorado *“Educação Histórica e Patrimonial: concepções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente”* de Maria Helena Mendes Nabais Faria Pinto.

Voltada a educação patrimonial, a autora nos convida a refletir sobre a noção de patrimônio material como fonte histórica partindo do problema “De que forma alunos e professores de História interpretam a evidência de um sítio histórico?”. Assim, acessando os sítios históricos selecionados, a autora discute sobre a consciência histórica presente no processo de compreensão do passado materializado e em constante transformação.

Percorrendo o caminho da educação patrimonial e utilizando-se do âmbito da Educação Histórica, a pesquisa citada acima amplia as possibilidades em relação ao patrimônio e, principalmente, amplia as possibilidades quanto à documentação histórica. Embora o siriri mato-grossense não seja patrimônio imaterial declarado pelo IPHAN, houve o reconhecimento em janeiro de 2025, a despeito do grupo de Siriri Flor Ribeirinha via projeto de lei n° 7.217 que declara, pela Câmara Municipal de Cuiabá, o grupo como “Patrimônio histórico e cultural, imaterial do município de Cuiabá o grupo Flor Ribeirinha e dá outras providências” (p. 1). Aprovada a lei ordinária pelo prefeito de Cuiabá Abilio Brunini, lê-se:

Art. 1º - Declara o Grupo Flor Ribeirinha como patrimônio histórico e cultural, de natureza imaterial, do Município de Cuiabá, com a finalidade de preservar sua herança histórica, cultural e social no seio da população cuiabana.

Art. 2º - Poderá o Poder Público assegurar e fomentar as apresentações do Grupo Flor Ribeirinha e a realização de suas atividades próprias, sem quaisquer regras administrativas discriminatórias, nem diferentes das outras manifestações semelhantes, ou que inviabilizem a realização das atividades.

Art. 3º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação. (Cuiabá, Lei n. 7.217 de 28 de janeiro de 2025).

É interessante compreender o movimento político de reconhecimento de práticas culturais como patrimônio imaterial. Observemos que a centralidade da lei está delimitada ao siriri do grupo Flor Ribeirinha, ou seja, ao reconhecimento das atividades e expressividade do grupo no cenário local e internacional. A questão não é questionar os feitos do grupo, mas de observar que a aprovação da lei incide no fomento de recursos para viabilização das atividades do grupo, como vemos no artigo segundo, em que pode o poder público “[...] assegurar e fomentar as apresentações do Grupo Flor Ribeirinha e a realização de suas atividades próprias, sem quaisquer regras administrativas discriminatórias, nem diferentes das outras manifestações semelhantes, ou que inviabilizam a realização das atividades” (2025).

Trata-se de formalidades políticas, formalidades estas que asseguram recursos econômicos frente a um pressuposto de preservação artística cultural. Uma das motivações que move esta pesquisa refere-se, a grosso modo, a dar nome aos bois, ou seja, ressaltar que o fator racial delimita o alcance de demais grupos de siriri em sua prática. Nesta perspectiva, frente a lei aprovada que delimita o grupo Flor Ribeirinha como patrimônio imaterial de Cuiabá, qual o valor do reconhecimento perante os demais grupos? Tendo em vista a dimensão que o siriri mato-grossense exprime em toda baixada cuiabana e em seu entorno, o que diz a lei para as margens?

Já em um contexto macro, ou seja, considerando a extensão territorial, há também a lei ordinária nº 10.998, de 13 de novembro de 2019 que “Dispõe sobre o reconhecimento do Território Cururu Siriri como patrimônio cultural material e imaterial de Mato Grosso” (p. 1), delimitando os lugares em que ambos os folguedos exprimem notoriedade cultural pública.

A última pesquisa que expressa certa aproximação com o presente trabalho é a dissertação de mestrado “O significado das histórias em quadrinhos na educação histórica dos jovens que estudam no ensino médio” de Marcelo Fronza. Buscando entender como o conhecimento histórico é construído por jovens estudantes em formação, o autor utiliza-se das histórias em quadrinhos como fonte de acesso a temas da história, partindo do questionamento “Qual o significado das histórias em quadrinhos na Educação Histórica

dos jovens que estudam no Ensino Médio?”. A pesquisa desenvolve-se com histórias em quadrinhos presentes em duas edições de livros didáticos de história aprovados pelo Plano Nacional do Livro Didático de 2004. Refletindo a respeito da atribuição de significado em decorrência do processo de interpretação da fonte frente a relação dos jovens estudantes com a cultura escolar.

Ao pensar sobre as narrativas elaboradas pelos jovens observa-se também o modo como desenham e, conseqüentemente, o modo como se relacionam com as imagens na produção de uma narrativa histórica. Logo, o autor discorre sobre a noção de contranarrativas, oriundas do conceito de “estruturas narrativas esquemáticas”, pautado por James Wertsch (2006, p. 55-56). A partir deste conceito, compreende-se que a experiência histórica do sujeito, bem como de uma sociedade e todo seu contexto cultural, contribuem no confronto entre as narrativas históricas oficiais e tradicionais.

Dialogando com o cotidiano vivenciado e rememorado, o autor ainda acrescenta a concepção de protonarrativas de Jörn Rüsen (2001), desencadeando na atribuição de sentido diretamente relacionada a uma tradição. Assim, estão envolvidas as experiências passadas e as expectativas de futuro mediante a orientação do agir no tempo, afirmando que “As histórias em quadrinhos possibilitam o aparecimento de construtos de narrativas históricas mais sofisticadas, por meio da mobilização, pelos sujeitos, das ideias relativas à verdade histórica e intersubjetividade” (Fronza, 2012, p. 391).

Mesmo com o enfoque documental das histórias em quadrinhos, a pesquisa de Marcelo Fronza desperta relação com a produção de narrativas através dos fanzines elaborados pelos jovens estudantes. É notório que a cultura das histórias em quadrinhos está melhor difundida no âmbito escolar em comparação com fanzines, porém, uma prática não exclui a outra, tendo em vista que ambas podem tornar-se ponto de partida para análise da aprendizagem histórica. Mediante suas diferenças, uma história em quadrinhos não é um fanzine, mas um fanzine pode ser um fanzine de quadrinhos, pois:

A produção de fanzine de quadrinhos movimenta e incentiva a produção com a linguagem dos quadrinhos em cenários nos quais ela não existe. O fanzine de quadrinhos não se confunde com o que se denomina de quadrinhos independentes, gênero normalmente marcado por criações que buscam originalidade e reconhecimento artístico ou um nicho de mercado, enquanto os fanzines de quadrinhos são marcados pela particularidade de sempre fazer referência a um estilo, tema ou característica diversa fruto de devoção do autor (Oliveira; Santos, 2015, p. 14).

Observando a forma como as histórias em quadrinhos são trabalhadas em livros didáticos de História, a pesquisa de Fronza (2007) nos possibilita

questionar a respeito da presença e ausência do fanzine no âmbito acadêmico. Tratando-se de formas de fazer que envolvem narrativas gráficas e escritas, ambas as formas dialogam entre si.

A dissertação de mestrado de Daniele Kmiecik (2020) “*O desenho como narrativa e a aprendizagem histórica*” também nos oferece um panorama no embate entre a cultura escolar e a cultura jovem mediante a construção de narrativas históricas através de desenhos. Percorrendo uma vasta documentação sobre a Guerra do Paraguai, baseada na aplicação metodológica da Aula Histórica, a autora traz consigo a seleção de seis fontes escritas e seis fontes visuais, sendo uma fílmica e cinco iconográficas.

Observa-se que, assim como na elaboração do fanzine desta pesquisa, a organização das informações refletidas a partir das fontes documentais ao ser pensada com o objetivo de desenvolver um desenho, expressa uma mudança na figura de linguagem em que a narrativa histórica se dá. Neste contexto, a questão refletida pelos jovens, como bem salientada pela autora, está na dificuldade de organizar as informações e narrativas escritas para a linguagem do desenho. Espontaneamente essa dificuldade exige novos meios para que a narrativa seja construída, como conversar com os colegas, fazer perguntas ao professor, consultar a fonte documental diversas vezes, observar o desenho dos demais jovens, este movimento estabelece uma relação de busca, de crítica e de observação. Assim, ao desenvolver e explicar sua narrativa expressa em desenho, os jovens mobilizam seu passado, sua memória e, principalmente, conhecimentos que ultrapassam a escolha da fonte em questão.

Por fim, a breve apresentação das pesquisas inventariadas objetiva dialogar com fontes históricas que envolvem a arte, sendo ela na forma de desenho, literatura, patrimônio material ou dança. Tratando-as como possibilidades, bem como contribuição para o estudo dedicado nesta obra. Se por vezes, é preciso dialogar com áreas de estudos diferentes para debater um mesmo tema sob uma nova perspectiva, também é necessário, dentro de uma mesma área, adentrar a documentação e objetos diferentes para que possamos observar a forma como são trabalhados. É notório que a gama de temáticas dentro da Educação Histórica é vasta e que as pesquisas selecionadas são apenas um recorte, mas é fundamental observar que este recorte considera, imprescindivelmente, o estudo empírico em consonância com a teoria.

Aprofundaremos as possibilidades trazendo o aspecto racial como ponto de reflexão em consonância com as narrativas dos jovens dançarinos, estudantes e dos documentos abordados no primeiro capítulo. A perspectiva adotada pela pesquisa recai sobre a naturalização do discurso da formação

do siriri mediante as três raças. Brancos, negros e indígenas tornam-se unidade no discurso comum sobre a formação cultural cuiabana, dando lugar a uma concepção generalizada e, conseqüentemente, sem embates ou atritos. Buscaremos através das narrativas dos jovens negros, identificar como a racialidade se encontra presente na prática do siriri. Com este ponto de partida, a atenção volta-se aos jovens, não como objeto de estudos, mas como sujeitos históricos atuantes no tempo que agem diretamente na mudança do panorama racial da dança do siriri em Cuiabá.

A identificação do dispositivo de racialidade presente nos estudos e narrativas sobre a identidade negra no siriri

Sempre que possível retomarei que o objetivo aqui centrado não se desenvolve na busca das origens do siriri no que tange seus aspectos originários do indígena, negro e branco, pois mesmo que quiséssemos, não poderíamos retornar no tempo e mapear a formação do siriri até os dias atuais. Porém, podemos perceber a forma como o discurso e as narrativas a respeito do siriri foram construídas e, simultaneamente, vivenciadas no decorrer do tempo. Cabe-nos questionar sobre o apagamento da identidade negra no siriri em decorrência da amplitude do discurso de hegemonização de uma sociedade mestiça. E em contrapartida, também nos cabe questionar sobre como os jovens se movimentam frente a mudança no paradigma do papel sujeito negro na dança, tratando-se de um movimento de vem ganhando maior expressividade, mas que de certa forma, ainda é permeado pelo racismo.

Enquanto cresciam os estudos sobre raça e racismo, crescia também a concepção sobre o Outro. O conceito de raça, baseado em parâmetros biológicos e na denotação de diferenças biológicas, afasta-se da pluralidade que eleva o caráter racialista a respeito da concepção cultural e social. A harmonia passa a ser questionada à medida que a naturalidade desse padrão de relações é atribuída ao sentido prático, ou seja, contextualizado na hierarquia das relações sociais, econômicas, escolares e de trabalho.

Neste sentido,

Só é possível conceber-se a “cor” como um fenômeno natural se supomos que a aparência física e os traços fenotípicos são fatos objetivos, biológicos e neutros com referência aos valores que orientam a nossa percepção. É justamente desse modo que a “cor” no Brasil funciona como uma imagem figurada de “raça”. Quando os estudiosos incorporam ao seu discurso a cor como critério para referir-se a grupos “objetivos”,

eles estão se recusando a perceber o racismo brasileiro. Suas conclusões não podem deixar de ser pois formais, circulares e superficiais: sem regras claras de descendência não haveria “raças” mas apenas grupos de cor (Guimarães, 1995, p. 33).

Utilizaremos então o conceito de racismo cunhado por Antônio Sérgio Guimarães que o identifica como “Uma forma de bastante específica e ‘naturalizar’ a vida social, isto é, de explicar diferenças pessoais, sociais e culturais a partir de diferenças tomadas como naturais.”. Sueli Carneiro (2023) ainda acrescenta:

O racismo, enquanto pseudociência, busca legitimar a produção de privilégios simbólicos e materiais para a supremacia branca que o engendrou. São esses privilégios que determinam a permanência e a reprodução do racismo enquanto instrumento de dominação, exploração e, mais contemporaneamente, de exclusão social em detrimento de toda evidência científica que invalida qualquer sustentação para o conceito de raça (Carneiro, 2023, p. 21).

Ao pensar o racismo enquanto instrumento de dominação a autora elabora o conceito de dispositivo de racialidade, embasando-se na perspectiva foucaultiana de dispositivo, sendo este “Um dispositivo de poder, que opera em um determinado campo e se desvela pela articulação que se engendra a partir de uma multiplicidade de elementos e pela relação de poder que entre eles se estabelece” (Carneiro, 2023, p. 27). Compreende-se então a forma como o poder opera dentre as relações cotidianas de privilégios e desigualdades em decorrência da polaridade entre o branco e o negro.

Demarca-se, então, os componentes que são heterogêneos e, posteriormente, delimita-se a relação estabelecida entre eles. Dessa forma, salienta-se a função estratégica oferecida pelo dispositivo em relação a dominação. Para a autora, o conceito de dispositivo, “oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira, a na natureza dessas práticas, a maneira como elas se articulam e se realimentam para cumprir um determinado objetivo estratégico” (Carneiro, 2023, p. 28).

Logo, as diferenças são dadas a partir da relação do Outro com o Ser. O Outro fundamenta-se no dispositivo como alheio à dinâmica, estático, acatando o sentido negativo. Por sua vez, o Ser, expressa ação e movimento, asseguradas pelo dispositivo de poder em detrimento da posição do Outro. A concepção do Ser relaciona-se ao branco enquanto forma de representação

e parâmetro de normalidade, afirmando-se então na diferença instituída hierarquicamente sobre o Outro.

O que nos incide entre oralidade, escrita e movimento na maneira como o siriri é registrado, narrado, documentado e dançado, é uma certa diferença entre o que está escrito e o que é dito na vida prática.

Se observarmos a partir da bibliografia abordada no primeiro capítulo, percebe-se que há a indicação dos sujeitos que dançam o siriri e o tratamento pelo qual recebem, sejam eles tratados enquanto “rapazola negro”, “companheira preta”, “negrada” ou “arraia miúda”<sup>1</sup>. A posição pela qual falam os redatores é muito bem delimitada, não apenas pelo encargo da profissão, mas principalmente por não estarem incluídos nessa manifestação cultural como quem a vive, mas como quem a observa.

Portanto, a classificação do Ser afirma também o seu distanciamento da prática e da sua identidade não negra e não subalterna, ou seja, a identidade do Outro. Observa-se, então, uma definição do Ser baseada na diferença e no distanciamento do Outro, o que Sueli Carneiro demonstra a partir do Dispositivo de Racialidade que, enquanto rede estabelecida entre os elementos presentes, necessita da demarcação da heterogeneidade desses elementos. Como exemplo, ressalto aqui um trecho do jornal A Cruz sobre a festa de Nossa Senhora Aparecida, em que conta poeticamente, sobre o festejo da santa “A lua vem ouvir as serenatas, o violão repinicado com graça. Vem dar beijos nas mulatas que sabem dansar cururú e siriri.” (A Cruz, 1940, p. 2).

Na edição de 21 de dezembro de 1952, relatando sobre a visita do governador do estado recebido com tamanho esmero:

Bailaram as moças, adstritas a ritmo apropriado, em rodas mais abertas, que as do cururu, de que participam apenas os homens, um tanto macambúzios, diversamente da animação do siriri, também inspirado de quadrilhas de sabor popular. Era como exibição em ambiente propício, de danças folclóricas da região, tanto o cururu, eivado de melancolias, evocativas de suas origens raciais, quanto o siriri, de alegria comunicativa.

Trata-se de uma estratégia, e não de uma coincidência. Dadas as relações de poder entre práticas e saberes, “A constituição de uma nova unidade em cujo núcleo se aloja uma nova identidade padronizada, e, fora dele, uma exterioridade oposta, mas essencial para a afirmação daquela identidade nuclear” (Carneiro, 2023, p. 28).

Um exemplo já citado no capítulo anterior, no trecho do jornal O Matto Grosso, é possível observar a nuance entre a identidade padronizada e a exterioridade oposta “O que no parece impróprio lugar, do promotor, e até mesmo altamente ridículo, foram as danças da arraya miúda, cururu, samba, siriri e não sabemos que mais, havidas no jardim, na noite do baile e na seguinte” (O Matto Grosso, 1890, p. 3).

Neste contexto relacional, a dinamicidade do Ser depende da estaticidade do Outro.

Sendo o Ser uma constituição através da premissa negativa sobre o Outro. Logo, para afirmar-se, o Ser atribui ao Outro a imobilidade. Ao trazer o recorte racial para a temática do siriri nas variadas tipologias documentais, conseguimos compreender que a identificação racial sempre esteve presente na forma de contraposição entre uma superioridade do Ser e uma inferioridade do Outro, ou seja, do dançarino negro, da comunidade e do popular. Dialogando com Sueli Carneiro:

O dispositivo de racialidade também produz uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação normal, e a brancura seja a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença (Carneiro, 2023, p. 31).

A questão central, no que tange o debate feito por folcloristas sobre a origem do siriri, não está no distanciamento entre as manifestações populares de origem europeia e as manifestações de origem africana, pois como já observamos, Edison Carneiro argumenta a aproximação do siriri com as danças portuguesas como dito em “A explicação para o ciriri não estará na África, mas na Europa.” A centralidade da questão está na concepção de que, se cada vez mais próxima da expressão cultural europeia, logo, branca, mais próximo de um padrão estético de valores sociais sólidos e reconhecidos. Em contrapartida, quanto mais afastada desse padrão branco, mais negra, mais africana, mais inferior.

Os redatores, mais preocupados em tratar da origem e suas influências, trazem nas colunas uma conversa entre pares, não necessariamente da mesma área, mas seguindo uma perspectiva intelectual. Para além dos periódicos, o mesmo se repete, na esfera intelectual, nas produções literárias de João Ribeiro, José Sarmento, Câmara Cascudo, Julieta Andrade, Gabriel Pinto de Arruda, Edison Carneiro e Rossini Tavares de Lima. Observa-se que as publicações anteriores mantinham certa ligação direta ou indireta com a descrição de Max Schmidt, mostrando-se mais restritas ao universo dos es-

tudos do folclore. Mesmo com a continuidade dos estudos a partir de outras perspectivas, é com a publicação dos Cadernos de Folclore Mato-grossense de número três, que conseguimos perceber a inserção da comunidade praticante do siriri como parte do material através da captação de entrevistas transcritas e entrelaçadas com o conteúdo formal do caderno. É neste contexto que é possível perceber inicialmente a diferença entre o que é escrito e o que é dito.

Sueli Carneiro enfatiza que o contrato racial é o que estrutura o dispositivo de racialidade. A afirmação da diferença regada pelo poder do Ser sobre o Outro tem como ferramenta de sustentação da violência o diálogo com a especificidade do contrato racial, elaborado pelo filósofo Charles Mills. Esta especificidade do contrato racial “consistiria no fato de ser um contrato restrito aos racialmente homogêneos, no qual a violência racial em relação aos racialmente diferentes “É um elemento de sustentação do próprio contrato, que desloca os diferentes para o estado de natureza.” (Carneiro, 2023, p.35).

A concepção de raça decorre do contexto de uma sociedade multirracial de origem colonial. Não obstante, Mills mapeia o contrato racial derivado do colonialismo e das expedições de conquistas europeias, eventos estes que constituem a hegemonia da supremacia branca global.

Para a autora:

A racialidade vem se constituindo num dispositivo, tal como essa noção é concebida por Foucault. A racialidade é compreendida como noção produtora de um campo ontológico, um campo epistemológico e um campo de poder, conformando, portanto, saberes, poderes e modos de subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder (Carneiro, 2023, p. 44).

Desdobro-me sobre este percurso por compreender que o dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro estabelece um diálogo com a documentação histórica trabalhada, pois encontra-se no âmbito epistemológico das discussões sobre o siriri. Bem como, encontra-se expresso nos episódios racistas citados pelos jovens dançarinos. Por fim, estando presente na narrativa ao decorrer da pesquisa, tanto no reforço do Ser em seu contrato racial, quanto no lugar dado ao Outro, observa-se que há uma resistência que confronta diretamente este dispositivo de racialidade através do processo coreográfico, dado como narrativa histórica.

Quando a escrita é feita entre pares, qual o lugar das fontes orais?

Cabe aqui a justificativa por trás da escolha em trabalhar com narrativas enquanto fonte histórica. Pois é importante considerar que falar sobre o siriri permite o acesso às percepções oriundas de histórias familiares, memórias coletivas, a vivência do ambiente escolar e nos tantos outros espaços ocupados pelos sujeitos, do que já foi visto, escutado, dos sentidos e da própria memória corporal.

É certo que podemos acessar o passado através de documentos escritos e com eles nos confrontarmos com memórias das mais variadas naturezas, mas há uma especificidade neste estudo que diz respeito ao tempo presente. Mesmo que tenhamos compreendido as mudanças e continuidades das narrativas escritas sobre o siriri de Cuiabá, ainda assim, a utilização dos documentos do primeiro capítulo não são suficientes. A oralidade me permite adentrar num espaço em que a escrita pouco está presente.

Partimos do grupo focal de dançarinos de siriri para, então, chegarmos até os jovens estudantes do ensino fundamental. Para mediar este percurso, seria de extrema parcialidade considerar que os documentos escritos seriam a única e exclusiva forma de adentrar ao contexto ao qual decorre a presente pesquisa. Justamente porque as dúvidas que formulam os primeiros passos da pesquisa partem da observação da vida prática, ou seja, da observação da relação entre dança e dançarino e estudante e dança na escola.

Neste contexto, cabe ressaltar que não há documentos escritos a respeito do grupo focal de estudantes da escola pública e dos dançarinos de siriri. O ensejo desta pesquisa está em utilizar-se da oralidade e, consequentemente, das narrativas, para então compreender o embate com o que está escrito. Mesmo com o breve registro do grupo de siriri Flor do Campo no inventário “*Quintais da Cultura Popular Cuiabana*” o conteúdo ali expresso diz respeito ao grupo em sua totalidade e não aos jovens dançarinos e suas relações com a dança no ambiente escolar.

A obra de Paul Thompson “*A voz do passado: História oral*”, traz cirurgicamente a perspectiva a qual partilho profunda afeição. “Os historiadores vivem em sociedades alfabetizadas e, como muitos dos habitantes de tais sociedades, inconscientemente tendem a desprezar a palavra falada.” (p.166). Não obstante, ainda aprofunda “[...] para eles a palavra escrita é soberana. Estabelece seus padrões e métodos. Rebaixa as palavras faladas, que se tornam utilitárias e sem interesse em comparação com o significado concentrado do texto. As nuances e os tipos de dados orais não são levados em conta (p. 166).

## No horizonte da história tradicional

Os historiadores tradicionais, orientados por documentos, buscam três qualidades em suas fontes, nenhuma das quais os dados orais manifestamente possuem. Por isso eles não são levados a sério. Exigem precisão na forma. É importante verificar a natureza estável da evidência. Um documento é um artefato. Não há dúvidas a respeito do que é, fisicamente, o testemunho: a forma é fixa. Ele também pode ser testado de várias maneiras, fisicamente (mais uma vez), mas também através de uma bateria de meios comparativos, textuais, estruturais e outros. Isso proporciona a segunda qualidade buscada: a precisão na cronologia (Prins, p. 170).

A terceira qualidade investigada pelos historiadores tradicionais está relacionada à cronologia, pois na fonte oral

[...] A forma não é fixa; a cronologia frequentemente é imprecisa; a comunicação muitas vezes pode não ser comprovada. Para os historiadores que não gostam da história oral, esses compõem campos suficientes para sua rejeição. Mas outras duas razões são com frequência adicionadas em relação a seus objetos de estudo. Uma delas, mencionada no início deste capítulo, é que a história oral está autoindulgentemente preocupada com questões tangenciais. A outra é que não pode ser outra: ela está enclausurada na irrelevância da pequena escala (Prins, p. 171).

O que seria então a História se não um amontoado de pequenos recortes ao longo do tempo? Entre recortes e costuras de fatos históricos a partir de um olhar crítico e metodológico, apreende-se que a História Oral reconhece a importância sobre a necessidade de tratar daquilo que é trivial, cotidiano e, como diz Gwyn Prins, tangencial. A dança, por si só, está incluída neste escopo de modo que tratá-la mediante a narrativa de sujeitos na área da História torna-se um desafio entre pares a partir do momento que se acolhe a oralidade como caminho. Não somente, no campo investigativo da Educação Histórica, amplia-se o alcance da narrativa histórica para além de textos e imagens, sendo possível interpretar a dança/coreografia como narrativa histórica, portanto, evidência.

É através desse raciocínio que retomaremos o caráter investigativo propulsor de movimento, aquele que insere o historiador nos espaços que estão para além da sua sala silenciosa, pois as questões as quais a presente pesquisa

decorre baseiam-se no ato de dançar siriri e como a sua prática estabelece relações com a racialidade no ambiente em que os grupos focais se encontram.

Trabalhar com a oralidade é também poder observar na narrativa de pequenos grupos o quão próximos ou distantes estão os sujeitos dançantes das referências dos livros, cadernos e periódicos. E se o siriri é entendido como uma dança tradicional transmitida oralmente, permito-me, em primeiro lugar, ouvir, movimentar-me, ler, para então escrever.

Adentrando no contexto social das tradições, Jean Vansina diz

Tudo que uma sociedade considera importante para o perfeito funcionamento de suas instituições, para uma correta compreensão dos vários status sociais e seus respectivos papéis, para os direitos e obrigações de cada um, tudo é cuidadosamente transmitido. Numa sociedade oral isso é feito pela tradição, enquanto numa sociedade que adota a escrita, somente as memórias menos importantes são deixadas à tradição. É esse fato que levou durante muito tempo os historiadores, que vinham de sociedades letradas, a acreditar erroneamente que as tradições eram um tipo de conto de fadas, canção de ninar ou brincadeira de criança (Vansina, 1982, p. 163).

O contexto social da tradição atrela o discurso com a prática, fator importante para observar a construção de uma identidade mato-grossense tanto no seu quesito oral quanto letrado. Se no cotidiano os grupos se encarregam de realizar as festas de santo, de entoar o cururu e dançar o siriri, não se pode pressupor que essas práticas se mantêm sem motivos aparentes ou apenas pelo caráter de divertimento. Em uma menor escala, pensando nos núcleos familiares

Uma história de família é particular em comparação à história de todo o Estado, e o que ela diz sobre o Estado está menos sujeito ao controle do Estado que uma tradição pública oficial. Mas dentro da própria família, a tradição particular torna-se oficial. Em tudo o que diz respeito à família, a tradição particular torna-se oficial. Em tudo o que diz respeito à família, ela deve, portanto, ser tratada como tal. Compreende-se, assim, por que é tão importante utilizar histórias familiares ou locais para esclarecer questões de história política geral. Seu testemunho está menos sujeito a distorção e pode oferecer uma verificação efetiva das asserções feitas pelas tradições oficiais. Por outro lado, como dizem respeito somente a subgrupos, a profundidade e o cuidado com que são transmitidas são, de modo geral, pouco satisfatórios, como atestam as inúmeras variantes (Vansina, 1982, p. 164).

Em Vansina (1982) “A tradição pode ser definida, de fato, como um testemunho transmitido verbalmente de uma geração para outra”. Esta perspectiva se atenta a uma identidade própria de um grupo ou família, que confere na tradição oral a atribuição de sentidos que nutre essa identidade. Neste sentido, a tradição relaciona-se diretamente com a rememoração do passado no tempo presente, já que “Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser” (1997, p. 57).

Considera-se, então, que as diferentes temporalidades se relacionam entre si através do sujeito no tempo presente. Assim, entende-se que a discussão aqui estabelecida refere-se a elevação de uma consciência histórica atribuída a um grupo de dançarinos de siriri para uma cultura histórica a um nível que ultrapassa o contexto local e familiar do grupo e alcança outros contextos de maior abrangência. Partindo das narrativas, é possível compreender como o sentido vem sendo incorporado e repensado nas práticas dos quintais, bem como, dentro da escola pública com as apresentações de siriri. Para isso, é preciso retomar o caminho que nos leva até ambos os núcleos de pesquisa, o quintal e a escola, que no capítulo seguinte, desenvolve o processo das escolhas por trás do como fazer, ou seja, percorre toda a trajetória que nos leva até os grupos focais de dançarinos do grupo Flor do Campo, dos jovens estudantes da Escola Municipal Darcy Ribeiro e, por fim, até a abordagem metodológica do grupo focal e da aula histórica para a execução da pesquisa empírica.

## Capítulo III

# AS ESCOLHAS POR TRÁS DO COMO FAZER

A escolha em trabalhar com oralidade e movimento nos leva à pesquisa de campo como meio de acompanhar as mudanças pelas quais a prática cultural se desenvolve com o passar do tempo. Estamos aqui observando uma prática tradicional executada no tempo presente que está em constante transformação, mas quais são as mudanças? São mudanças gerais ou pontuais? São mudanças perceptíveis fora dos quintais? São mudanças apenas coreográficas ou também de significado?

Mediante as questões aqui colocadas cabe ressaltar a relação entre dois grupos distintos para realizar a pesquisa de campo, ou seja, o grupo focal de dançarinos de siriri do grupo Flor do Campo e o grupo focal dos estudantes do ensino fundamental da escola municipal Darcy Ribeiro. O que pode vir a ser questionado nessa escolha é a utilização de dois grupos diferentes para coleta e análise das narrativas. Sim, essa pesquisa poderia ser voltada apenas ao grupo de siriri ou a apenas aos estudantes do ensino fundamental, e sim, ela resultaria em duas dissertações. Mas a provocação que envolve os dois ambientes se debruça em querer compreender se a mudança a qual o siriri tem passado nesse contexto de representação de outras manifestações populares de influência negra e indígena é percebida pelos alunos do ensino fundamental da escola pública que também dançam o siriri na escola. É fundamental para esse recorte, antes de tudo, perceber essas mudanças em relação à afirmação da identidade negra no siriri no seu quesito prático, e nesse aspecto o grupo de siriri Flor do Campo é o ponto chave.

Não cabe a este projeto inserir o siriri no ambiente escolar e analisar o resultado dessa inserção através das narrativas, mas sim em considerar que o siriri já é praticado nas escolas em decorrência de datas festivas. Para que haja tal desenvolvimento em campo, é necessário que os discentes tenham acesso às fontes que permitam captar as mudanças no siriri, pois devemos lembrar que a hipótese está com quem pesquisa e não com quem é entrevistado. Portanto, refletiremos sobre esta percepção através do confronto entre fontes escritas e audiovisuais, mas antes de introduzir a metodologia, traçaremos o caminho que nos leva até o quintal e a escola.

A identificação da afirmação da identidade negra na trajetória do grupo de siriri Flor do Campo

O grupo Flor do Campo é formado, em sua grande parte, por familiares da matriarca Dona Matilde Silva e de seu esposo, Seo Daniel. Há cerca de 40 anos a família cuida do quintal vizinho cedido, onde realizam a festa de São Sebastião e Nossa Senhora Aparecida, os ensaios, reuniões e apresentações do grupo. A inspiração para o nome decorre da longa distância do bairro Parque Ohara com as regiões centrais de Cuiabá. Em um espaço ainda não urbanizado, distante do centro. O grupo nasceu no início da década de 1980 após a ruptura do antigo grupo de siriri Chapéu de Palha. Desde então realizam apresentações voluntárias, contratuais, participações em festas de santos, eventos corporativos e nos festivais de siriri e cururu organizados desde os anos 2000.

O primeiro contato pessoal com o grupo se deu em 2021, assim que afrouxados os isolamentos em decorrência da pandemia do covid-19, em um circuito de apresentações promovidas pela Secretaria de Esporte, Cultura e Lazer (SECEL) com o projeto “Arte no Beco” localizado Beco do Candeeiro, Centro Norte de Cuiabá.

A localidade escolhida para realizar o projeto diz muito sobre os espaços públicos que são ocupados e quem os ocupa. O Beco do Candeeiro traz consigo uma memória de violência, sendo parte do centro histórico de Cuiabá, o local se caracteriza pela forte presença de pessoas em situação de rua e usuários de drogas de diferentes idades.

A memória violenta decorre do caso da Chacina do Beco do Candeeiro, ocorrida em 10 de julho de 1998, onde

Dois menores de rua foram executados e outro saiu gravemente ferido por um pistoleiro na noite de sexta feira (10) em pleno centro da Capital. Dois garotos conseguiram fugir dos tiros. A chacina ocorreu por volta das 21h30 em frente ao nº 60 na Rua 27 de Dezembro (antigo Beco do Candeeiro), paralela à Avenida Tenente-Coronel Duarte. Os garotos que morreram foram atingidos por disparos de pistola 7,65 na cabeça. O assassino correu em direção à Rua Campo Grande, onde apanhou um carro que estava à sua espera (Folha do Estado, Cuiabá, 12 de julho de 1998, p. 12).

Desde então, o crime segue sem resolução e a incidência de violência e uso de drogas continua, enquanto a imagem e significado eternizados em forma de escultura dos meninos assassinados feita pelo artista Jonas

Correa resiste ao tempo e ao esquecimento. Não obstante, o Beco do Candeeiro através do projeto Arte no Beco passa por uma tentativa de ressignificação da sua ocupação. Segundo o site da Prefeitura de Cuiabá

Valorizar a cultura cuiabana é resgatar a autoestima da nossa gente e com isso dar mais qualidade de vida para as pessoas. Nossa gestão trabalha cada vez mais para restaurar o Centro Histórico, preservar nossas tradições, porque isso é a essência de ser cuiabano e move a cidade para um futuro cheio de realizações”, disse o prefeito Emanuel Pinheiro. (Disponível em: <https://www.cuiaba.mt.gov.br/noticias/beco-do-candeeiro-ganha-encenaca-o-fixa-de-acendimento-de-luzes>).

A gama de significados aumenta para além da restauração do próprio Beco. Valorizar o patrimônio material, a preservação de tradições e ressaltar a essência de ser cuiabano não resguarda qualquer política pública para as pessoas em situação de rua que ali se encontram. A ressignificação do Beco do Candeeiro está no padrão de quem ocupa o local, os cuiabanos por essência, sendo estes os novos ocupantes do Beco, para onde vão os que ali já estavam?

É nesse contexto em que diferentes apresentações artísticas, musicais e culturais são lançadas semanalmente preenchendo o espaço revitalizado com um público das mais diferentes classes, enquanto as pessoas em situação de rua, afastadas pela dinâmica de ocupação do local, permanecem nos arredores, que apesar de público, não os aceitam.

Por vezes, cada dia de evento no Beco do Candeeiro retratava algum tema específico, não necessariamente explícito em título de divulgação, mas sim no seu cronograma. A nuvem da exaltação da cultura popular local era densa e a temática afro-brasileira era retomada com certa frequência. Dança afro, siriri, capoeira e roda de samba foram sediados em uma mesma noite. A dança afro ao encargo da dançarina<sup>19</sup> que vos escreve, e o siriri, ao encargo do grupo Flor do Campo, ambos convidados para dançar em mais de um dia de evento. Assim, foram estabelecidas as condições que permearam o primeiro encontro com o grupo que, diante do repertório de siriri e de dança afro, mesmo havendo a troca de poucas palavras, nortearam a tomada de consciência mútua sobre o âmbito de atuação profissional de cada um.

---

19 Pesquisadora e dançarina são adjetivos que atuam em consonância na vida prática. Tal dinâmica pode vir a confundir o leitor tendo em vista que, por vezes, as inclinações podem estar mais no alcance da pesquisadora do que da dançarina, e por outras, mais da dançarina do que da pesquisadora. Afinal, ambas as funções não se anulam, mas exprimem especificidades a depender do contexto o qual são colocados. Neste contexto, dançarina refere-se à função exercida no momento de contratação do evento, ou seja, a função de pesquisadora não estava sendo desempenhada naquela ocasião.

Os laços não eram estreitos, mas as oportunidades resultantes do curso de graduação e da atuação enquanto bailarina clássica e dançarina do Grupo Folclórico Flor Ribeirinha me permitiram cruzar outros trajetos em direção ao Flor do Campo. O já referido projeto Quintais da Cultura Popular Cuiabana realizado pelo Instituto INCA - Inclusão, Cidadania e Ação, foi a segunda porta de encontro com o grupo de siriri no objetivo de mapear e retratar todas as manifestações culturais praticadas pelo grupo com a captação de entrevistas. Foi a partir do diálogo com integrantes do grupo em que o teórico e o prático passaram a se entrelaçar durante a produção do conteúdo do projeto e posteriormente do meu trabalho de conclusão de curso.

Em 2022 iniciou-se a elaboração do projeto de mestrado e todo o processo seletivo de ingresso na pós-graduação. Muito do que foi acompanhado em campo nas visitas de cada quintal colaborou para que um aspecto essencial se mantivesse firme na decisão em seguir trabalhando com narrativas na área de educação histórica. Parando por alguns instantes, quando redigia o projeto, fui pega refletindo sobre a forte presença de pessoas negras retintas notada nos quintais de siriri e cururu, enquanto no grupo em que eu dançava pessoas brancas eram a maioria. Ora, se o grupo em que eu dançava tinha em seu repertório uma coreografia denominada “Boi Bumbá”<sup>20</sup>, repleta de tópicos como pajé, sinhá e também figurinos que representavam os povos indígenas com cocares, saias de palha e pinturas corporais, bem como, dançavam a música em exaltação aos povos originários, estariam os outros grupos representando outras etnias ou culturas em seu repertório? Logo, o início da formação do meu questionamento nessa caminhada acadêmica de mestrado parte dessas outras experiências passadas que abriram portas para adentrar a um universo muito denso e pouco visitado pela área de História.

---

20 Manifestação popular da região Norte representada nas figuras do Boi Garantido e Boi Caprichoso no Festival Folclórico de Parintins.

**Figura 2. Coreografia “Boi Bumbá” do grupo Flor Ribeirinha**



**Fonte:** <https://saranews.com.br/cultura/grupo-flor-ribeirinha-se-apresenta-no-1-festival-fol-clorando-se-em-angatuba-s%20p/>.

Grupo de pessoas em palco, usando cocares altos com penas vermelhas e azuis, pinturas corporais e saias de palha. Estão alinhadas lado a lado, inclinadas para frente, com braços estendidos e joelhos flexionados, em movimento de dança sincronizada. No centro, há um microfone em pedestal. Ao fundo, estrutura de palco e painel claro.

A memória de um grupo de siriri majoritariamente retinto foi o caminho para retornar ao Flor do Campo e solicitar à presidência do grupo, na figura de Dona Matilde Silva, matriarca da família, a autorização para estar presente no quintal, não mais como estagiária, mas como mestranda, observadora e ouvinte nos ensaios do grupo.

A frequência assídua nos ensaios do grupo Flor do Campo possibilita identificar a interação entre pesquisadora e grupo, fator importante a ser contemplado neste tópico, já que o processo de pesquisa não é algo dado, muito menos linear. Observam-se três momentos até então, o primeiro deles logo no início, causando estranhamento e desconfiança dos dançarinos, músicos e familiares. O segundo, quando passei a coreografar dança afro-brasileira para o grupo, sendo o momento em que os integrantes passam a me inserir lentamente ao grupo. E o terceiro, até então, quando passo a ser reconhecida pelos integrantes e convidada para me relacionar com eles da maneira em que relacionam-se entre si. Todo este processo é de valiosa importância, pois apresenta uma encruzilhada expressa em resultados no tempo presente, ou seja, há uma via onde tudo o que é escutado e lido é digerido em palavras editadas em um formato de livro, e a outra via, onde tudo acontece em vida, em tempo presente, com emoção, sentidos e significados.

Apesar de me apresentar brevemente e explicar o que estaria fazendo ali, pouca atenção foi direcionada a mim - impressão inicial por parte de quem

carregava grande expectativa. Muito desconfiados, apenas Dona Matilde e sua filha Daiane trocavam poucas palavras sobre poucos temas. Naquele início de pesquisa, sem muitas intimidades, escrevi em meu caderno de campo “Estou com medo de não conseguir ter intimidade, estão um tanto desconfiados”. Embora pensasse estar passando despercebida enquanto os observava, a realidade é que, a todo momento, eu era quem estava sendo observada.

De maio até setembro de 2023 as relações foram tomando outra forma. Até então, a interação maior era com as crianças mais novas do grupo, netos e bisnetos que residiam no quintal, porém, com a chegada do convite para coreografar dança afro para o próximo festival, pude aos poucos estreitar os laços com outros integrantes e conversar sobre assuntos diferentes com cada um. No âmbito da dança, a função de coreógrafo exprime uma posição hierárquica de valor muito mais reconhecido do que a de pesquisador. Além de acostumados com a presença de outros coreógrafos em momentos anteriores, é fundamental salientar que a dinâmica e a organização do próprio grupo não condizem com uma estrutura hierárquica tão rígida como se a palavra do coreógrafo fosse inquestionável. As coreografias e os ensaios ali desenvolvidos perpassam pela lógica coletiva. A não centralidade da hierarquia em um sujeito específico nos momentos de ensaio não exclui a importância da figura da matriarca do grupo, que assiste o ensaio, chama atenção dos dançarinos e opina na montagem das coreografias. Porém, o que se pode perceber é que a construção é coletiva e perpassa pela opinião de todos, por vezes em discussões acaloradas, por outras em apontamentos misturados com brincadeiras e regados a muito riso. A partir dos primeiros ensaios passei a ser chamada de “A menina”, nem tão estranha para eles, nem tão Mariana. Por vezes, quando não conseguia a atenção de todos, alguém logo gritava “Cala a boca! A menina quer falar!!”, e assim iniciou-se então um novo rumo, com a coreografia Pérola Negra<sup>21</sup>, e com o reconhecimento da menina, eu, em uma nova função.

É de suma importância trazer alguns apontamentos sobre o processo coreográfico, pois através deste pedido, formula-se também o tema “Raízes Ancestrais” para o espetáculo lançado no 15º Festival de Siriri e Cururu de 2023. Atuando enquanto pesquisadora e profissional coreógrafa, objetivou-se utilizar este momento como um meio para compreender as noções nas quais os dançarinos carregam consigo sobre a escolha da música e a sensação que a mesma remete para cada um. Antes de dar início à montagem

---

21 Música interpretada por Daniela Mercury e composta pelo cantor e compositor Guiguio.

coreográfica, realizei uma roda de conversa com os integrantes do grupo e como uma chuva de ideias, todos foram complementando uns aos outros e adicionando sensações. Pergunto a eles o que representa a música pérola negra para cada um, e em alto e bom tom, uma das dançarinas diz “Ué, eu! Pérola Negra... olha eu aqui, eu sou negra! Sou uma pérola!” Dona Matilde enfatiza que “Representa a força da mulher negra brasileira”. A roda de conversa seguiu em torno de uma perspectiva positiva em relação a afirmação e o reconhecimento do próprio corpo preto no mundo, que apesar das dificuldades e atravessamentos, expressa beleza e orgulho. O movimento de questioná-los os traziam para perto do processo coreográfico no quesito conceitual, indo além de sugestões de movimentos de formações de filas.

Conversar sobre as percepções e expectativas da nova coreografia faz ressurgir uma outra coreografia afro a qual o grupo já dançava, o “negro”<sup>22</sup> ou “escravo” - coreografada pelo então diretor geral do grupo Flor Ribeirinha - como chamam os dançarinos, diz respeito a uma das coreografias que compõem o repertório do grupo elaborado para o 13º Festival de Siriri e Cururu de 2019 com o tema “É gente de quem? É gente de Dona Matilde!”.

Observa-se que a coreografia expressa uma gestualidade literal, que segue de acordo com a letra da música “O canto das três raças” de Paulo César Pinheiro e Mauro Duarte, famosa pela interpretação na voz da cantora Clara Nunes. Observa-se também que o nome “negro” dado pelos dançarinos, está em posto de similaridade com o termo “escravo”, aspecto este que adentra, posteriormente, a coreografia Pérola Negra.

---

22 A coreografia pode ser conferida no minuto 40:00 do link: <https://www.youtube.com/watch?v=lzMBsGA8ebg>.

**Figura 3. Coreografia “O negro”/“Escravo” do grupo Flor do Campo**



**Fonte:** <https://institutoinca.com.br/noticias/flor-do-campo-grupo-de-siriri-cuiabano-participa-de-famoso-festival-do-folclore-de-olimpia>

Grupo de mulheres em palco, usando vestidos brancos longos com mangas curtas e faixas na cintura. Estão alinhadas em formação, com um braço levantado e o outro abaixado, durante apresentação de dança. Ao fundo, há estrutura metálica de iluminação e um painel com parte de um logotipo colorido. Algumas usam lenços ou turbantes na cabeça e sapatilhas escuras nos pés.

No decorrer dos ensaios para o Pérola Negra<sup>23</sup>, algumas temáticas surgiram em contradição com as narrativas da roda de conversa em função da dificuldade que os dançarinos sentiram no início da montagem coreográfica. Queixas como “Não dá, não consigo!” e “Chega, isso é muito difícil” representavam, naquele momento, uma nova perspectiva de dança afro até então não conhecida pelo grupo. A rigidez do corpo e da mente ao se deparar com uma nova forma de se movimentar, também acessou estruturas internas dos dançarinos em suas expressões, como por exemplo, em um ensaio uma das dançarinas desabafa “Ai, traz um chicote logo, já que é todo mundo preto mesmo”. Outro exemplo é o momento da montagem da entrada da coreografia, quando se ampliou o debate para todo o grupo e, mesmo com várias opções, ainda sim a sugestão mais acatada foi a de uma das representantes do grupo que propôs uma entrada onde todos estão agrupados com cordas amarradas nos punhos e, ao se posicionarem, desamarram as cordas e as jogam no chão. A nova coreografia e seu novo significado para o grupo trava um embate direto com a experiência do dançar dos integrantes que remonta ao primeiro momento em que dançaram o negro, coreografia já citada anteriormente. Até a véspera da apresentação, apesar de cansados após longos meses de ensaios, os dançarinos já estavam acostumados com a coreografia

23 A coreografia pode ser conferida no tempo 2:45:12 do link: <https://www.youtube.com/watch?v=lzMBsGA8ebg>.

e animados para “Regaçar no festival”. No ânimo da finalização da coreografia, em uma conversa logo após o ensaio, Dona Matilde comenta em particular que já houveram outros momentos em que o grupo passou por situações em que foram vaiados nas primeiras apresentações em cidades do interior do estado, e outra quando foram julgados como macumbeiros ao ensaiarem siriri no quintal. Uma de suas filhas também comentou “Agora sim, que eu vou apresentar eu vou olhar pra cara de cada um que falou da gente”, e ao questioná-la sobre o que se tratava, a mesma detalha

Foi os outro grupo, da vez que nós dançamo o escravo, quando nós tava pronto já pra entrar lá, nós tava com aquela roupa do escravo pronto pra entrar... da vez que fomos campeão, entendeu? Aí eles pegaram e olhou assim pra nós tudo de branco, tudo branco, tudo pronto pra entrar, né, diz que “Uai, agora o siriri virou macumba? O povo vai fazer macumba no lugar de siriri, que não sei o que” e começaram a falar as coisas (Dançarina do grupo de siriri Flor do Campo, 2024).

Parte de toda a pesquisa de campo requer sensibilidade ao escutar. Não é em vão que o tempo é o fator fundamental para que as relações se solidifiquem durante esse processo de compreender como se relacionam os sujeitos com a dança afro, a presença do pesquisador e tantas outras questões que atravessam o lugar do quintal no seu aspecto material até seu aspecto significativo para os dançarinos. Todas as situações ocorridas que foram citadas acima nos levam a considerar a racialidade como uma parte fundamental nas relações que envolvem os integrantes com práticas culturais executadas no quintal.

O terceiro momento que envolve a relação entre pesquisadora e campo se caracteriza como uma ruptura, bem como um convite. Ruptura, pois laços de familiaridade com os integrantes do grupo surgem em pequenas ações que permitem o rompimento da barreira do âmbito profissional, ou seja, além dos ensaios, passei a interagir com os dançarinos pelas redes sociais, a pedir “bença” para Dona Matilde e Seo Daniel, a brincar com as crianças antes de começar os ensaios, a fazer tranças e penteados com uma das dançarinas, ajudando com algumas funções burocráticas do grupo, participar de reuniões e tantas outras ações que, percebendo com mais nitidez a dinâmica do grupo, inseri-me aos poucos nos costumes e hábitos que ali percorrem. Notei que há tempos havia sido convidada para adentrar à dinâmica do próprio grupo, mas pouco explorei essa possibilidade. O marco para me incorporar neste terceiro momento na relação com os integrantes ocorreu durante um ensaio em que todos estavam muito animados e falantes, e sem ao menos esperar que alguém pudesse chamar a atenção por mim, gritei. Em silêncio absoluto,

todos me olham assustados por poucos segundos, até que cruzam os olhares entre si, riem e batem palmas dizendo “Agora sim, Mari!” Dona Matilde, em voz alta, diz-me: “É isso aí, tem que ser assim mesmo!”.

O fim de 2023 foi marcado pelo 15º Festival de Siriri e Cururu com a apresentação da coreografia Pérola Negra do grupo Flor do Campo. O retorno positivo dos dançarinos e espectadores gerou novas ideias para o próximo festival e, ao iniciar 2024 com ensaios dedicados ao fortalecimento e condicionamento físico do grupo, pudemos, então, no segundo semestre, partir para o processo coreográfico com o novo pedido do grupo, uma coreografia de maculelê.

Jovens estudantes em foco: O envolvimento de alunos do ensino fundamental com o siriri na Escola Municipal Darcy Ribeiro

A escolha da escola para executar a pesquisa empírica perpassa por maiores encruzilhadas. Apesar de partir de uma relação de proximidade, as decisões tomadas nesta pesquisa levam em consideração os apontamentos do Comitê de Ética em Pesquisa submetido na Plataforma Brasil no início de maio de 2023 e aceito no final de outubro do mesmo ano.

O contato inicial com a escola estadual Agenor Ferreira Leão, localizada no Tijucal, deu-se pela proximidade com a professora responsável pela disciplina de História do ensino fundamental, também discente do Mestrado Profissional em Ensino de História - ProfHistória. A escola já era conhecida e muito receptiva com o projeto, pois nela havia realizado a pesquisa empírica do trabalho de conclusão de curso durante o ano de 2022.

A princípio, a intenção era manter o contato com a mesma escola para o momento empírico do projeto de mestrado, porém com a chegada das novas atribuições de profissionais pela SEDUC, houve a realocação da professora colaboradora para a escola estadual Maria Hermínia Alves, localizada no bairro CPA IV. Logo, todo o processo submetido ao Comitê de Ética em Pesquisa ao longo do ano de 2023 foi elaborado e aceito considerando esta nova escola.

Não obstante, no final de 2023 houve a mudança da direção escolar da escola Maria Hermínia Alves. Neste momento, já não havia mais professora ou coordenação que recebesse a pesquisa. O único documento legal que comprovava a autorização para realizar as rodas de conversa era a Anuência aprovada pelo CEP Humanidades assinada e carimbada pela direção anterior. Em resposta imediata, a fim de poder seguir com a pesquisa mesmo que com

outro professor de História responsável, retornei à escola com o projeto e a Anuência assinada anteriormente. Em conversa com a nova coordenação, mesmo entregando o documento de aceite carimbado, informaram a necessidade de dialogar com a direção previamente para retornar com a resposta via WhatsApp assim que possível.

Neste ponto da pesquisa, com a qualificação cada vez mais próxima, foi estabelecido o período de duas semanas para que a escola retornasse o contato, prazo não cumprido, pois até então não houve sinal da unidade escolar. Segundo o Comitê de Ética, não há a possibilidade de alterar a escola selecionada para a pesquisa, porém a escola Maria Hermínia Alves não deu seguimento com a solicitação. Com esta situação algumas alterações metodológicas surgem ao longo do desenvolvimento da pesquisa e, não obstante, ocorre uma nova atribuição de profissionais pela SEDUC, onde a professora passa a lecionar na escola Darcy Ribeiro, no bairro Industriário, escola a qual se encontra a coordenação e direção que atendia na escola Agenor Leão, inicialmente almejada para este projeto.

De frente com um impasse, decidiu-se então romper com a escola Maria Hermínia Alves e realocar o projeto para a escola municipal Darcy Ribeiro, onde se encontra a professora colaboradora e a gestão que já havia recebido o trabalho de conclusão de curso e, com muita positividade, permitiu a realização da pesquisa empírica de mestrado. Mesmo não estando de acordo com as especificações do Comitê de Ética em Pesquisa, foi preferível dar seguimento desta forma, pois exceder o tempo de espera para receber a resposta de escola, se é que um dia retornarão, comprometeria a qualidade da coleta de dados e o desenvolvimento do projeto, ponto este que não estou disposta a aceitar, considerando que o Comitê tem poucos recursos com as pesquisas das áreas das ciências humanas. Ainda assim, todos os termos de assentimento serão devidamente entregues e preenchidos pelos participantes da pesquisa, bem como, terão disponíveis o material coletado em campo e os resultados analisados, como solicitado pelo Comitê.

Grupo focal e aula histórica: Uma abordagem metodológica para a pesquisa em Educação Histórica

Introduzidas as motivações e contextos que percorrem o encontro com o grupo de siriri Flor do Campo e os estudantes de sétimo ano da escola Darcy Ribeiro, podemos então dar seguimento com a metodologia utilizada para a realização do projeto.

O projeto se divide em duas partes, a primeira delas dedicada ao grupo de siriri Flor do Campo e a segunda parte dedicada aos estudantes do sétimo e nono ano do ensino fundamental. A importância em seguir esta ordem é dada justamente por conseguir, através das narrativas dos dançarinos, compreender os significados por trás do ato de dançar o siriri e, como esses significados têm gerado mudanças coreográficas e de significado em relação a historicidade da identidade negra, aspectos primordiais para, então, adentrar ao ambiente escolar.

Antes mesmo de definir as fases da pesquisa empírica, foi preciso retomar a experiência com o trabalho de conclusão de curso, onde cerca de 25 estudantes entre dez e onze anos participaram de duas rodas de conversa com duração de 50 minutos cada. Rememorar a experiência em campo dessa pesquisa de conclusão de curso fez surgir a percepção de que, para uma pesquisa de mestrado, as expectativas precisam estar alinhadas em função do tempo disponível para concretizar o planejamento, já que no projeto de conclusão, notou-se que parte da grande dificuldade em conduzir as questões ali debatidas com os jovens estava na quantidade de sujeitos envolvidos. Outro aspecto importante a ser pautado é o manejo com todo o detalhamento do projeto exigido pelo Comitê de Ética em Pesquisa, que em vista do período total de dois anos para o mestrado, ocupa uma grande e necessária dedicação com a forma de execução da pesquisa. Portanto, optou-se por traçar o perfil dos participantes no objetivo de trabalhar com dois grupos focais, o grupo do Flor do Campo e o grupo de estudantes de sétimo ano e nono, com cinco participantes cada.

A expressividade da utilização do grupo focal está, principalmente, na necessidade de interação entre participantes, pois, busca-se compreender a construção do conhecimento histórico enquanto construção coletiva. Logo, por meio da entrevista focal, objetiva-se compreender o impacto de um estímulo perante os entrevistados.

Baseando-se em Merton e Kendall (1946), Uwe Flick em seu livro “Uma introdução à pesquisa qualitativa” de 2004, exprime os quatro critérios principais que envolvem a pesquisa com grupo focal desde seu preparo até a condução da conversa. O primeiro critério é o *não direcionamento*, podendo ser aplicado em três formas diferentes:

A primeira forma consiste nas questões não-estruturadas (O que é que mais impressionou você nesse filme?). Na segunda forma, questões semi-estruturadas, opta-se ou pela definição do assunto concreto (por exemplo, uma determinada cena de um filme), deixando-se a resposta em aberto (Como você

se sentiu em relação à parte que descreve Jo sendo afastado do exército como um pseudoneurótico?); ou pela definição da reação, deixando-se o assunto concreto em aberto (Que novas informações esse panfleto trouxe a você?). Na terceira forma de questionamento - questões estruturadas - ambas as formas são definidas (“Ouvindo o discurso de Chamberlain, você o achou propagandístico ou informativo?”) (Flick, 2004, p. 90).

As entrevistas com cada grupo focal entrecruzam as formas não-estruturadas, semiestruturadas e estruturadas, o que nos leva a considerar, mediante a narrativa dos dançarinos e jovens estudantes, certa flexibilidade com as questões ali presentes. Para isso, o segundo critério, o da *especificidade*, segundo o autor “Significa que a entrevista deve ressaltar os elementos específicos que determinam o impacto ou o significado de um evento para o entrevistado, a fim de impedir que esta permaneça no nível dos enunciados gerais.” (Flick, 2004, p. 91). Logo, apreende-se que para cada grupo, pontos diferentes serão levantados ao considerar as especificidades que envolvem a temática do siriri em seu aspecto racial, pois para esta pesquisa, entende-se que há a afirmação de dois espaços de aprendizagem, a escola e o quintal, assim como compreende-se que a forma como o conhecimento sobre o folgado é partilhado difere do significado atribuído através da função que ele exerce no cotidiano de cada jovem.

O *espectro*, terceiro critério que envolve a metodologia de entrevista focal “Visa assegurar que todos os aspectos e tópicos relevantes à questão de pesquisa sejam mencionados durante a entrevista” (Flick, 2004, p. 91). Logo, cabe aqui a flexibilidade do pesquisador na condução da entrevista, em identificar o momento de introduzir novos tópicos, aprofundar outros, mudar ou retornar de algum assunto e dar espaço para que o entrevistado introduza por si próprio o tópico que achar coerente com a discussão.

O quarto e último critério, a *profundidade e o contexto pessoal*, diz sobre a importância em se atentar aos sentimentos e reações expressos nas narrativas para além da dualidade de algo bom ou ruim. Portanto, a profundidade da reação do entrevistado para com o impacto sofrido por ele, remete ao esforço do pesquisador em adentrar, respeitosamente, cada vez mais ao campo sentimental do sujeito.

Inicia-se o percurso com a determinação do grupo focal de dançarinos de siriri. O grupo de siriri Flor do Campo é composto por cerca de 40 participantes, entre eles dançarinos, músicos e apoio. O perfil traçado para determinar o grupo focal atribui as seguintes especificações: 1) Autodeclarar-se negro, pardo ou indígena; 2) Estar cursando o ensino fundamental em escola

pública; 3) Ocupar-se do papel de dançarino no grupo. Como a pesquisa busca observar a forma como a racialidade está presente na narrativa dos dançarinos referente ao siriri, compreende-se que a autodeclaração negra, parda e indígena são pontos cruciais para refletir a vivência cotidiana com o siriri, já que há um reconhecimento identitário coletivo que parte do próprio grupo em relação à composição coreográfica.

Para minha surpresa, os cinco dançarinos enquadrados neste perfil tinham entre 12 e 14 anos e estudavam na mesma escola, com exceção de um deles que havia mudado recentemente para outra escola.

O trabalho realizado com o grupo focal de dançarinos consiste na aplicação do questionário de conhecimentos prévio no formato de documento online e a realização da roda de conversa de forma presencial, assim como aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa. Há de se considerar que a dinâmica que paira no cotidiano de um grupo de siriri diverge da prática do siriri em âmbito escolar. Logo, tratando-se de locais diferentes, mas ainda assim, ambos locais de aprendizagem, nos importa neste momento compreender se há a afirmação da identidade negra nesses diferentes espaços e como ela é retratada pelos dançarinos.

É importante salientar que para chegar até a narrativa dos jovens estudantes de ensino fundamental é preciso firmar a introdução deste percurso com os dançarinos de siriri, já que as mudanças visíveis na elaboração coreográfica precedem de um discurso imbuído de significado da representação da negritude na dança praticada no quintal do grupo. Portanto, mediante a exposição dos resultados obtidos com os questionários e a roda de conversa, identificou-se as unidades investigativas presentes nas narrativas dos dançarinos, compostas pelas categorias advindas da empiria.

Como na metodologia de entrevista focal “o foco é entendido como ligado ao tópico de estudo, e não ao uso de estímulos, tais como filmes.” (Flick, 2004, p. 91). Para a segunda parte da pesquisa, com os estudantes do ensino fundamental da escola Darcy Ribeiro, o procedimento adotado para efetuar os encontros é dado a partir da metodologia da Aula Histórica, pautada por Maria Auxiliadora Schmidt em seu artigo “Rüsen e sua contribuição para a didática da História” para *Intelligere: Revista de História Intelectual*, de 2017.

Introduzindo a discussão sobre História e a disciplina de Didática da História, a autora discorre sobre a relação da vida prática de alunos e professores com a ciência da história a partir da “Matriz da Didática da História” de Rüsen. A abordagem da matriz pela autora carrega consigo a afirmação de que:

O retorno à vida prática indica o momento em que o conhecimento ensinado e aprendido revelam o significado e sentido de orientação temporal que têm para os envolvidos no processo de ensino e aprendizado: professores e alunos. Indica-se, aqui, o cerne da matriz ruseniana da Didática da História, o processo de construção de sentidos, a partir do conhecimento que produz o envolvimento dos sujeitos no seu próprio autoconhecimento, no conhecimento do outro e do mundo (Schmidt, 2017, p. 64).

Trata-se, então, de considerar a orientação temporal dos jovens estudantes em relação às suas experiências vividas, podendo então organizá-las para compreender seus significados dentro do aspecto científico que a História propõe. Para isso, é interessante notar que a perspectiva de uma educação bancária<sup>24</sup>, educação esta que nega o corpo do sujeito, seja ele aluno ou professor, e desvalida a possibilidade de trabalhar com o questionamento sobre aquilo que se é e aquilo que é vivido, não é capaz de compreender que o conhecimento histórico é o ponto chave para a formação da consciência histórica dos jovens.

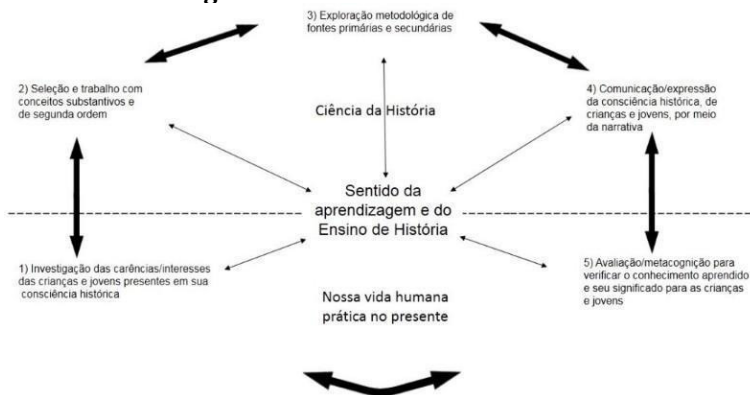
É através da perspectiva de que a “[...] abertura da consciência histórica pode ser apreendida pelo fato de os alunos receberem diferentes interpretações da experiência histórica, de modo que eles obtêm sua autonomia por meio de um ato de escolha” (Schmidt, 2017, p. 69), que a proposta da Aula Histórica salienta a narrativa como função essencial no desenvolvimento da aprendizagem ao relacioná-la à construção da produção do conhecimento histórico através do contato com as fontes históricas.

Indicada abaixo, a Matriz da Aula Histórica desenvolvida pela autora a partir da leitura da Matriz da Didática da História de Rüsen, traz como ponto central a formação de sentido, ou seja, identifica-se que dentro do processo de formação do pensamento histórico desenvolve-se, também, a atribuição de sentido.

---

24 Freire, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 213 p. ISBN 8521900058.

**Figura 4. Matriz da Aula Histórica**



**Fonte:** A autora (2015).

Ilustração em tons de cinza com diagrama organizado em torno de um eixo central. No centro, os textos "Ciência da História", "Sentido da aprendizagem e do Ensino de História" e "Nossa vida humana prática no presente", ligados por setas verticais e diagonais. Uma linha tracejada horizontal divide o esquema ao meio. À esquerda, os tópicos: "1) Investigação das carências/interesses das crianças e jovens presentes em sua consciência histórica" e "2) Seleção e trabalho com conceitos substantivos e de segunda ordem"; à direita, "4) Comunicação/expressão da consciência histórica, de crianças e jovens, por meio da narrativa" e "5) Avaliação/metacognição para verificar o conhecimento aprendido e seu significado para as crianças e jovens". No topo, "3) Exploração metodológica de fontes primárias e secundárias". Setas grossas e finas conectam todos os elementos em fluxo circular.

O desenvolvimento da Aula Histórica percorre cinco elementos, sendo eles: 1) A identificação de carências e interesses presentes na consciência histórica dos alunos; 2) Seleção e trabalho de conceitos substantivos e de segunda ordem; 3) Exploração de fontes primárias e secundárias; 4) Comunicação da consciência histórica os jovens por meio da narrativa; e 5) Avaliação/metacognição para verificar o conhecimento aprendido e seus significados para os jovens.

Seguindo a metodologia acima, para iniciar a segunda parte da pesquisa empírica com os jovens estudantes, definiu-se inicialmente o perfil atribuído aos jovens, sendo eles:

- 1) Autodeclarar-se negro, pardo ou indígena;
- 2) Ter entre 12 e 14 anos;
- 3) Fazer parte da organização ou apresentação das coreografias de siriri na escola;
- 4) Não integrar qualquer grupo de siriri fora da sua unidade escolar.

Em seguida, para o primeiro elemento da Aula Histórica 1) A identificação de carências e interesses presentes na consciência histórica dos alunos. Realizou-se a apresentação do projeto, a aplicação do questionário de conheci-

mentos prévios e a primeira roda de conversa, necessária para a compreensão e investigação das carências dos jovens, bem como o interesse sobre o que será abordado.

Para o segundo elemento 2) Seleção e trabalho de conceitos substantivos e de segunda ordem, serão selecionados os conceitos os quais se encontram dentro da temática do siriri em consonância com a reflexão do aspecto racial.

No terceiro elemento 3) Exploração de fontes primárias e secundárias, serão selecionadas fontes históricas de diferentes tipologias para adentrar a reflexão dos conceitos substantivos que serão trabalhados conjuntamente com os alunos. Objetiva-se selecionar fontes de três tipologias diferentes, sendo a primeira fonte a sequência de três vídeos<sup>25</sup> do repertório de siriri do grupo Flor do Campo, sendo a coreografia do Negro, a coreografia do Pérola Negra e o siriri. A segunda fonte selecionada é o periódico Diário de Notícias de 1960. E a última fonte, o Caderno de Folclore Mato-grossense n° 3.

Além de apresentar tipologias variadas de fontes históricas, a seleção das fontes foi realizada com base no enfoque do aspecto racial pautado em cada uma delas já retratado no primeiro capítulo. A sequência de vídeos do repertório coreográfico do grupo Flor do Campo conta com a coreografia do negro/escravo, a coreografia do pérola negra e o siriri. Já o periódico Diário de Notícias de 1960, faz sua crítica aproximando o siriri das práticas culturais portuguesas e europeias, afastando as influências negra e indígena da de sua origem. E por fim, o Caderno de Folclore Mato-grossense n° 3 utiliza-se de entrevistas com brincantes para registrar a prática da dança em diferentes locais periféricos, observando a constante aproximação do siriri com a influência indígena.

Não apenas trago a diferença de tipologias, mas também a de agentes que elaboram as fontes, pois a pessoa que escreve a coluna no periódico não é a mesma que dança o siriri, e muito menos a que é entrevistada. Logo, além de abordar perspectivas diferentes sobre o siriri, observa-se a possibilidade de trabalhar com o sujeito que produz a fonte e a expressividade e público que sua publicação alcança em veículos distintos. Por fim, cada documento histórico ressalta uma identidade racial diferente, utilizando-se de argumentos distintos possibilitando observar as mudanças do siriri ao longo do tempo.

Para o elemento 4) Comunicação da consciência histórica dos jovens por meio da narrativa, será solicitado aos jovens a produção individual de um zine sobre a temática “Siriri” relacionando os conceitos abarcados na discussão sobre o siriri e as fontes trabalhadas no decorrer dos encontros.

25 As fontes históricas podem ser acessadas no link: <https://drive.google.com/drive/folders/1BnIUa50c9Sgs0WgLcncHJ-USHZWDFr8>.

Escolher o formato zine para que os alunos possam expressar suas narrativas concentra-se na preferência de que os jovens possam utilizar da criatividade e diversidade de materiais para concretizar as ideias debatidas em grupo sobre a seleção de fontes, textos e imagens e referências que serão utilizadas.

Não obstante, a escolha do formato zine também considera o contexto histórico por trás dessa forma de publicação, pois:

O formato do zine esteve presente na maioria dos movimentos culturais da segunda metade do século XX. A sua história não teria acontecido da forma em que aconteceu, se não tivessem sido desenvolvidas técnicas práticas e acessíveis de reprodução como o mimeógrafo e a máquina fotocopadora. Pela primeira vez, e com poucos recursos, escritores tiveram a oportunidade de se auto publicar, se tornando uma prática comum no movimento Beat, no interior do povo na Holanda, dos hippies nos Estados Unidos e no movimento anti-nuclear na Rússia. (Rico, Omar, 2017, p. 109).

Observa-se que o formato zine, que segundo o pesquisador não acadêmico Marcio Sno (2015) define-se como “um veículo de divulgação alternativo e independente, geralmente produzido em pequenas tiragens e distribuído a um público segmentado”. Podemos então considerá-lo como um meio que respeita a totalidade do trabalho manual e independente que será realizado pelos jovens estudantes em relação ao desenvolvimento da Aula Histórica.

O último elemento 5) Avaliação/metacognição para verificar o conhecimento aprendido e seus significados para os jovens, finaliza o procedimento da metodologia da Aula Histórica em decorrência do processo de compreensão do aprendizado mediante as narrativas dos jovens, pois “permite que as crianças e os jovens tomem consciência dos seus processos cognitivos, atribuindo significados e conferindo sentidos ao que aprenderam.” (Schmidt, 2020, p. 139).

## Capítulo IV

# PESQUISA EMPÍRICA:

Coleta e análise de narrativas com jovens estudantes e dançarinos de siriri

Passar a frequentar o quintal de siriri do grupo Flor do Campo para realizar o questionário de conhecimentos prévios e as rodas de conversa só seria possível após a aprovação do Comitê de Ética em Pesquisa. O início do processo foi dado em 14 de setembro de 2023 e seu aceite em 22 de agosto de 2024. No decorrer, a intenção estabelecida eleva a atenção a um aspecto muito importante que define as interações entre pesquisador e grupo. Para além da necessidade em coletar materiais para análise, entende-se que para compreender o conteúdo deve-se dar atenção ao caminho que percorre a conexão estabelecida entre os sujeitos que ocupam o lugar.

Aproximar-se dos sujeitos os quais recorrem às suas memórias e experiências para as narrativas que serão posteriormente analisadas, pode vir a ser um incômodo aos historiadores apegados às suas fontes escritas e abraçados pelo conforto do distanciamento. Mesmo que o fantasma do anacronismo exista para todos, a noção de que o sujeito entrevistado pode, a qualquer momento, alterar o seu relato, omitir, acrescentar ou até mesmo escolher não se pronunciar mesmo tendo conhecimento da temática, ressalta muito mais o caráter dinâmico da fonte no diálogo entre passado e presente. A interferência no campo é uma condição da própria pesquisa, pois não há a possibilidade de estar em um lugar sem ao menos atravessar os sujeitos e ser atravessado.

Categorias da empiria: Uma análise do questionário de conhecimentos prévios de dançarinos

Antes mesmo de dar início à roda de conversa para captação de narrativas dos dançarinos, foi preciso estabelecer uma certa intimidade. Este processo, apesar de intencional devido à presença contínua nos ensaios, foi construído de maneira orgânica a partir da minha introdução permitida pelo grupo de forma gradual conforme se davam as trocas.

A elaboração do questionário de conhecimentos prévios para o grupo de siriri Flor do Campo atravessa dois pontos centrais: o primeiro, em relação às questões de identificação do dançarino e o segundo, em relação à experiência do mesmo. Apesar de um pouco longo, já se esperava uma certa objetividade nas respostas dadas, pois entende-se que os dançarinos reagem melhor à resposta falada do que escrita.

Os objetivos se deram, primeiramente, em compreender quais são os conhecimentos dos alunos acerca da temática, e em segunda instância, observar se há expectativas e faltas indicadas nas respostas para então, em um terceiro momento, refletir e sistematizar a roda de conversa a partir das observações anteriores.

O foco da pesquisa envolve diretamente dançarinos estudantes do ensino fundamental da rede pública. Quatro dos cinco dançarinos são alunos da Escola Cívico Militar Professora Maria Dimpina Lobo Duarte, residentes do bairro Parque Ohara e netos de Dona Matilde, matriarca do grupo de siriri Flor do Campo, sendo eles: Amanda, de 13 anos, aluna do oitavo ano do ensino fundamental, autodeclarada parda. Geisy, de 12 anos, aluna do sétimo ano do ensino fundamental, autodeclarada preta. Luiz, de 14 anos, aluno do oitavo ano do ensino fundamental, autodeclarado pardo. Davi, de 12 anos, aluno do sétimo ano do ensino fundamental, autodeclarado preto. Somente o dançarino Kauê, de 13 anos, autodeclarado pardo, que até o início da pesquisa também estudava na Escola Maria Dimpina, porém, no momento em que foi preenchido o questionário, em decorrência de questões pessoais, teve sua matrícula transferida para a Escola Estadual Paciana Torres de Santana para o oitavo ano do ensino fundamental. Kauê é o único do grupo focal que não tem parentesco com a matriarca do quintal e reside no bairro São Gonçalo Beira Rio.

Quando questionados sobre “Como você conheceu o siriri?”, pode-se compreender duas realidades distintas. Onde uma é retratada pela tradição familiar e de parentesco, e a outra, que denota um outro meio pelo qual o siriri se apresenta.

**Geisy:** Através da minha família.

**Luiz:** Pela minha avó e biso.

**Amanda:** Pela tradição da minha família.

**Kauê:** Pela TV.

É interessante ressaltar que, tanto para esta quanto para outras perguntas, o contraste de respostas se dá justamente pelo fato de que Kauê, teve seu primeiro contato com o siriri através da mídia televisiva, enquanto

Amanda, Geisy, Luiz e Davi, todos netos de Dona Matilde, que residem no mesmo terreno que a avó, vivenciam o siriri desde pequenos. O quintal de siriri do grupo Flor do Campo é compreendido como um lugar anexo cedido para os ensaios. Saindo dos limites do quintal, já dentro do terreno onde reside a matriarca, há diversas casas conjugadas em que os filhos e parentes mais próximos residem com suas famílias. Fator este que expressa a presença do siriri na vida dos dançarinos desde a primeira infância.

Mesmo que o contato com as práticas de siriri, cururu e festa de santo façam parte do cotidiano dos dançarinos netos de Dona Matilde, ainda sim, a entrada para o grupo é recente. Se perguntarmos “Há quanto tempo você dança siriri?” A reflexão para os dançarinos netos de Dona Matilde pode ser feita a partir de duas perspectivas, a primeira, onde consideram o tempo que dançam siriri diante da afirmativa de que já faziam parte do grupo por ser parte da família, apesar de não participarem de apresentações devido a pouca idade, como diz Luiz:

**Luiz:** Há 11 anos

E a segunda perspectiva, onde consideram o tempo a partir do momento em que passaram a ensaiar e apresentar com o grupo, já em uma idade mais avançada, como reconhece Geisy:

**Geisy:** 2 anos.

Questionando-os se “Há na sua família a prática de dançar siriri ou outra manifestação cultural? Se sim, qual?” Kauê, que conheceu o siriri pela TV, nega qualquer envolvimento da sua família com danças e folguedos populares regionais, mas Luiz, Geisy, e Davi indicam que para além do siriri, o cururu se faz presente na tradição familiar. Amanda, responde “Sim, negro” indicando uma percepção muito interessante a respeito das práticas que permeiam o quintal do Flor do Campo.

A menção que Amanda faz sobre o “negro”, citada anteriormente na seção de capítulo “3.1 A identificação da afirmação da identidade negra na trajetória do grupo de siriri flor do campo”, representa bem o marco do início da caminhada do grupo em conceber o recorte racial como um fator importante a ser pautado em suas apresentações através dessa coreografia. A questão central na afirmação de Amanda está em compreender que desde o momento em que a dança foi incorporada ao repertório, aderiu-se simultaneamente a um discurso muito específico sobre a valorização da cultura afro-brasileira representada pelo grupo majoritariamente negro, como podemos observar

no trecho divulgado em agosto de 2019 para o espetáculo no Cine Teatro. Fazendo com que os próprios integrantes tomem a conjuntura do discurso e da coreografia como uma manifestação cultural presente no quintal que difere do siriri, do cururu e das festas de São Sebastião e Nossa Senhora Aparecida. Mais adiante a coreografia do negro será retomada em discussão, especificamente no que tange a inclusão da identidade racial como parte do siriri.

Ainda no contexto de inserção dos dançarinos no grupo, a pergunta “Como você conheceu o grupo de siriri flor do campo?” Retomamos a questão da prática do siriri no cotidiano dos dançarinos. Enquanto Kauê teve seu contato com o grupo por intermédio de sua mãe, que após apresentar um vídeo em que dançava siriri para uma das filhas de Dona Matilde passou a frequentar os ensaios. Os demais indicam “Sempre convivi com o Flor do Campo”, “Pela minha mãe”, “É o grupo da minha vó” e “Quando eu creci eu já entendia o que era siriri, e gostava muito, pela minha mãe Quando ela dançava no grupo aí eu gostei e conheci o flor do campo”.

A forma como o ato de dançar envolve diretamente a unidade familiar que ali reside nos dá espaço para compreender que a experiência ali é compartilhada. Pois conhecer o grupo em que se dança, está relacionado muito mais à seriedade que o ato de dançar vai tomando ao longo da trajetória do dançarino. Quando ainda pequeno, a responsabilidade de presenciar os ensaios semanais, fazer parte do elenco para apresentar em determinado evento, opinar e colaborar nos ensaios, requer um desenvolvimento que parte, antes de tudo, da observação daqueles que já vivenciavam este processo, ou seja, a própria avó, a mãe, os tios e os familiares mais próximos.

A partir deste momento, nos cabe refletir se o significado do siriri que é praticado pelos jovens no quintal expressa alguma relação de proximidade, ou não, com a forma como é abordado o siriri na escola em que estudam. Ao perguntar “O que você já aprendeu sobre cultura popular mato-grossense na escola?” Os dançarinos passam a demonstrar uma dificuldade maior em elaborar a resposta de forma teórica. Em suas concepções, afirmam que

**Luiz:** Que é a cultura de Mato Grosso.

**Geisy:** É uma tradição de Cuiabá.

**Davi:** Que siriri e cururu é tradição de Cuiabá dança folclórico matogrossense.

**Amanda:** Que é uma cultura muito importante, e que não deve morrer.

**Kauê:** Não sei.

O que está em xeque não é a cultura popular enquanto conceito, mas sim as narrativas que comumente atravessam o recorte do siriri na medida em que é tratado como algo tradicional. Logo, os apontamentos feitos pelos dançarinos recorrem à ideia de tradição muito difundida pelo discurso político, econômico e midiático de manutenção do siriri como algo característico de uma identidade cultural coletiva, que precisa ser resguardada para que não se acabe.

Esta mesma narrativa, além de ser identificada nas respostas dos dançarinos nos termos tradição, folclórico e a noção de que a cultura não deve morrer, nos permite retomar o contexto do desenvolvimento dos estudos sobre cultura e cultura popular nas ciências humanas. No artigo de Petrônio Dominguez “*Cultura Popular: As construções de um conceito na produção historiográfica*”, através das reflexões de (Burke, 1989; Certeau; Julia; Revel, 1989, p. 63), o autor evidencia que:

Nos séculos XIX, o povo – não os setores marginalizados das cidades, e sim os habitantes das zonas rurais – foi idealizado, com sua produção cultural tendo sido retratada como “pura”, “natural” e “resíduo” do passado. Essa idealização serviu de base para a elaboração do mito fundador de várias nações, bem como desencadeou o início de muitas pesquisas folclóricas que se empenharam em descobrir uma cultura “primitiva”. Segundo essas pesquisas, as manifestações folclóricas, herdadas do mundo rural, estavam condenadas à morte, devido ao seu crescente contato com influências “deletérias” dos centros urbanos (Domingues, 2011, p. 402).

O debate sobre condenação de morte dos folguedos não está presente apenas no âmbito intelectual, mas principalmente no contexto social, político e econômico de Mato Grosso, onde a força dos movimentos artísticos age na defesa do não apagamento das práticas culturais e da afirmação da identidade cultural local em decorrência do processo de migração sulista para o estado na década de 1960 e, logo em seguida, com o golpe da ditadura militar.

As transformações políticas e econômicas ressaltam as diferenças culturais diante da propaganda nacionalista de migração da região Sul e Nordeste para colonização de Mato Grosso, onde a busca por progresso e o desenvolvimento pecuário levou à expropriação de terras indígenas. Já em 1977, o atrito entre as diferentes culturas em um mesmo território em conjunto com o contexto de separação estado entre Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, gera mudanças culturais percebidas e reivindicadas pelo então movimento

Muxirum Cuiabano, composto pela elite na intenção de preservar a identidade cuiabana. Neste contexto,

Tendo por base as transformações emblemáticas que ocorriam entre o início da década de 70 e fins dos anos de 1980, nas esferas políticas, econômicas, sociais e principalmente culturais que desencadeou a resistência e, de certa maneira, o enfrentamento entre cuiabanos e sulistas, que buscavam “defender” os hábitos e costumes locais, indaga-se se já na década de 1970 esse sentimento de “cuiabania” estava se formando (Diogo, 2015, p. 31).

Ao compreender o momento em que reagir é também se afirmar, Bezerra (2008) dispõe da reflexão a respeito do surgimento do termo “cuiabania”, culminado neste contexto de embate na busca pelo direito à memória e ao lugar que se ocupa. As camadas mais pobres assumem, sem ao menos querer, a função de menu cultural do dia. Enquanto a elite, embebida em privilégios, assume o papel de formuladora da identidade cuiabana, já que

Para defender suas raízes, procura nas camadas mais pobres a fonte de uma cultura popular que chamará de matriz e que, até então, havia refutado. Percebe-se que o objetivo do Muxirum era criar padrões e tradições que se perpetuassem no tempo e no espaço, frente à realidade circundante e precipuamente por preservar seus apanágios, ou seja, terras, cargos e as tradições dos cuiabanos (Diogo, 2015, p. 31).

O contexto histórico permeado pelo embate cultural segue ressoando na atualidade diante do discurso presente na ponta da língua da população cuiabana, tanto na elite quanto nos mestres de cultura e viventes dos folguedos culturais. É comum observar na fala dos mais velhos que dançam siriri, tocam cururu ou que realizam as festas de santo, o medo da perda que coexiste com o exercício da prática cultural. A chegada dessa abordagem na narrativa nos jovens dançarinos implica também no caráter oral dos folguedos, assim como mantém-se pela escrita, como pudemos ver no primeiro capítulo através de publicações como as de Roberto Loureiro.<sup>26</sup>

Não obstante, as mudanças decorrem das necessidades do próprio meio, dos sujeitos e do tempo em que se dança. A própria mudança de cenário que leva o siriri dos quintais e festas de santo para apresentações em escolas,

---

26 É possível identificar no trecho do livro “*Cultura mato-grossense: Festas de santos e outras tradições*” que “Na verdade, é toda a cultura popular regional que está a requerer cuidados, para que não se perca ‘em decorrência do processo de modernização e da recente ocupação do território mato-grossense por migrantes das mais diversas regiões do país, detentores de outras tradições e costumes’” (Loureiro, 2006, p. 18).

eventos privados e festivais regionais, nacionais e internacionais também é uma forma de compreender o processo em que duas maneiras diferentes de dançar siriri coexistem e operam significados diferentes quanto ao lugar em que são executadas. Para a antropóloga Patrícia Osório (2012), a visibilidade dos grupos de siriri diz respeito às transformações da noção de identidade em Cuiabá. O siriri e o cururu eram vistos na capital como coisa de “matuto”. É a partir das políticas de patrimônio municipais que a percepção em torno destes folguedos começa a mudar na década de 1990.

Dando seguimento às questões, já que a escola discorre sobre a cultura popular mato-grossense, é necessário identificar em que momento este tópico é abordado. Questionados sobre “Em qual disciplina você aprendeu sobre cultura popular?” Brevemente os jovens indicam as disciplinas de Arte e História, não havendo especificação da abordagem, se prática enquanto coreografia ou teórica no conteúdo da própria disciplina.

Direcionando um pouco mais para o recorte com “O que você já aprendeu sobre siriri na escola?” Observa-se nas falas:

**Luiz:** O gingado e a música.

**Davi:** Que siriri é uma dança de roda que dança home e mulher.

O caráter prático da dança, ou seja, o conteúdo abordado sobre siriri em sala de aula se relaciona com a movimentação e não com o aspecto teórico. O teórico assume um lugar de pouco sentido, como podemos refletir com Geisy, ao dizer que

**Geisy:** Quase nada pq tudo e uma lenda e mais pela minha família mesmo qui eu aprendi.

Observa-se que a dançarina considera a família como um núcleo de aprendizagem que envolve a prática no cotidiano da sua realidade. Para o âmbito educacional, a indicação de lenda remonta ao conteúdo teórico sobre o siriri que, apesar de assimilado pela dançarina, não revela tanto impacto quanto o núcleo familiar tem no seu processo de aprendizagem sobre siriri e cultura popular. O principal ponto a ser ressaltado neste contexto é o embate entre a cultura histórica e a vivência dos dançarinos no quintal de siriri, aspecto este que aprofundaremos com mais detalhes mediante a primeira roda de conversa com o grupo.

É certo que ser integrante de um grupo de siriri expressa prestígio e admiração do seu entorno, assim como expressa uma responsabilidade

intensa da parte de quem dança. Quando indagados se “Você já dançou siriri na escola que você estuda? Se sim, porquê?” Observa-se um caráter muito específico oriundo da experiência do jovem como dançarino:

**Kauê:** Sim, por que o professor pediu pra eu dançar e ensinar o povo a dançar.

**Amanda:** Sim, porque me convidaram e porque eu tinha experiência com o siriri.

**Davi:** Sim para encima [ensinar] outros aluno dança na festa cultural da escola.

Na escola os dançarinos adquirem ao longo dos ensaios um papel de liderança nas apresentações de siriri em datas festivas do calendário escolar, como no aniversário de Cuiabá, festa junina e, por vezes, em jogos estudantis e apresentações de final de ano.

Se voltarmos a atenção ao ensino privado, é comum encontrar a disponibilidade de aulas extracurriculares de balé clássico, jazz e até mesmo outras modalidades pagas à parte. Nesse caso, não há um elo que envolva a dança e o pensamento crítico estudado em sala de aula, mas sim a oferta de um serviço que pode ser adquirido a fim de buscar uma prática voltada à técnica, ao desenvolvimento da coordenação motora e dos benefícios proporcionados pela atividade (Marioto, 2022). O siriri, quando apresentado na escola, expressa um significado diante de datas comemorativas, indo para além de uma prática técnica de uma atividade física, pois expressa, antes de tudo, uma afirmação de uma cultura comum. (Williams, 2003).

Questionando-os sobre “Como você acha que surgiu o siriri?” É possível perceber como as respostas mesclam as informações advindas da literatura com a prática dos dançarinos no quintal em que dançam. Por um lado, temos

**Luiz:** No período colonial, estando ligado à história e à cultura de Mato Grosso. A dança teria então influência indígena, africana, portuguesa e espanhola.

**Davi:** Como ouvi muitos fala, de um bichinho de asas grande que nasci depois da chuva chamado de siriri.

Informações muito difundidas nas narrativas cotidianas, nas produções literárias e nos sites e veículos midiáticos, reforçando o mito da democracia racial utilizado para adentrar às origens das danças populares, como foi abordado no primeiro capítulo. Manter a formulação dessa questão de maneira mais ampla, ou seja, sem especificar teoria ou prática do surgimento do siriri,

estimula quem responde a escolher o caminho pelo qual sua resposta seguirá, se pendente mais para um contexto histórico como a resposta de Luiz e Davi, partindo das lendas e mitos regionais ou para o sentido prático, como apontam

**Geisy:** Através de aprendizado neh eu via os ensaios e fui aprendendo.

**Amanda:** Eu acho que foi pelo indígena por que ele tinha uma dança típica que eu acho que era siriri.

Vale retomar que esse questionário foi aplicado no formato de formulário através da ferramenta Google Forms, que só poderia ser enviado se todas as perguntas fossem respondidas. Neste sentido, por mais que houvesse uma conversa inicial com os dançarinos explicitando que o questionário não tem caráter avaliativo e que não há resposta certa ou errada, ainda sim, paira no ar um certo receio da avaliação do que está sendo colocado por eles. Logo, não havendo a possibilidade em deixar a resposta em branco, e não optando por responder “Não sei” como Kauê, foi possível identificar que a resposta de Luiz foi retirada de uma breve pesquisa da internet, especificamente de uma reportagem sobre o Siriri no site da Empresa Municipal de Múltiplos, a MultiRio<sup>27</sup> vinculada à Secretaria Municipal de Educação da Prefeitura do Rio de Janeiro.

O importante aqui é perceber por qual caminho o dançarino escolhe formular sua resposta, independentemente de onde tenha partido. O surgimento do siriri tanto pode ser interpretado como um surgimento para si, na realidade do dançarino datando o início da sua prática, como também o surgimento no seu aspecto teórico e conceitual. Ambas as visões são válidas já que o objetivo do questionário está em apresentar ao pesquisador quais as noções e faltas que os dançarinos carregam consigo.

Se nos interessa entender a concepção de origem do siriri para os jovens, nos interessa também “Quais são os elementos que você considera mais próximos da identidade negra, indígena e branca no siriri? Porquê?”. A elaboração da questão levou em consideração a mesma narrativa que considera a estruturação do siriri por brancos, negros e indígenas em sua origem, promulgada na memória coletiva. Havendo a possibilidade de os dançarinos terem suas respostas influenciadas pela própria pergunta, observou-se apontamentos muito interessantes a respeito da proximidade do siriri com o próprio dançarino.

---

27 FERNANDES, Fernanda. **Siriri**. Multi.Rio. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/17564-siriri#:~:text=Segundo%20pesquisadores%2C%20h%C3%A1%20ind%C3%ADcios%20de,%2C%20africana%2C%20portuguesa%20e%20espanhola>. Acesso em: 22 fev. 2022.

**Luiz:** “Os movimentos na coreografia, as coreografias de rodas, os pasinho com os pés”, não nos permitindo interpretar sobre qual recorte o dançarino impõe sua visão, se negro, indígena ou branco.

**Geisy:** Negra pq isso e de sangue.

**Amanda:** Corporação e a nossa fala.

A possibilidade citada acima foi descartada a partir do momento em que ao solicitar elementos de três raças distintas, o ponto de partida escolhido por Amanda e Geisy é a própria vivência. Logo, um quarto núcleo que não consta na questão, mas que se torna fundamental para elas se destaca ao indicar o elemento negro no siriri. As dançarinas se reconhecem enquanto sujeitos que participam ativamente e reconhecem também o trabalho coletivo por trás do siriri, ou seja, da sua família. Aspecto como a lembrança entre gerações em “Porque isso é de sangue” nos leva a reflexão de que aqui se envolvem o tempo passado e o tempo presente. Assim como a “corporação” de Amanda, que nos diz sobre corporalidade, ou seja, não apenas na maneira de dançar, mas no expressar-se em movimentos, sentimentos e sensações, na relação entre o corpo e o mundo o qual se vive. Trata-se de compreender o corpo intrinsecamente relacionado ao fenômeno humano, a sua existência, sua história e cultura.

Havendo essa relação da identidade negra com o siriri, optou-se por direcionar a questão ao grupo, já que o início do questionário se deu de forma mais ampla. Logo, “Quais são os elementos que você considera mais próximos da identidade negra no grupo Flor do Campo?” dá margem para os jovens envolverem elementos para além do siriri, como podemos ver em

**Luiz:** A dança do Escravo.

Luiz ressalta a coreografia também chamada de “negro” pelos dançarinos. Cabe-nos retomar a ideia de que a utilização do termo “negro” em posto de similaridade com a condição de escravo não gera desconfortos ou embates entre os integrantes do grupo. E para além da nomenclatura da coreografia de dança afro, vale o adendo ao discurso que foi empregado durante sua elaboração que, como não é de autoria do grupo, remete a uma interpretação gestual e de contexto que vem de fora do grupo Flor do Campo. As demais respostas como as de:

**Davi:** A cor da pele.

**Amanda:** O gingado, e a nossa expressão.

**Geisy:** Minha família.

Partem do contexto do próprio grupo, como ressaltou Luiz, mas com enfoque maior no sujeito e não na coreografia. Nos permitindo refletir sobre a perspectiva de que o sujeito se reconhece sempre em relação a comunidade a qual se identifica.

Por fim, indagando se “Você acredita que é possível aprender história através da dança? Como?” Os jovens dançarinos expressam:

**Luiz:** Sim com as pessoas mais velha.

**Geisy:** Através da dança.

**Davi:** Acredito que dançando como a lenda do minhocão aprendi dançando.

**Amanda:** Sim, como o nosso movimento e pela letra da música que fala da história do siriri.

A relação entre a oralidade dos mais velhos, as histórias presentes nas músicas, as lendas, juntamente com o movimento, o ato de dançar, dialoga no ponto que fundamenta as expectativas de aprendizagem dos jovens para com a dança nos diferentes ambientes de aprendizagem, sendo na escola ou no quintal, os saberes se entrelaçam e expressam significados diferentes, apesar de coexistentes.

Mediante a aplicação do questionário de conhecimentos prévios com os dançarinos de siriri, observa-se nas narrativas algumas categorias as quais podemos nos debruçar em refletir. No decorrer da pesquisa, é possível que as categorias tomem outras proporções, seja na incrementação de outros fatores a serem citados, seja no seu desaparecimento, na sua articulação com outras temáticas, na atribuição de novos sentidos e em variadas formas as quais nos cabe a análise.

Para o questionário de conhecimentos prévios do grupo focal de dançarinos de siriri indica-se quatro unidades investigativas, cada uma delas composta por categorias oriundas da própria narrativa dos dançarinos. A primeira unidade investigativa é “Expressões da identidade negra”, composta pelas categorias “Negra pq isso e de sangue”; “Corporação e a nossa fala”; “Minha família” e “A dança do Escravo”.

Ao questionar “Quais são os elementos que você considera mais próximos da identidade negra, indígena e branca no siriri? Porquê?” Podemos perceber que a relação estabelecida entre a pergunta e a resposta dadas pelas dançarinas se encontra na aproximação da identidade negra com o próprio grupo. A pergunta sinaliza três identidades, sendo a negra, indígena e a branca,

mas as respostas expressam apenas a indicação da identidade negra como algo que está inclusa na realidade das dançarinas. Quando Geisy e Amanda dizem:

**Geisy:** Negra pq isso e de sangue.

**Amanda:** Corporação e a nossa fala.

Elas indicam que a identidade negra além de estar presente na composição do siriri, está intrínseco no seu próprio corpo, no movimento, na forma de falar e no sangue. Logo, os meios os quais as dançarinas indicam expressar a negritude na dança envolvem aspectos que vão além da cor da pele.

As outras duas categorias são observadas através da questão “Quais são os elementos que você considera mais próximos da identidade negra no grupo Flor do Campo?”. Diferente da questão anterior, esta faz a indicação do grupo de siriri Flor do Campo como ponto central, tendo como resposta:

**Geisy:** Minha família.

**Luiz:** A dança do Escravo.

Os posicionamentos dos dançarinos são intencionalmente direcionados para o grupo devido a especificidade da questão. Nas respostas, encontramos duas noções que partem da observação do coletivo. A primeira, ao apontar a família como elemento mais próximo da identidade negra do grupo, Geisy afasta a concepção coreográfica para acatar ao sentido fenotípico, considerando o conjunto de características que envolvem a genética familiar como constituição da identidade negra. Já Luiz, seu primo, observa na coreografia do escravo o ponto que caracteriza a proximidade do grupo de siriri com a negritude.

Em todo o decorrer da pesquisa, os aspectos coreográfico e genético aparecem nas narrativas em diferentes momentos, sempre dialogando entre si. Porém, observa-se que as narrativas presentes em cada uma dessas categorias se diferem, apesar de não se anularem.

O declarar-se negro perpassa por momentos que transitam entre a afirmação positiva e a afirmação negativa. Dois exemplos podem ser citados para as afirmações acima. Nos ensaios de dança afro da coreografia pérola negra, duas falas foram registradas no caderno de campo, sendo a primeira em um momento de conversa onde questionei o que representa a música pérola negra e a dançarina, passando a mão em seu braço, responde:

**Dançarina:** Ué, eu! Pérola negra... olha eu aqui, eu sou negra! Sou uma pérola!. E em um segundo momento, em que uma das dançarinas expressa seu cansaço físico no ensaio da coreografia, dizendo:

**Dançarina:** Traz um chicote logo, já que é todo mundo preto mesmo.

Nesses relatos, a afirmação da identidade negra acontece de duas formas diferentes, e ao longo da observação da relação estabelecida entre o grupo, consegue-se refletir que os usos da afirmação não se encontram apenas na dualidade entre o positivo e o negativo, mas também no cômico, através de piadas, como também através da escolha do figurino, da familiaridade com o uso de tranças no cotidiano e nos penteados das apresentações, na diferença entre as pessoas mais retintas e menos retintas, e principalmente, no desejo de serem representados a partir de outra perspectiva, como veremos na categoria que será apresentada posteriormente.

Tratando-se de categorias investigativas, ou seja, de expressões retiradas diretamente da narrativa dos dançarinos e alunos, compreende-se que, com o decorrer da pesquisa, as categorias podem alterar-se, podem ser acrescentadas novas perspectivas e podem anular-se. É necessário ter em mente que, tanto no ambiente do quintal quanto no ambiente escolar, o siriri tem passado por mudanças práticas e discursivas. Portanto, estamos aqui acompanhando uma mudança dada em tempo presente. Logo, estamos acompanhando o processo da consciência histórica, expressa através da narrativa, tornar-se cultura histórica, chegando esta ao local da memória pública.

Permito-me abrir um pequeno parênteses para dizer que o que caracteriza esta pesquisa é o fato de que o envolvimento entre pesquisadora e o grupo de siriri Flor do Campo, trouxe a percepção das narrativas referente a afirmação da identidade negra, pois a narrativa está cada vez mais alcançando a prática através da dança como expressão dessa particularidade, e não a identidade partindo do mito da democracia racial. Esta percepção nos indica que a atuação do grupo e seu trabalho promove conjuntamente o exercício da memória pública em reconhecer na dança e em quem dança, tal identidade. Por fim, para fechar o parênteses, o que move a escrita deste trabalho refere-se à minha própria carência, onde em campo percebia e ouvia muitas coisas que não encontrava na produção acadêmica, e mediante a investigação das categorias aqui selecionadas, posso então refletir com respaldo da teoria.

A segunda unidade investigativa “Concepções sobre a origem do siriri”, composta pelas categorias: “No período colonial, estando ligado à história e à cultura de Mato Grosso. A dança teria então influência indígena, africana,

portuguesa e espanhola.” e “Eu acho que foi pelo indígena por que ele tinha uma dança típica que eu acho que era siriri”.

A questão 16) Como você acha que surgiu o siriri? Nos abre um leque de possibilidades para refletirmos como os dançarinos entendem essas influências. Não se trata de localizar uma origem única e certa de como surge o siriri, mas sim de observar na leitura do dançarino, as referências que por eles utilizadas para formar a resposta.

Adentramos novamente na concepção do canto das três raças quando Luiz diz:

**Luiz:** No período colonial, estando ligado à história e à cultura de Mato Grosso. A dança teria então influência indígena, africana, portuguesa e espanhola.

Mesmo que o dançarino tenha realizado uma consulta na internet para responder a questão, o que deve ser considerado é que a resposta selecionada contempla a sua perspectiva a respeito do surgimento do siriri. O trecho recortado por Luiz em sua pesquisa na internet dialoga muito bem com as fontes trabalhadas no primeiro capítulo, onde indígenas, brancos europeus e negros formam a identidade cultural mato-grossense. Diferente de Amanda ao dizer

**Amanda:** Eu acho que foi pelo indígena por que ele tinha uma dança típica que eu acho que era siriri.

Indicando apenas a perspectiva indígena na sua concepção de origem e deixando negros e brancos europeus fora do contexto.

A indicação desta categoria não objetiva buscar a origem da dança, mas sim de querer observar se ela será mantida na narrativa dos dançarinos, se também estará presente na narrativa dos jovens estudantes e, se mesmo continuando presente, terá alguma alteração.

A terceira unidade investigativa “O dançarino e a dança na escola”, é composta pelas categorias: “Sim, por que o professor pediu pra eu dançar e ensinar o povo a dançar”; “Sim para encima outros aluno dança na festa cultural da escola” e “Sim, porque me convidaram e porque eu tinha experiência com o siriri”.

Através da pergunta 13) “Você já dançou siriri na escola que você estuda? Se sim, porquê? A característica comum identificada nas três categorias leva em consideração a experiência do dançarino e adquirida em seu núcleo

de aprendizagem de siriri, trazendo então sua realidade vivenciada para dentro do ambiente escolar.

São nos momentos festivos do calendário escolar que os dançarinos ganham certo destaque na realização dos ensaios auxiliando os professores e alunos na montagem da coreografia. A depender da conduta do professor no momento do ensaio, a participação dos alunos poderá vir a ser ampliada ou reduzida e, percebendo nas categorias a responsabilidade dos dançarinos em ensinar a dançar siriri para os demais alunos da turma, qual é a responsabilidade social da dança na escola para além da finalidade das festas comemorativas?

Esta unidade investigativa apresenta-se como uma introdução para a próxima unidade, pois através dela se constrói o questionamento referente ao significado do siriri. Se há a abertura de espaço para que dançarinos de siriri possam compartilhar seu conhecimento sobre a dança, compreende-se que para eles há um significado muito específico da dança, agora, no ambiente escolar, partindo das solicitações de uma disciplina específica, o significado do siriri é o mesmo?

Para isso, a última unidade investigativa referente ao questionário de conhecimentos prévios “Contexto familiar na aprendizagem dos jovens dançarinos”, composta pelas categorias: “Quase nada pq tudo e uma lenda e mais pela minha família mesmo qui eu aprendi”; “Através de aprendizado neh eu via os ensaios e fui aprendendo”; “Quando eu creci eu já entendia o que era siriri, e gostava muito, pela minha mãe Quando ela dançava no grupo aí eu gostei e conheci o flor do campo”.

Ao questionar “O que você já aprendeu sobre siriri na escola?” A primeira resposta nos encaminha para a reflexão promovida pela unidade investigativa interior, quando Geisy diz:

**Geisy:** Quase nada pq tudo e uma lenda e mais pela minha família mesmo qui eu aprendi.

Nota-se que, mesmo com a indicação da escola como local de aprendizagem, ainda sim a família e o quintal surgem como fatores primordiais na incumbência de significado, ou seja, a relação é dada entre sujeitos, muito mais do que a relação com o conhecimento aprendido na escola. Trata-se de uma perspectiva que opõe a cultura histórica e a cultura escolar.

A relação entre cultura e escola incide em uma complexidade que envolve um conjunto de fatores fundamentais no cotidiano escolar. No âmbito estrutural, é a escola quem define qual cultura será elaborada didaticamente e, a depender de interesses políticos, sociais e econômicos, nem todas as culturas estarão presentes. Para Forquin, a cultura é o conteúdo substancial da educação [...], a educação não é nada fora da cultura e sem ela. Mas, reciprocamente, dir-se-á que é pela e na educação [...] que a cultura se transmite e se perpetua (1993, p. 14). Compreende-se então Cultura Escolar

Como sendo aquele conjunto de saberes que, uma vez organizados, didatizados, compõem a base de conhecimentos sobre a qual trabalham professores e alunos. E nessa ideia está pressuposta uma seleção prévia de elementos da cultura humana, científica ou popular, erudita ou de massas (Silva, 2006, p. 205).

Temos dois movimentos incorporados no embate entre a cultura escolar e a cultura histórica dos dançarinos. No primeiro movimento, observa-se a inserção do siriri no ambiente escolar através da mediação de professores e suas respectivas disciplinas. Logo, no que tange a cultura escolar, a dança faz parte do conteúdo que compõe a base de conhecimentos trabalhados. Porém, a questão que nos incide é a forma como esta dança é abordada em cada disciplina. Haveria então alguma reflexão crítica por trás da prática do siriri ou seria esta apenas uma dança reproduzida em dias festivos?

No segundo momento, observa-se que mesmo fazendo parte da cultura escolar, o siriri expressa maior significado quando atrelado à prática do próprio grupo Flor do Campo, atrelando-se às experiências vividas no quintal. Na questão 11) Como você conheceu o grupo de siriri flor do campo? A resposta:

**Amanda:** Quando eu creci eu já entendia o que era siriri, e gostava muito, pela minha mãe Quando ela dançava no grupo aí eu gostei e conheci o flor do campo.

Nota-se que, apesar da questão não trazer a escola como núcleo da reflexão, ainda sim a dançarina explícita que a sua introdução à dança se deu por intermédio de sua mãe. Assim como na questão 16) Como você acha que surgiu o siriri? A dançarina responde:

**Geisy:** Através de aprendizado neh eu via os ensaios e fui aprendendo.

Duas perguntas de natureza diferentes, mas que expressam em suas respostas o retorno à família como local de aprendizagem. A escola torna-se um local secundário, onde o significado atribuído ao siriri não contempla a realidade dos alunos dançarinos que ali estudam.

Roda de conversa com dançarinos de siriri: O embate entre ambientes de aprendizagem, as perspectivas da identidade negra no processo coreográfico e os relatos sobre racismo

Após a aplicação do questionário de conhecimentos prévios, iniciou-se a captação das rodas de conversa com o grupo focal dos dançarinos de siriri. A roda foi dividida em duas partes, uma apenas com Amanda e Geisy no dia 02 de abril de 2024, dia em que o ensaio foi cancelado, pois haveria uma reunião do grupo de cururueiros no local. E a segunda parte da roda de conversa, com Luiz, Kauê e Davi, realizada no dia 26 de abril de 2024, precedendo trinta minutos do início do ensaio, com a presença de Geisy e Amanda somente em alguns momentos, pois estavam realizando outras tarefas. Ambas as entrevistas foram realizadas no quintal do próprio grupo, em roda, distante dos demais familiares ali presentes, mas ainda sim em um local de maior movimento do quintal. Para a gravação, utilizou-se o aparelho celular e um breve roteiro com as mesmas perguntas do questionário prévio, as quais gostaria que pudessem discorrer com mais detalhes. Cabe o adendo de que, considerando o cronograma de preparo para o festival de siriri, optou-se por não executar a metodologia da Aula Histórica, tendo em vista que o tempo necessário para executar a metodologia comprometeria os ensaios do grupo.

Ainda que percorrido o mesmo caminho com ambas as entrevistas mediante as perguntas ali digitadas, ocupei-me de todo tempo disponível e me permiti sair da estrutura do questionário se necessário fosse para a discussão. Em cada roda foi possível perceber o desenrolar de temáticas específicas e também comuns, sempre colocando em xeque o universo particular e o universo coletivo nas relações decorrentes da dinâmica do próprio quintal e do ambiente escolar.

Posto que as indicações para realização de captação de entrevistas com grupos focais partem da reserva de espaços apropriados – segundo Trad (2009) “de preferência em território neutro e de fácil acesso aos participantes” – afirmo que, com o grupo focal de dançarinos, a única recomendação atendida

foi a da localidade de fácil acesso, pois fora realizada no quintal. No mais, a autora ainda explicita que:

O ideal é uma sala que abrigue confortavelmente o número previsto de participantes e moderadores e que esteja protegida de ruídos e interrupções externas. Os participantes podem ser distribuídos em torno de uma mesa retangular ou oval, ou dispostos em cadeiras arrumadas em forma circular. É recomendável também disponibilizar água, café e um lanche ligeiro para os participantes (Trad, 2009, p. 6).

As recomendações do artigo citado acima especificam a utilização da metodologia do grupo focal em pesquisas na área da saúde, porém é justo trazê-lo para salientar dois aspectos importantes para a História. O primeiro, em considerar a não existência de neutralidade nesse processo, pois até mesmo a escolha do local remete a uma intenção para com o grupo. E o segundo, assim como a não existência de neutralidade, em que não há no quintal a isenção de ruídos e interrupções externas, já que o quintal é, antes de tudo, um ambiente familiar repleto de crianças e adolescentes curiosos que, a todo momento, rodeavam as cadeiras para ouvir e rir do momento de conversa. Logo, optou-se por buscar conforto na própria familiaridade do lugar e dos que ali frequentam, para que possamos, conscientes do local de onde parte este recorte social, adentrar as três unidades investigativas oriundas das narrativas dos dançarinos.

Retomamos a mesma unidade investigativa “Concepções sobre a origem do siriri” para notar que quintal e escola, os dois núcleos de aprendizagem, mesclam-se nas narrativas sobre a origem. As categorias identificadas são:

**Amanda:** Ah, a professora de artes falou bem assim, que os povos indígenas se juntaram e começaram a fazer uma dança, aí parecia com o siriri.

**Geisy:** A minha mãe falou que aqui foi vários grupos lá, né Amanda? Numa praça, fizeram uma roda e começaram a dançar, aí começaram a criar o passo lá o gingado do siriri, começaram a dançar.

**Amanda:** Foi uma palestra que teve lá na escola, aí começaram a explicar lá que teve os povos indígenas se juntaram assim bastante.

É possível notar que Amanda, no questionário de conhecimentos prévios, já havia indicado a influência indígena como parte da composição de origem do siriri, porém sem mencionar de onde essa informação foi retirada. É na roda

de conversa que a dançarina informa a intervenção da fala de sua professora da disciplina de Arte, a qual abrange os indígenas como ponto de partida da formação do siriri. Geisy, por sua vez, retoma a história contada por sua mãe, retratando o sentido coletivo e intencional da formação do siriri.

Observa-se que as categorias apresentam naturezas diferentes, mas não conflitantes. Entende-se por não conflitante a característica identificada nas narrativas até então descritas de que não há, entre as dançarinas, um questionamento imediato sobre as diferenças que compõem estas informações, elas coexistem, assim como coexistem, por exemplo, o siriri de palco e o siriri de quintal. Todavia, identifica-se embate silencioso da atribuição de significado sobre o siriri, ou seja, o embate entre cultura histórica e cultura escolar.

As narrativas identificam duas figuras de autoridade diferentes. Para Geisy, sua mãe, para Amanda, a professora da disciplina de Arte. Para além de duas figuras de autoridade, entende-se que há dois discursos muito expressivos, um pautado no relato e na memória da mãe da dançarina, e o outro, pautado em uma informação oriunda de uma palestra ministrada por uma professora. Quando afirmo que as categorias não são conflitantes e que coexistem, me atento ao sentido do significado que o siriri expressa nesses dois ambientes diferentes, pois poderíamos apenas nos voltar ao embate entre memória e cientificidade da história, reduzindo-nos ao valor da memória coletiva em detrimento da cientificidade. Porém, as diferenças em cada categoria não são interpretadas pelas dançarinas como fator de anulação. Logo, observa-se que no quintal o discurso é A e na escola o discurso é B, eles estão identificados nas categorias, Amanda e Geisy não questionam a veracidade e nem negam os significados expressos, pois cada forma de pensar narrada condiz com um local específico onde a informação é adquirida e compartilhada. Entretanto, podemos notar que esta coexistência sem conflitos destacadas pelas dançarinas se volta ao caráter oral, da memória, do teórico e do conteúdo sobre o siriri. Pensando no sentido prático da dança, essas diferenças podem tornar-se mais intensas e marcantes no embate entre cultura histórica e cultura escolar na narrativa dos dançarinos? Seguiremos refletindo sobre este ponto no decorrer da pesquisa.

Neste sentido, se fôssemos apenas com as impressões do questionário de conhecimentos prévios, teríamos a noção de que pouco ou quase nada se fala sobre a cultura popular mato-grossense em sala de aula, mas observa-se que a figura do professor passa a ser mais recorrente na narrativa dos dançarinos, mostrando que sim, há uma abordagem, mas que pouco agrega significado aos dançarinos e que pela pouca relevância dada pelos dançarinos não nos oferece material suficiente para refletir sobre como e o que se fala.

A terceira unidade investigativa “Narrativas sobre a coreografia”, composta por cinco categorias:

**Amanda:** A mãe dela falou que queria representar os negros de uma forma diferente.

**Amanda:** Eu achei legal também essa, representou bastante nós.

**Geisy:** É nós tava tipo escravo lá, né.

**Kauê:** Porque quem dança são escravos.

**Luiz:** É a libertação dos escravos.

Se a mudança na perspectiva de espetáculo de siriri está se alterando com o passar do tempo, é através da coreografia atrelada ao discurso que se consegue compreender as formas como o processo coreográfico atinge quem dança. Se aqui queremos nos atentar à identidade que ressoa nas narrativas, devemos nos concentrar no corpo e na voz daquele que dança.

Apesar de terem a coreografia do “escravo” desde 2018 em seu repertório, as motivações para a elaboração da coreografia Pérola Negra partem, segundo Amanda, da vontade de uma das filhas de Dona Matilde em representar os negros de uma forma diferente, como diz na categoria

**Amanda:** A mãe dela falou que queria representar os negros de uma forma diferente.

O ponto central está na diferença de representação dos negros. Logo, se na coreografia do escravo são representados dessa forma, na coreografia do Pérola Negra foram representados de outra. A partir do trechos contendo mais duas categorias podemos refletir sobre a forma como a coreografia do Negro expressa seu significado

**Pesquisadora:** O que vocês acham dessa coreografia?

**Geisy:** Ah eu achei massa.

**Amanda:** Eu achei legal também essa, representou bastante nós.

**Pesquisadora:** Representou porquê?

**Amanda:** Ah, porque nós é negro... porque...

**Geisy:** É nós tava tipo escravo lá, né.

Integrar a noção da identidade negra ao contexto da escravidão diz respeito não somente ao racismo em seu parâmetro institucional, que cumpre a função de negar este corpo que dança, mas também de aproximar o passado colonial escravagista para a realidade dos jovens dançarinos. Como podemos perceber no trecho da entrevista:

**Pesquisadora:** Porque vocês chamam essa coreografia de escravo ou de negro?

**Kauê:** Porque quem dança são escravos.

Ao aproximar o passado colonial do processo de composição dos elementos coreográficos como a escolha da música, do figurino e de toda uma narrativa construída, os dançarinos interpretam o conjunto da obra a partir da concepção da escravidão. É possível observar que quando dançam esta coreografia, conscientes de que estão muito distantes do que foi a escravidão no período colonial, ainda sim correspondem, em movimento e em narrativa, a representação simbólica desse recorte temporal histórico.

É importante retomar que a história trabalha com longas, médias e curtas durações de tempo, e o contexto da inserção de dança afro em espetáculos de siriri é muito recente. As proporções deste debate podem variar, as concepções desses jovens também, a forma como outros grupos irão se apropriar dessa narrativa de valorização da cultura afro pode tomar rumos diferentes, os meios os quais isso chega e chegará até as escolas também. A gama de possibilidades é imensa, pois quando pensamos na dança devemos considerá-la como uma forma de expressão que rompe as barreiras do movimento, através dela podemos compreender os embates identitários presentes neste contexto. Não é em vão que o grupo Flor do Campo salienta o querer em representar a cultura afro de uma forma diferente, como diz Amanda na categoria citada anteriormente.

A dança dá espaço para a dubiedade, para opiniões contrárias e para interpretações múltiplas. Pautar perspectiva racial na dança é considerar também que o espetáculo de siriri não está alheio a este debate, pois “Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la do racismo do qual é consequência e resultado”. (Munanga, 2020, p. 15).

A busca pelo diferente concretizou-se com a coreografia Pérola Negra, estreada no festival de siriri de 2023, trazendo à tona a concretização de um processo de consciência histórica em cultura histórica e consolidação gradual da identidade afro na memória coletiva no que diz respeito a quem assiste o grupo.

Gostaria de abrir um breve parênteses trazendo um pouco do meu sentimento durante a roda de conversa com os dançarinos na pesquisa de campo. Até este ponto da pesquisa conscientizei-me que estava refletindo sobre este processo enquanto ele acontecia e segue acontecendo. Mas em um breve descuido, considerei unicamente o que a coreografia do Pérola Negra significou para mim: uma quebra de paradigma, um rompimento com a perspectiva escravagista atrelada ao grupo. E rapidamente retornei ao meu lugar de reflexão ao questionar os dançarinos “E o pérola, por exemplo, qual é a impressão que dá?”

**Luiz:** É a libertação dos escravos.

Convido-te a colocar os pés no chão comigo para perceber mais uma via de interpretação. Além do rompimento com o passado colonial, o dançarino Luiz me ofereceu sua perspectiva sobre a coreografia Pérola Negra na forma de libertação dos escravos, ou seja, não como uma ruptura bruta, mas como um novo capítulo da narrativa coreográfica. Portanto, para Luiz e para os dançarinos que concordaram com sua resposta, a incumbência de significado da identidade negra na composição do espetáculo de siriri altera-se em função do significado atribuído inicialmente para a coreografia do Negro que, por sua vez, assume um fio narrativo que influencia o significado de libertação dos escravos atribuído ao Pérola Negra.

O processo, para quem o vive, é mais complexo. E mesmo que eu esteja inserida ativa e intimamente, ainda assim não sou dançarina do grupo e não partilho de muitas vivências que os cercam. Para mim, a partir da coreografia Pérola Negra, já não havia algo que pudesse remeter à escravidão, mas Luiz infere que sua interpretação não indica mais os escravos, mas sim escravos libertos, ou seja, ainda há essa aproximação com o negro no lugar do subalterno e não do protagonista.

Dialogando com este raciocínio, adentramos na última unidade investigativa “Siriri e o preconceito racial” onde observamos nas categorias da empiria a relação entre quem dança o siriri e quem não dança na escola. A dinâmica da presença da dança na escola em que os dançarinos estudam difere-se de outras unidades escolares da região de Cuiabá, pois para além das atividades propostas com o siriri pelas disciplinas do ensino regular, a escola oferece aulas gratuitas de danças populares como atividade extracurricular no período matutino e vespertino. O grupo focal de dançarinos não participa dessa atividade extracurricular de dança. Apenas realiza as apresentações quando é proposto por algum professor em atividade.

Como dito anteriormente, as apresentações de siriri envolvem as datas festivas comemoradas pela escola, estando presente principalmente em festas juninas, no aniversário de Cuiabá e em feiras culturais. Devemos nos ater ao detalhe de que o siriri em seu formato espetacularizado, apesar de muito difundido, não é de fácil acesso. Soa até contraditório afirmar que um dos símbolos mais importantes da cultura mato-grossense não é conhecido por todas as classes sociais de Cuiabá, porém, muito ingênuo seria afirmar que todos têm as mesmas condições de acessar esses ambientes.

Os ambientes aos quais o siriri pode ser acessado são múltiplos, pois a dança tornou-se um serviço contratual de apresentações, podendo ser encontrada em apresentações de siriri no Malai Manso Resort, no SESC, no Parque das Águas, no Cine Teatro, nos quintais, em praças públicas, eventos empresariais, aniversários e em escolas, mas as proporções nas quais elas se apresentam podem alterar-se de acordo com a demanda.

Outra questão são as condições socioeconômicas, pois elas nutrem o consumo de arte e cultura e reforçam as diferenças de acesso a estes espaços. Portanto, o siriri pode estar na memória coletiva dos sujeitos, mas não necessariamente foi visto ou vivido por eles, pois nem tudo o que é tratado como tradição é vivenciado da mesma forma. Um exemplo dessa afirmação são os cinco alunos entrevistados na escola Darcy Ribeiro, localizada no bairro Industriário, todos dançavam siriri nas escolas, mas somente uma havia assistido a uma apresentação de siriri fora da unidade escolar.

O fator crucial neste acesso está nas escolas e na particularidade dos professores que elaboram atividades dentro da temática da dança. Para esses alunos que não vivenciam o siriri em seu contexto familiar e cultural, são o professor e a escola os responsáveis por fazerem a ponte para este acesso na comunidade escolar. Neste aspecto, observa-se duas situações. A primeira, podemos observar nas categorias abaixo:

**Amanda:** Então hoje eu tava passando assim aí o guri falou bem assim “Ah, só na nossa educação física esse povo quer ensaiar essa merda de siriri” eu só olhei assim pra cara dele assim.

**Geisy:** Hoje lá né, aí a quadra ia ser ocupada pela educação física, aí a menina falou “ah, ter que dançar essa merda de de siriri, que que é siriri, que sei lá o que” e eu só escutando eu falei “pra que fazer isso? só por causa de uma educação física, ia fazer o que na quadra? ia ficar sentada” falando bem assim “que que é siriri? pra que que é siriri? pra passar vergonha na escola?” falando bem assim “ pra passar vergonha pra dançar?”

**Luiz:** É... a maioria das vezes as pessoas dança siriri na escola só pra ganhar ponto, só que a gente, a gente aqui, dança porque a gente gosta, não dança por causa dos pontos”.

As narrativas envolvem as preferências individuais de cada aluno. Se gosta ou não de dançar, de atividade física e se precisa ou não de pontos nas disciplinas. Fica perceptível a diferença entre a conduta dos dançarinos dos demais alunos citados, pois observa-se que as afinidades entram em conflito quando a dança é utilizada apenas com a finalidade de apresentação. Não há, por exemplo, a citação a dança como documento histórico pela disciplina de história e não há um questionamento em sua prática.

Os dançarinos, incomodados com as atitudes de seus colegas, defendem-se e defendem o siriri, mas compreendem que nem todos gostam de dançar ou de deixar a aula de educação física para ensaiar. Até este momento, a circunstância é delimitada pelas afinidades de cada sujeito, não afetando outros alunos. Já na segunda situação, observa-se outras três categorias

**Amanda:** “O meu foi quando eu tava no sétimo ano, guri da minha sala falou que eu tava fazendo macumba por causa da saia, falei bem assim, eu xinguei ele, eu falei pro professor “professor, ó ele julgando minha cultura, professor” não gosto, eu fico super chateada quando falam as coisas que não sabe, tipo, eu começo a chorar, eu comecei a chorar pro professor falando “professor, falando que eu to fazendo macumba, professor, o guri aqui ó”.

**Luiz:** Foi na escola, faz tempo, faz tempo, eu estudava no (inaudível) eu brincando na sala, dançando, um moleque me chamou de macumbeiro só porque eu tava dançando.

**Kauê:** Olha aqui... cê lembra no sétimo ano quando Breno também falou que siriri é coisa de macumba.

No caderno de campo descrevo que “as situações foram relatadas pelos dançarinos em meio a muita euforia e indignação”, por frequentarem a mesma escola, citavam os nomes responsáveis pelos descasos, confirmavam, traziam outros relatos, indignaram-se. Nesta altura da roda de conversa os dançarinos conversavam entre si, confirmavam balançando a cabeça, faziam gestos de negação, debatiam e se agitavam conforme os relatos apareciam. As categorias citadas que abrangem essa segunda situação denunciavam explicitamente o preconceito racial por trás da junção da prática do siriri atrelado à macumba, forma ofensiva de tratar as religiões de matriz afro-brasileira.

Mais uma vez observamos que nem todos os jovens vivenciam o siriri da forma como os dançarinos vivem, mas diferente da primeira situação, onde uns preferem dançar e outros não, este segundo momento demonstra uma especificidade que engloba o aspecto racial em negação. A codificação de estilos performáticos e ancestrais, ligada às tradições ou aos ritos sociais, manifesta-se no corpo que dança e relaciona-se com as normas de expressão corporal dançada em contextos históricos e territoriais específicos (Desmond, 2013). O corpo que dança canaliza a expressão da própria identidade, mas que é negada pelo outro.

Kabengele Munanga (2020, p. 16), afirma que “[...] a alienação do negro tem se realizado pela inferiorização do seu corpo antes de atingir a mente, o espírito, a história e a cultura”. A redução do protagonismo da identidade negra expressa a eficácia do discurso do mito da democracia racial e do projeto de miscigenação que afetam o âmbito cultural. A limitação da expressão do corpo negro e da religiosidade afro-brasileira coloca os dançarinos em posição subalterna frente a quem julga. O siriri, a dança afro ou as religiões de matriz afro-brasileira, são afetadas diretamente pelo racismo colocando-os todos em uma mesma categoria, “macumba”. Por isso insisto em questionar, qual a função social da dança? Qual a responsabilidade em trazê-la enquanto fonte histórica? Sobre o que podemos refletir a partir do siriri com os alunos em sala de aula?

“Abordar as identidades culturais propicia compreender como os indivíduos se auto descrevem e ambicionam viver seu presente e futuro. Trata-se da possibilidade de investigar tecnologias de resistência e superação de estigmas, preconceitos e discriminações. (Chaves, 2021, p.751)”. Neste sentido, o grupo Flor do Campo traz sua dança afro para os palcos e festivais, fator este que intensifica os ataques racistas, mas que não impede a continuidade da ação do grupo em afirmar-se através da dança.

Categorias da empiria: Uma análise do questionário de conhecimentos prévios dos jovens estudantes

Assim como para o grupo focal de dançarinos do Flor do Campo, realizou-se o questionário de conhecimentos prévios com os estudantes do ensino fundamental da Escola Municipal Darcy Ribeiro a fim de conhecê-los e apreender as noções iniciais sobre o siriri na escola e na realidade em que vivem.

Como abordado anteriormente na metodologia, o perfil traçado para a escolha dos alunos para a formação do grupo focal se deu pela participação

deles com a organização e elaboração das coreografias de siriri na escola. Como não pude ter contato com todos os estudantes que estavam direcionados com as produções de siriri na escola, estipulei os critérios e solicitei que a professora direcionasse os alunos que estivessem dentro dos requisitos os quais a pesquisa atende. Logo, além de fazer parte da organização do siriri na escola, seriam escolhidos os alunos autodeclarados pretos, pardos ou indígenas que não façam parte de qualquer grupo de siriri e que tenham entre 12 e 14 anos. Definir a autodeclaração preta, parda e indígena como critério na seleção do grupo focal amplia a possibilidade de compreender as semelhanças e diferenças das narrativas dos jovens estudantes em relação às narrativas de dançarinos de siriri. Se há no grupo focal de dançarinos a afirmação da negritude, haveria essa mesma percepção na narrativa dos estudantes? Para chegar a tal reflexão seria preciso manter uma unidade comum entre os jovens, ou seja, a autodeclaração, já que tratamos de ambientes de aprendizagem diferentes. Em uma conversa inicial com a coordenadora da escola fui questionada sobre o perfil dos alunos, se para além dessas especificações citadas acima, deveria ela me indicar o perfil mais dedicado de aluno, ou talvez o mais articulado oralmente, o menos tímido, ou o menos bagunceiro e o alunos com notas mais altas.

Considero de tamanha importância ressaltar que os estereótipos que cercam os alunos não definem a qualidade das informações aqui presentes. A preocupação da coordenadora em direcionar os alunos de maior desempenho nos mostra uma régua muito bem delimitada sobre o que é ser um aluno de bom desempenho. É notório que existem nuances nesses parâmetros, porém, o que nos atenta o olhar dentro de uma pesquisa que busca compreender a relação entre a dança e a escola, assim como a dança na disciplina de história, é notar que o bom resultado do trabalho depende muito mais da forma como o pesquisador dialoga com suas fontes e metodologias do que das informações aferidas pelos estudantes.

Diferente dos dançarinos do grupo Flor do Campo, onde houve uma conversa inicial em um final de ensaio e, posteriormente, o preenchimento do questionário, com os alunos da escola Darcy Ribeiro, a conversa inicial sobre a pesquisa e o preenchimento individual do questionário foram dadas no mesmo dia na biblioteca. Ao todo, três meninas e dois meninos registraram suas respostas na biblioteca da escola, utilizando-se do *Chromebook* que foi disponibilizado pela coordenação. Dos cinco pré-adolescentes que residem nos bairros adjacentes a escola, temos: Saimon, de 13 anos, autodeclarado pardo, Alvin, de 14 anos, autodeclarado pardo, Bebel, de 12 anos, autode-

clarada parda, Vick, de 12 anos, autodeclarada preta, e Lara, de 12 anos, autodeclarada preta.

Em um ambiente de fácil acesso destinado apenas para esta atividade, e como o quintal, nada neutro, iniciou-se a escrita dos alunos que, muito tímidos, respondiam seus questionários discutindo entre si sobre as disciplinas que abordavam o siriri. É possível notar que o preenchimento do questionário ganha uma noção de atividade avaliativa naquele momento, pois aos poucos, os alunos demonstravam mais nervosismo ao ler as perguntas. Foi necessário repetir várias vezes para que todos compreendessem o questionário como uma ferramenta para melhor conhecê-los e conhecer brevemente o que eles já tinham visto na escola sobre cultura popular mato-grossense, afirmando que não há resposta certa ou errada, estando eles livres para escrever da forma como considerarem melhor.

Diferente da interação estabelecida com os dançarinos do quintal Flor do Campo, a relação professora-aluno foi delimitada antes mesmo de ter a primeira conversa com o grupo, já que a professora que auxiliou na ponte com os discentes também recorria a minha pessoa como “Professora Mariana”. Mantendo a formalidade em decorrência do diploma, apesar de apresentar-me através de múltiplas atividades, ali o tratamento refere-se a profissão de professora de História, e não a de bailarina, coreógrafa e produtora executiva. Insisto mais uma vez em indicar que pouco importam os títulos e as formalidades, porém, deve-se aceitar que, ainda que não seja intencional afirmar esse distanciamento hierárquico com os alunos, ainda sim ele acontece. Logo, a postura adotada para com os alunos neste encontro, além de pesquisadora, é a de afirmar-me também aluna.

Apresentados os alunos e as condições as quais compuseram o ambiente do encontro, partiremos então para o detalhamento das respostas do questionário de conhecimentos prévios. Ansiosos com a conversa, questionei se “Você participa de algum grupo de siriri ou de cultura popular mato-grossense? Se sim, qual?”

**Lara:** Sim, Flor Ribeirinha.

**Alvin:** Não, só dancei na escola mesmo.

**Vick:** Sim, eu faço cururu às vezes na escola.

**Bebel:** Não, não participo de nenhum grupo de dança.

**Saimon:** Não.

Observa-se a escola como parte fundamental da prática dos estudantes em relação à dança, sendo a porta de entrada dos jovens para a prática. A experiência de Lara com o siriri diferencia-se das demais, pois além de dançar na escola, dança também no grupo de siriri Flor Ribeirinha. Logo, transita entre dois espaços de aprendizagem distintos, mas que permeiam a mesma prática cultural.

Enquanto critério para seleção dos jovens do grupo focal, solicitou-se que os alunos não tivessem envolvimento com qualquer grupo de siriri. Porém, com o decorrer da pesquisa, compreendeu-se que a diversidade poderia enriquecer as percepções a respeito do siriri, já que considero aqui a importância do diálogo entre jovens na construção do conhecimento histórico. Considerando as particularidades, a questão “Há na sua família a prática de dançar siriri ou outra manifestação cultural? Se sim, quais?” Vick é a única que considera sua própria experiência com o cururu no contexto familiar, e responde

**Vick:** Na minha só eu mesmo, cururu.

A prática do cururu foi possibilitada pela escola. Logo, partindo da própria prática, a jovem reconhece seu envolvimento com o cururu como primeiro contato da família com o aspecto cultural. Os demais, informam que a família não tem a prática do siriri ou qualquer outra manifestação cultural.

“O que você conhece sobre o siriri?” Conta com respostas menos detalhadas que pouco partem do universo particular dos alunos, pois expressam certo distanciamento do siriri com o cotidiano fora da escola.

**Saimon:** É uma dança cultural de Cuiabá.

**Alvin:** Conheço sobre siriri e que é uma cultura mato grossense que as pessoas festejam em uma data específica.

**Vick:** Que o siriri é uma dança muito conhecida pelas pessoas que gosta dessa cultura, pessoas que vem de outra cidade chegam empolgados para aprender essa dança regional.

**Bebel:** Não conheço muita coisa sobre ele.

**Lara:** Eu conheço como uma dança relacionada uma cultura de cuiabá e eu acho que deveria ter mais danças assim é divertido legal e ótimo de aprender.

Observa-se que as respostas voltam-se muito mais a um aspecto de conhecimento geral sobre o que fala cotidianamente sobre siriri na relação com a cultura de Cuiabá, do que o aspecto da prática familiar, como visto anteriormente com os dançarinos do grupo Flor do Campo.

Em diferentes momentos busquei intercalar as noções de cultura popular mato-grossense com a especificação do siriri, justamente para refletir sobre o que os alunos enquadram no conceito de cultura popular. Por mais que a conversa inicial não tenha abrangido a definição do conceito, é possível observar nas respostas a multiplicidade que a compõe. Questionando-os sobre “O que você já aprendeu sobre cultura popular mato-grossense na escola?” Os alunos retomam outras danças e designam a culinária como parte do universo cultural.

**Vick:** Muitas coisas como as danças e as comidas regionais.

**Bebel:** Várias culturas muito legais.

**Alvin:** Eu não aprendi ainda mais pretendo aprender sobre lambadão<sup>28</sup> e rasquiado e siriri mais unico q conheci na escola foi siriri.

O destaque do lambadão como parte da cultura popular e o desejo de Alvin em aprendê-lo proporcionam a reflexão a respeito da sua marginalização, já que sua repercussão se dá, principalmente, nas periferias da cidade. Contudo, a amplitude da prática do lambadão dialoga diretamente com sua cadeia de produção fonográfica na circulação de músicas<sup>29</sup>. Não obstante, assim como as bandas, grupos de dança de lambadão, como o grupo Lambadeiros de Elite, surgem e garantem expressividade na comercialização de serviços de aulas de lambadão, oficinas apoiadas pela Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer de Mato Grosso, apresentações em eventos públicos, particulares e participações em mostras de dança. A descrição da página oficial do grupo “O grupo de dança lambadeiros de elite representa a cultura matogrossense de dança a dois”<sup>30</sup> nos indica tanto pela resposta de Alvin, como na descrição, a importância da consideração do lambadão como parte da composição do popular.

Dando seguimento no questionário, pergunto “Em qual disciplina você aprendeu sobre cultura popular?” Os jovens mencionam as disciplinas de arte, educação física e história. A intenção da elaboração desta questão está em compreender a utilização da dança em sala de aula. Logo, a maneira como a dança é abordada e em quais momentos ela acontece são fatores fundamentais para compreender se na disciplina de História o siriri é ques-

28 Produto das camadas populares da Baixada Cuiabana, o lambadão é uma expressão cultural que envolve a música e a dança, ver Barros; Osorio; Dias, 2018.

29 Temática aprofundada por: Barros, Lidiane Freitas de. *A cadeia produtiva do lambadão: rompendo as fronteiras da periferia*. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2013.

30 LAMBADEIROS. **Facebook.com**, s.d. Acesso pelo link: [https://www.facebook.com/lambadeirosdeelite/?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/lambadeirosdeelite/?locale=pt_BR).

tionado como documento histórico ou aplicado como atividade prática, como comumente é feito nas disciplinas de arte e educação física. Portanto, devido a generalização da questão, o detalhamento da utilização do siriri em sala de aula na disciplina de História caberá ao momento da roda de conversa com o grupo focal. Por ora, nos ateremos à afirmação dos estudantes em indicar a disciplina de História como ponto de partida para a incorporação do siriri na escola.

O exercício de identificar a escola nas perguntas está em refletir sobre a forma como o conhecimento é compartilhado no ambiente, se o aprendizado é voltado ao caráter prático ou teórico. Perguntando sobre “O que você já aprendeu sobre o siriri na escola?” É possível compreender que o ato aprender sobre o siriri está relacionado com o aprender a dançá-lo, como podemos ver nas respostas:

**Bebel:** Sobre como se dança o siriri.

**Lara:** Eu aprendi dançar e isso ajuda conhecer os colegas e ajuda nas atividades da escola.

A dança, para além da movimentação do corpo, promove a interação entre os jovens e auxilia o ganho de pontos nas disciplinas, prática esta também observada nas narrativas dos dançarinos do grupo Flor do Campo. Se aprender o siriri ajuda nas atividades da escola, como diz Lara, nota-se que a dança expressa um papel secundário quando aplicada pelas disciplinas, não sinalizando-a como fonte histórica ou como centralidade nas discussões.

Assim, dialogando com o ato de dançar, questiono se “Você já dançou siriri na escola que você estuda? Se sim, porquê?”. Atentando aos motivos particulares que levaram os jovens aos ensaios para as apresentações na escola. Duas implicações podem ser notadas, a primeira, onde os alunos partem da própria vontade em conhecer e praticar a dança, como diz

**Simon:** Sim, porque achei diferente e queria experimentar coisas novas.

**Vick:** Sim, aí eu quis dança pois senti essa dança muito viva, uma dança boa.

**Lara:** Sim por que eu achei linda a roupa e a cultura e ótima.

E a segunda, onde a utilização do siriri em sala de aula implica também no caráter avaliativo, não exclusivamente da dança e do desempenho coreográfico, mas sim como uma forma de contabilização de pontos para que os alunos não reprovem nas disciplinas, como diz:

**Alvin:** Sim tava precisando de pontos e dancei mais nesse tempo eu me interessei bastante nessa dança.

Apesar dessa perspectiva de pontuação, o jovem salienta que seu interesse floresce da necessidade dos pontos. Aqui pode-se refletir sobre uma certa coerência na aprendizagem, onde o contato com a dança através da busca por pontos nas disciplinas, suscitou o interesse pela continuidade de dançar. Finalizando o questionário de conhecimentos prévios, questiono-os “Como você acha que surgiu o siriri”. As perspectivas vêm de encontro com a forma como o siriri foi apresentado aos alunos, já que nenhum deles teve a possibilidade de assistir presencialmente um espetáculo de siriri. Logo, ao questionar o surgimento, as noções de origem estão distantes do conceito de espetáculo, não apenas pela indicação da palavra surgimento, mas também pela dificuldade em acessar este tipo de manifestação cultural na sua forma espetacularizada.

**Bebel:** Pela cultura, pela dança.

**Vick:** Pela dança. Alvin: Algumas pessoas tava festejando ai descobriu uma nova dança.

**Simon:** Acho que algumas pessoas começaram a dançar e descobriram um novo tipo de dança.

**Lara:** Eu acho que ele surgiu do povo indígina.

Sem apresentar elementos que indiquem a noção de espetáculo e não identificando as características do siriri dançado nos quintais e em festas de santo, intensifica-se nas respostas o caráter coletivo como parte substancial para o surgimento de uma manifestação popular. A indicação da origem do siriri a partir do povo indígena, expressa de antemão, a perspectiva racial de Lara.

Assim como o procedimento adotado com o grupo focal de dançarinos, as respostas registradas nos questionários de conhecimentos prévios pelos jovens estudantes assumem o papel de introduzir parte das noções às quais os alunos carregam consigo a respeito da temática do siriri no ambiente escolar, podendo adentrar brevemente aos parâmetros os quais se baseiam a prática da dança na disciplina de História, Arte e Educação Física, como mencionado pelos jovens, e também, a relação particular de cada sujeito com a dança e as discussões oriundas da sua abordagem.

Para o momento do questionário de conhecimentos prévios do grupo focal de jovens estudantes, temos a indicação de duas unidades investigativas. A primeira “Concepções da origem do siriri” composta por quatro categorias, sendo:

**Bebel:** Pela cultura, pela dança.

**Vick:** Pela cultura, pela dança.

**Alvin:** Algumas pessoas tava festejando ai descobriu uma nova dança.

**Simon:** Acho que algumas pessoas começaram a dançar e descobriram um novo tipo de dança.

**Lara:** Eu acho que ele surgiu do povo indígina.

Ao responderem o questionário de conhecimentos prévios, os jovens estudantes retomam suas concepções sobre a origem do siriri dialogando com o sentido coletivo do folguedo popular. É interessante notar que o destaque da influência indígena se mantém na tradição oral desde os registros observados no Caderno de Folclore Mato-grossense nº3.

Nota-se que a noção de coletivo incide sobre a concepção de origem do siriri, mas também sobre a dinâmica em grupo de referência do próprio jovem, aspecto fundamental para a construção da lembrança. Neste sentido, Maurice Halbwachs infere que “Certamente, se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias” (Halbwachs, 1990, p.25).

Ainda que o grupo focal de estudantes e o grupo focal de dançarinos envolvam realidades diferentes em relação ao siriri, existe para o coletivo a memória da influência indígena de uma forma muito mais atenuada do que qualquer outra influência branca ou negra. Observação esta que é, por vezes, meramente citada e pouco aprofundada nos materiais escritos, nos jornais e em livros.

A lembrança, para Halbwachs, é reconhecimento e reconstrução. É reconhecimento, na medida em que porta o “sentimento do já visto”. É reconstrução, principalmente em dois sentidos: por um lado, porque não é uma repetição linear de acontecimentos e vivências do passado, mas sim um resgate destes acontecimentos e vivências no contexto de um quadro de preocupações e interesses atuais; por outro, porque é diferenciada, destacada da massa de acontecimentos

e vivências evocáveis e localizada num tempo, num espaço e num conjunto de relações sociais (Mahfoud; Schmidt, 1993, p. 289).

Relembrar é resultante de inserir-se em um grupo, seja enquanto estudante ou dançarino, seja partindo de vivências diferentes ou não, pois a memória advém de um contexto histórico e temporal, onde os sujeitos também estão alocados na temporalidade, fazendo com que as lembranças se articulem e se confrontem, pois aqui compreendemos a memória coletiva como um espaço de conflito e de intenções.

E a segunda unidade “Motivações do aprender a dançar”, com três categorias, sendo:

**Saimon:** Sim, porque achei diferente e queria experimentar coisas novas.

**Vick:** Sim, ai eu quis dança pois senti essa dança muito viva, uma dança boa.

**Lara:** Sim por que eu achei linda a roupa e a cultura e ótima.

Diferente da maioria dos dançarinos do grupo Flor do Campo, os estudantes têm seu primeiro contato com o siriri através da escola. O ambiente escolar promove a inserção do aluno dentro dos aspectos culturais da sociedade em que vive e, assim como insere, também seleciona as manifestações culturais presentes na escola. Dos tantos folguedos culturais mato-grossenses, o siriri, como falamos anteriormente, tomou proporções diferentes mediante o processo de espetacularização. Logo, sua prática nas escolas tem maior incidência que a de outras danças.

Tendo a atenção tomada pela roupa e pelo ritmo, o interesse pelo novo traz consigo a identificação de uma nova carência da vida prática dos jovens estudantes. (Schmidt; Oliveira, 2024, p.11) salientam “A expansão quantitativa e qualitativa dos espaços de aprendizagem tem suscitado novas demandas à prática da docência, em que se busca, entre outros, atentar para a especificidade das novas linguagens e as carências de orientação temporal dos jovens e crianças, bem como as demandas da aprendizagem propriamente histórica dos alunos”. Assim, transitando entre escola e quintal, podemos identificá-los como espaços de aprendizagem e o siriri como uma nova linguagem adotada em ambos os lugares.

## Capítulo V

# DA ORALIDADE À ESCRITA:

A incorporação da aula histórica na produção do fanzine pelos jovens estudantes

Adentramos ao momento crucial da pesquisa quando se desenvolve a metodologia da Aula Histórica apresentada no terceiro capítulo. O caminho percorrido até aqui nos aponta para um breve recorte que determina dois aspectos fundamentais, o primeiro, que aponta a escola enquanto recorte espacial a ser trabalhado, e o segundo, que determina o siriri enquanto documento histórico para adentrar as narrativas dos jovens estudantes.

Nessa perspectiva, adentro no terceiro objetivo proposto pela pesquisa ao desenvolver a metodologia da Aula Histórica com o grupo de jovens estudantes do ensino fundamental, a fim de verificar as narrativas históricas elaboradas a partir do confronto de documentos e da produção individual de fanzines.

Atravessaremos o percurso que abrange os encontros realizados com os jovens estudantes, o processo de manejo com os documentos selecionados, a produção dos fanzines e a análise do material elaborado através da indicação das categorias oriundas da pesquisa empírica, delimitadas em cinco elementos da respectiva metodologia: 1) A identificação de carências e interesses presentes na consciência histórica dos alunos; 2) Seleção e trabalho de conceitos substantivos e de segunda ordem; 3) Exploração de fontes primárias e secundárias; 4) Comunicação da consciência histórica os jovens por meio da narrativa; e 5) Avaliação/metacognição para verificar o conhecimento aprendido e seus significados para os jovens. Mediante o desenvolvimento da pesquisa, cabe também ao presente capítulo discorrer teórica e empiricamente, para além dos resultados e análises, os percalços que circundam o processo investigativo.

Primeiro encontro: Conhecendo a fonte de jornal “Diário de Notícias de 1960”

Após a aplicação do questionário de conhecimentos prévios, pude retornar à escola municipal Darcy Ribeiro para realizar a aplicação da metodologia da Aula Histórica em outubro. Ao chegar na escola, apesar do breve hiato, pude perceber os alunos mais envolvidos, mais animados e menos tímidos. Começando pelas novidades mais recentes, uma semana antes de retomar a parte empírica com o grupo, a escola realizou os jogos interclasses e o show de talentos. Alvin e Vick falaram orgulhosos sobre os jogos que ganharam, enquanto Lara falava sobre sua apresentação de ballet clássico no show de talentos. Mais soltos, os alunos conversavam entre si contando sobre os ocorridos, sobre a possibilidade de mudar de escola no próximo ano, ou mesmo de ficar.

Neste encontro não ficamos na biblioteca como havia sido pela primeira vez, ficamos na sala de informática que estava sendo usada provisoriamente como sala da coordenação da escola. Mesmo estando em um ambiente compartilhado por outras pessoas, iniciamos nossa roda de conversa para relembrar nosso último encontro que havia ocorrido meses atrás. Todos estavam bem, demonstrando certa ansiedade, mas, ainda assim, mais abertos para dialogar sobre o cotidiano da escola. As percepções iniciais em reencontrar o grupo foram positivas, principalmente em relação ao envolvimento entre eles. Antes, os alunos não eram tão próximos e pouco dialogavam, agora, com o decorrer do ano letivo, interagem mais, brincam e conversam quando reunidos.

Neste dia o grupo todo estava presente e cada um recebeu impressa a matéria “O Ciriri de Cuiabá” escrito por Edison Carneiro para o periódico Jornal de Notícias de 1960. É interessante poder observar que, mesmo não sendo o jornal original, ainda assim as sensações de contato com um material que não está em tela são diferentes. A fonte e a diagramação do texto, as falhas e saturação da tinta, todos os detalhes que vão sendo gradativamente percebidos conforme realiza-se o manejo do documento. Para além da estrutura do jornal, a linguagem do próprio texto se difere dos textos que compõem uma matéria publicada online em 2024, por exemplo. O tipo de texto também expressa importância, pois trata de um debate com outro autor a respeito das origens do siriri.

Tendo cada um sua matéria em mãos, apresentei o documento dentro do seu contexto e pedi para que realizassem a leitura com muita atenção e destacassem os elementos que considerassem interessantes no texto. Ao iniciarem a leitura, Lara logo aponta

**Lara:** Na minha família também tem siriri. **Pesquisadora:** Onde?

**Lara:** Barão de Melgaço.

**Pesquisadora:** Tem festa?

**Lara:** Tem. **Pesquisadora:** Festa do que?

**Lara:** Às vezes eles fazem festa de santo aí coloca siriri, cururu.

**Pesquisadora:** Que santo?

**Lara:** Eu não sei. **Pesquisadora:** Como é feita a festa?

**Lara:** O siriri a gente vai aí as dança vai tipo, vai bate a mão, aí a gente faz assim, a gente dança, aí na hora que chega o cururu, os homens vão lá, meu avô também tem viola de cocho eles tocam, eles cantam também e eles tocam o ganzá.

**Pesquisadora:** É alguma promessa que sua família tem? Você sabe qual?

**Lara:** Eu não, eles fazem desde quando eu era pequena.

**Pesquisadora:** Sério? Porque você não pergunta?

**Lara:** Porque eu tenho vergonha.

Através da descrição de uma festa de santo feita pelo autor na matéria, Lara traz para a roda de conversa uma experiência particular com a festa de santo realizada pela sua família em Barão de Melgaço, cidade localizada na baixada cuiabana. Mesmo não sabendo detalhes sobre a festa, compreende os estágios do festejo conforme a descrição da matéria e assimila sua experiência no presente, desde sua pequena infância, com o registro do periódico de 1960. Com Lara compartilhando sobre a festa de sua família, lembrei-me: Na minha família, descobri que minha bisavó fazia reza e fogueira para São João em promessa ao filho que ficou doente e se curou.

**Lara:** Lá fica cheio quando faz festa, muitas pessoas.

**Pesquisadora:** São quantos dias de festa?

**Lara:** Acho que é dois ou três, começa arrumando em um dia e no outro já começa a festa.

**Pesquisadora:** Aí serve comida pra todo mundo?

**Lara:** Serve, aí faz a reza.

A esta altura, Vick também entrou na conversa e compartilhou.

**Vick:** Minha vó também faz.

**Pesquisadora:** Para qual santo?

**Vick:** Para São João eu acho. Pesquisadora: Tem siriri e cururu também? Ou é só a reza?

**Vick:** Só reza. É bem pra lá em um sítio... Eu sou obrigada a ir.

**Pesquisadora:** Porque?

**Vick:** Porque tem que ajudar.

**Pesquisadora:** E você gosta?

**Vick:** Gosto, é no dia do meu aniversário ainda.

Houve ali uma interação que aproxima o tempo presente vivido pelas jovens para com o tempo passado, mesmo sendo em um passado de curta duração, não tão distante. Nas entrelinhas, é possível refletir a respeito da dimensão que a festa e o siriri em seu contexto familiar expressam para adentrar em um debate em um jornal de grande circulação. Por mais que o objetivo da matéria esteja em discutir as origens e referências étnicas do siriri, o manuseio do documento permitiu com que os jovens pudessem se reconhecer para além do seu núcleo familiar através do documento.

Questionei aos jovens “Quais foram suas impressões sobre o documento? O que acharam dele?”

**Alvin:** Zika.

**Pesquisadora:** Porque zika?

**Bebel:** Explica bastante coisa sobre o siriri, lambadão, o cururu.

**Pesquisadora:** Vocês concordam com o que o autor está falando? Qual é a questão central que o autor está falando?

Com um breve silêncio em resposta, iniciamos uma leitura conjunta e minuciosa do documento para podermos identificar em conjunto o objetivo e o argumento central do autor. É necessário salientar que somente dizer aos jovens que não há resposta certa ou errada não é o suficiente para que se sintam confortáveis em participar. Enquanto professora pesquisadora, para além do ouvir, é preciso também direcionar as informações ali compartilhadas e ir lapidando-as, pois os jovens compreendem bem, porém, por vezes, exprimem certo receio de julgamento do professor pesquisador e dos colegas. É preciso ir caminhando cada vez mais para que a conversa seja feita de forma horizontal.

Na busca pelo objetivo do autor, todos jovens destacaram trechos diferentes do primeiro parágrafo da matéria. Sendo:

Ao elaborar, o ano passado, um ensaio sobre as formas brasileiras de batuques, muitas dúvidas me assaltaram quanto à inclusão do ciriri ou siriri de Mato Grosso entre os herdeiros das danças congolenses e conguesas. As observações que pude fazer, posteriormente, em Cuiabá, não dissiparam, antes tornaram mais desconcertantes as incertezas que a simples leitura dos poucos escritos que o referiam havia suscitado. A despeito de ter restringido a investigação a Cuiabá, que talvez não seja a região mais típica de Mato Grosso no particular, a coleta sugeriu considerações pendentes a afastar a hipótese de ter o ciriri alguma relação próxima com o grupo de danças populares de origem africana a que chamamos, genericamente, samba de umbigada (Diário de Notícias, 1960).

A hipótese a qual o autor se debruça está no afastamento do siriri do grupo de danças populares de origem africana, especificamente do samba de umbigada. Porém, a atenção deve-se voltar aos meios que levam tal afirmação. Questiono “Quais os argumentos que o autor utiliza?”

**Vick:** Que limitava a participação dos negros? Pesquisadora: Qual atividade limitava a participação dos negros? Ele usa um dado numérico para isso.

**Lara:** Por conta da percentagem.

Saimon logo se adianta e lê o trecho.

**Saimon:** “Tão distintas foram essas etapas da ocupação humana no Brasil que podemos falar da existência de duas províncias folclóricas - a do norte e a do centro-sul, no sentido que a estas palavras se atribui antes de 1930, anexas à primeira, porém as zonas em torno do Rio de Janeiro e de São Paulo, conquistadas pelos antigos povoadores. Somente na primeira dessas províncias revela-se apreciável a presença cultural do negro” (Diário de Notícias, 1960).

Vick brevemente aponta “Limitava a participação do negro”. Esta limitação da participação negra no aspecto cultural, segundo o documento, diz respeito ao trecho:

O batuque africano se multiplicou em inúmeras danças, desde o Maranhão até São Paulo, mas não terá alcançado o oeste. A mineração inicial, as operações militares enquanto Mato Grosso constituiu uma fronteira e, finalmente, a economia pastoril, se não excluíram, limitavam a participação do negro (Diário de Notícias, 1960).

Nesta perspectiva, a mineração é tida como fator que impede a participação negra em âmbito cultural, assim como a economia pastoril. Em relação ao trecho acima, Lara localiza a porcentagem referenciada pelo autor como um dado que afirma a relação entre o trabalho e a limitação da influência negra no siriri. Para Edison Carneiro, “Pouca gente, poucos negros. Ainda em 1950, havia, entre os seus 522.044 habitantes [...] 8,97% pretos e 13,59% pardos do total do Brasil. [...] A explicação do ciriri não estará na África, mas na Europa” (Diário de Notícias, 1960).

Comparando a quantidade de negros e pardos de Mato Grosso com os demais estados brasileiros, sendo São Paulo e Rio de Janeiro as províncias com notável presença negra na população, o autor monta sua hipótese partindo de uma perspectiva racial dos elementos econômicos e do trabalho. Mas ora, não seria também o trabalho uma cultura? A forma de trabalhar, as relações dadas em ambiente de trabalho, as influências decorrentes da localidade, do gênero e raça. A cultura do trabalho é construída, não somente construída como também projetada para se adequar ao modelo traçado pela empresa, pela indústria, pelo mercado e todos os demais nichos. Portanto, a diferença entre culturas pode estabelecer-se no sentido da forma, pois a cultura do trabalho é uma e uma dança folclórica é outra. Mas não há ocupação, não há pessoa tão reclusa geograficamente, não há economia pastoril, não há vida que se ausente de cultura, pois até o trabalho é cultura. A questão está na característica artística da cultura.

A partir dessa reflexão pergunto aos alunos “Observando estes dados, haviam poucos negros no Mato Grosso de 1950?” e bastou um não unísono para continuar. Logo, mesmo o documento trazendo a porcentagem reduzida da população negra no estado, ainda assim, os jovens se inquietam e negam a afirmativa. Aprofundando um pouco mais “Porque vocês acham que tinham muitos negros e pardos?”

**Lara:** Eu acho que era por conta que eles eram, tinham bastante negros que eram escravizados.

**Bebel:** Tinham muitos negros que podiam... só que eles...tinham muitos negros que tinham a liberdade, por isso que tinham poucos negros.

Lara e Bebel colocam em pauta o período da escravidão como um dado que afirma a expressividade da população negra no estado, fato este que o autor não considera em seu escrito. Mas mais que isto, elas fazem o movimento anacrônico de trazer a escravidão para 1950. Em uma conversa com a

professora de história dos jovens estudantes, dialogamos sobre como a noção de espacialidade e temporalidade é uma constante questão a ser esmiuçada nas aulas de história. Para os jovens, ora a escravidão do período colonial é algo muito distante, ora se torna algo próximo do tempo presente, e por mais que as noções de tempo e espaço sejam construídas ao longo da disciplina e dos anos escolares, é comum que os alunos tenham essa variação na impressão do tempo e do espaço, situação esta que reforça o trabalho intenso em sala de aula para que a história negra não seja reduzida ao período escravocrata.

O outro ponto da conversa se voltou ao relato da professora sobre o uso de documentos históricos nas aulas. Utilizar jornais e outras tipologias de fontes faz com que os alunos transitem entre recortes temporais que, por vezes, os confundem, abrindo espaço para o anacronismo. Não nos caberia julgar tal situação, pois mesmo sendo compreensível que a construção de noções de tempo e espaço perante o olhar da história seja de responsabilidade da própria história e do historiador, ainda assim, essas noções são compostas por influências múltiplas que extrapolam o ambiente escolar. Ou seja, apreende-se que esta compreensão é também construída no decorrer da própria vivência do caminho de cada um. O que devemos atentar no momento é a indicação da escravidão pelas jovens ao tecer o contato com o discurso do autor.

Em contrapartida, o autor utiliza de outros termos ao dizer que

O ciriri não se deverá às primeiras vagas de colonizadores, que se estabeleceram no Nordeste, e em que se inclui o negro (Séculos XIV e XVII), mas às segundas, constituídas quase exclusivamente de portugueses, que desbravaram, após a descoberta das minas, a região meridional (Séculos XVIII e XIX) (Diário de Notícias, 1960).

Edison Carneiro traz em seus termos a descoberta de minas de ouro e o desbravamento de portugueses dos séculos XVIII e XIX, período do sistema escravista. O autor divide a colonização em duas partes, sendo a primeira no norte, em que é presente a figura do negro, o que a caracterizará como uma província folclórica; não havendo menção à escravidão. E a segunda parte, sendo a província folclórica do centro-sul, em que sua perspectiva recai sobre a figura do homem português desbravador, também sem a menção à escravização.

Os estudos sobre a escravidão em Mato Grosso se desenvolveram primeiramente na década de 1970, posterior a publicação da matéria do jornal. Ainda assim, é importante salientar a intenção em tratar o aspecto cultural

da dança como distante das influências africanas enquanto se afirma a postura do português colonizador e sua proximidade com as práticas culturais da Europa. Pois é através do questionamento dessa intenção que podemos adentrar ao período histórico demarcado na capitania de Mato Grosso que:

Inserido no processo mercantil a partir dos achados auríferos Mato Grosso (1718), articulado aos interesses do Império, enviou muito ouro extraído das zonas mineiras para o mercado europeu. Os negros eram utilizados nas mais diversas atividades do universo mineiro, destacando-se o trabalho nas minas e o plantio de roças, conforme salientou Edvaldo de Assis: “[...] A mão-de-obra africana, tão necessária nas lavras, passou a ser a nova mercadoria para as minas do Cuiabá vinda através da Capitania de São Paulo” (1988, p. 122 *apud* Camargo, 2014, p. 120).

Observa-se então a dualidade nas diferentes narrativas em que uma identifica o negro como foco da afirmação de sua influência na cultura, e a outra coloca o português desbravador como foco na afirmação da inexpressividade da influência negra em um contexto histórico onde Mato Grosso é província da capitania de São Paulo.

O que inicialmente parecia ser um recorte de jornal, suscitou um burburinho de indignação dos jovens, até que Alvin diz: “Acho que ele era branco!” e todos caem em risada concordando com a suposição. Conversando com os jovens refletiu-se que fosse o autor branco ou não, estamos lendo um documento produzido a partir da perspectiva de um homem, folclorista, que escreve sua matéria em um jornal em resposta a outro folclorista. E, apesar do jornal poder ser adquirido por vários estratos da população, sua direção estava no diálogo entre pares.

Percebendo que todos os jovens haviam grifado o nome do etnólogo Max Schmidt no texto da matéria, perguntei “Quem é Max Schmidt?”

**Saimon:** Ele foi a primeira pessoa a escrever sobre o siriri.

**Alvin:** Ele foi assistir.

A menção do relato de Max Schmidt despertou a curiosidade dos jovens em relação ao modo de dançar. Aqui contamos com uma gama de experiências, sendo a participação dos alunos na apresentação de siriri da escola, como também a festa de santo que a família de Lara e Vick realizam.

**Pesquisadora:** Vocês acham parecido com a forma que dançamos hoje?

**Lara:** Diferente.

**Bebel:** Mudou um pouquinho, eu acho.

**Pesquisadora:** O que mudou nesse tempo entre 1901 e 1960?

**Lara:** É em dupla, que lá eles dançavam meio que parado e dançava cada grupo em sua fileira, hoje, acho que em 1960 eles já dançavam de fileira e dançavam homens e mulheres.

**Saimon:** Dançavam em par, era de par.

**Pesquisadora:** E em 1960? **Saimon:** Falava que os dançarinos já não vinham em par, vinham por si.

**Pesquisadora:** E hoje, como dança?

**Lara:** Em fileiras, homens de um lado e mulheres de outro.

**Bebel:** É porque tem cada um que dançou aqui, né, tinha uma roda de meninas e uma roda de meninos, eu acho que hoje em dia dança mais separado.

É interessante notar que o modo de dançar tem um papel importante tanto para o autor quanto para os jovens. Na matéria, seguindo o objetivo de verificar a aproximação ou não do siriri com o samba de umbigada, é constantemente salientado na escrita as diferentes formas registradas do como se dança, para observar que há alguma relação com o samba de umbigada. Para os jovens, as observações são feitas a partir do modo de dançar atual, dentro do contexto em que estão como crivo de comparação entre tempos distintos. Dessa forma, tentam abranger o modo de dançar de cada tempo e no decorrer do processo acabam misturando as diferentes formas que são concomitantes. As observações referentes ao modo de dançar siriri são de profunda importância, pois a partir delas conseguimos notar também a passagem do tempo com a inserção de novos elementos coreográficos e cenográficos, bem como, conseguimos perceber que as configurações se mesclam ou se diferem de acordo com o lugar em que se dança, o propósito, quem dança, quem assiste, entre outras variantes.

Ao final do encontro com os jovens estudantes, solicitei que escrevessem na última folha da matéria um relato a respeito da utilização da matéria de jornal e das impressões que tiveram durante o processo de leitura e discussão da fonte.

**Saimon:** Eu gostei, porque é algo diferente e fala bastante sobre a cultura e onde surgiu os primeiros casos e primeiras pesquisas sobre o samba, siriri e cururu.

**Lara:** Foi bom. Entre 1960 e 2024 mudou muito, antigamente eles dançavam separado, hoje eles se misturam, fazem roda, cada um na sua fileira e as meninas as vezes dançam sozinhas e abre a roda e nisso dança e foi uma boa ação de fazer dança com eles, e o siriri foi ótimo.

**Vick:** Eu entendi que as danças antigamente até uma certa data dançava de fileira e uma pessoa só avançava pra frente, já em uma certa outra data dançava em duas, já hoje em dia junta os dois tipos de dança.

**Bebel:** Eu gostei muito de ter essa experiência, por ser a minha primeira vez, foi bastante legal aprender mais sobre o siriri.

**Alvin:** Eu gostei de saber mais sobre siriri, como foi feito e sobre a história dele. Não gostei do cara que fez o jornal porque ele disse que tinha poucos negros. E também eu descobri que a dança é de origem do povo angolano e conguesas.

Por mais trivial que seja para os historiadores o manuseio de diferentes tipologias de documentos e evidências históricas, no ambiente escolar, com um grupo focal, a relação entre sujeito e documento aos poucos vai se estabelecendo a partir da compreensão do que está escrito para com o que é vivido. As indagações constantes os colocam no lugar de exercício do pensamento crítico. Compreender o contexto por trás da elaboração da fonte diz muito sobre o conteúdo ali presente. Logo, sentir o papel, ler, indicar no texto, ler em voz alta, compartilhar os grifos com os colegas, inserir um trecho como respostas ou como pergunta, tudo isso expressa o desenvolver cotidiano da habilidade de questionar, seja uma narrativa, um documento ou um contexto. Ao partilharmos pensamentos, partilhamos também os caminhos que nos levaram a tal, ponto fundamental que estrutura o pensamento crítico e científico da história. Quando conseguimos refazer este caminho, conseguimos também questioná-lo e partir de outra perspectiva. Assim, este primeiro encontro com a leitura da fonte de jornal exprime uma novidade para os jovens estudantes, possibilitando compreender que: se o siriri está sendo pautado em jornais por estudiosos, estariam as camadas populares pensando da mesma forma? Se de maneira escrita, o siriri se tornou uma temática dentro dos debates de folcloristas, os dançarinos e brincantes de siriri estão indo ao encontro com esse debate ou estão vivenciando-o de uma outra maneira?

Com os relatos entregues, nos despedimos e marcamos o próximo encontro para a semana seguinte, a fim de dar continuidade com os documentos históricos.

## Segundo encontro: Conhecendo a fonte "Caderno De Folclore Mato- Grossense Nº3"

Tendo os jovens estabelecido o contato com a primeira fonte documental, iniciamos então os trabalhos com o segundo documento histórico, o Caderno de Folclore Mato-Grossense nº3. Já que no encontro anterior a roda de conversa movimentou-se em função da identificação da fonte de jornal como um ponto de embate intelectual sobre o siriri, neste segundo encontro, a atenção será direcionada à camada popular de pessoas entrevistadas no caderno. Como o siriri é percebido pelas pessoas que o dançam?

Neste dia, estavam presentes apenas Lara, Alvin e Saimon, e em decorrência da utilização da sala do encontro anterior por outro departamento da escola, a única opção de espaço para realizar a aula era a arquibancada da quadra externa.

Nos dirigimos para a quadra e após a introdução do encontro do dia, com os documentos em mãos, cada aluno iniciou sua leitura. Assim como no documento de jornal, solicitei que marcassem as partes que achassem interessantes e que indicassem no documento as diferenças em relação à fonte da aula anterior.

Como o fluxo de alunos na quadra externa era grande, a atenção dos jovens variava. Em alguns momentos concentravam-se mais na leitura, já em outros, distraíam-se com o jogo de futebol da aula de educação física. Mesmo não sendo a condição mais favorável para a realização da aula, foi necessário adaptar-se ao contexto, já que a escola não pode oferecer outra sala no momento.

A leitura foi feita em partes, seguindo as divisões temáticas do próprio documento. Logo no início, após a leitura da apresentação, perguntei aos alunos "Qual é o objetivo deste documento?".

**Lara:** Eu grifei "De relatos simples e verdadeiros de pessoas que desenvolvem a música, o artesanato, a culinária, enfim o autêntico folclore deste Estado.

**Saimon:** Eu grifei "De uma forma simples e procurando sintetizar ao máximo, as informações se destinam, em especial, aos jovens estudantes e a todos aqueles que quiserem conhecer um pouco da cultura Mato-grossense".

Vale retomar que o Caderno de Folclore Mato-Grossense nº3 exprime uma configuração diferente do jornal. Saimon identifica o objetivo do docu-

mento, que, por ser um caderno de folclore, está em divulgar a cultura mato-grossense na forma de um registro escrito sintetizado. Logo, sua linguagem é elaborada para ser de fácil leitura, de maneira didática e expositiva. Já Lara indica a forma como essa divulgação será feita, ou seja, partindo da coleta de relatos de pessoas que vivenciam a cultura do estado.

Mais uma vez as impressões sobre o manuseio do documento aparecem conforme os jovens vão fazendo a leitura. Mesmo sendo uma cópia impressa do documento original, a sensação de manuseá-lo faz com que as diferenças entre documentos sejam notadas com mais facilidade. Pergunto “Este documento é diferente do jornal que trabalhamos na aula passada?”

**Alvin:** Sim, porque não está pequenininho para ler.

**Pesquisadora:** Este documento é de 1990, trinta anos depois do jornal.

**Alvin:** Então é por isso que as letras são diferentes!

O que antes parecia apenas uma letra pequena, com a indicação da diferença de trinta anos entre um documento e outro, fez sentido para Alvin compreender que na verdade, a passagem do tempo foi determinante para a mudança da estrutura do documento trabalhado nesta aula. A natureza do jornal e do caderno são diferentes, as estruturas também, e pode ser notada a partir da facilidade de leitura pelo aluno.

**Pesquisadora:** “Como Lara citou no trecho, este documento tem o objetivo de trazer os relatos de pessoas que estão inseridas dentro das manifestações culturais de Mato Grosso. Lara, o que você marcou na introdução?”

**Lara:** Eu marquei “O siriri, um dos folguedos mais populares e antigos do Estado de Mato Grosso, é praticado nas cidades e principalmente na zona rural [...] bem como das festas tradicionais realizadas em louvor aos santos como: Santo Antônio, São Benedito, São João. [...] O siriri é retirado e dançado por homens, mulheres e crianças, em roda ou em fileiras formadas por pares que se movimentam ao som da viola de cocho, do ganzá e do mocho.”

O recorte do siriri tratado neste documento refere-se ao contexto não espetacularizado da dança, processo este que será posterior. Logo, as menções ao lugar em que é dançado o siriri é direcionado as festas de santo e a zona rural. No decorrer do documento, a escrita se encaminha para traçar o aspecto coreográfico com a composição de movimentos presentes na dança, porém nesta introdução, a referência das festas de santo como lugar de prática

do siriri é reforçada para afirmar o contexto ao qual a dança tem tamanha e concomitante expressividade.

Neste sentido, o documento traz no tópico “Quanto ao termo” os relatos dos dançarinos e brincantes de siriri. Solicitei aos jovens que realizassem a leitura e indicassem os relatos que achassem interessantes e a atenção ficou dividida em duas perspectivas. Saimon selecionou dois relatos:

**Luiz Marques da Silva** - Supõe que o nome da dança pode estar relacionado à movimentação dos cupins alados, que ele conhece pelo nome de siriri, que saem da terra em grande quantidade nos dias de chuva. “O nome pode ser alusivo ao bichinho.”

**Fernando Nascimento Cruz**- “Siriri é nome indígena... é linguagem indígena dos índios coxiponês que moravam aqui no Coxipó.”

Lara também selecionou dois relatos, sendo eles:

**Euclides Maia da Silva**: “Conheço um bichinho que chama siriri, mas não sei se é por isso que a dança chama siriri.”

**Maria Anunciação de Oliveira**: “Tem um formigão com asas chamado siriri que arroteia, arroteia... entendo que é por isso que chama siriri, porque roda.”

Alvin selecionou quatro relatos, o relato de Luiz Marques Silva e Fernando Nascimento Cruz, como selecionou também Saimon. E o relato de Maria Anunciação de Oliveira, como selecionou Lara. Por fim, foi o único que indicou o relato de Maria de Lourdes Antunes, que diz: “É siriri porque é de roda, tem um bichinho, formigão com asa chamado siriri, que arroteia.”

Ao questioná-los sobre as impressões dos relatos os jovens dizem que:

**Lara**: Os índios também fazem parte eu acho, pois eles, eu já vi eles dançando. **Saimon**: Eu achei importante que vem de origem indígena.

As duas perspectivas as quais os jovens se dividem é a origem do nome em relação à formiga com asas que arroteia, e a origem do nome em relação à influência indígena. Apesar de indicarem ambas as suposições, os jovens não as colocam uma em detrimento da outra. Ambas as perspectivas coexistem nas narrativas dos entrevistados, assim como na compreensão dos jovens.

Na continuidade dos relatos, são citados três nomes conhecidos: Max Schmidt, Rossini Tavares e Julieta Andrade. Pergunto se há algo

de diferente nos relatos dessas três pessoas em relação aos relatos citados anteriormente.

**Saimon:** A Gazeta de São Paulo divulga informações do siriri.

Saimon faz a identificação do jornal A Gazeta no relato de Rossini Tavares. Max Schmidt e Julieta de Andrade também aparecem com indicações de publicações, o primeiro com seu livro “Estudos da Etnologia Brasileira”, de 1942, e a segunda autora, com a publicação na Revista Cultura no 25, de 1977.

No relato de Julieta de Andrade, Saimon escreve: “Eu achei importante porque vem de origem africana.” O trecho ao qual se refere é o famoso fragmento citado entre as pesquisas da época: “Siriri é suite de danças de expressão hispano - lusitana -, fortemente aculturada, no ritmo e andamento, com expressão africana bantu” (Andrade, 1977).

A maior influência citada até então no documento deriva dos relatos que aproximam o siriri da cultura indígena. Julieta de Andrade traz a perspectiva africana mediante o aspecto da expressividade da dança em correlação à expressão hispano-lusitana. Mais uma vez as influências fazem o movimento de se aproximar enquanto se distanciam mutuamente, é dada como expressão aculturada ao mesmo tempo que é identificado nas três influências.

Este trecho conclusivo da autora sobre que o que é o siriri não dispõe de informações suficientes para tal afirmação. A pouca informação não recai sobre a autora, e sim pela dificuldade de acesso à revista a qual o artigo completo se encontra. Busquei localizar a revista no arquivo público, na biblioteca municipal e estadual, na internet e também na biblioteca da Universidade Federal de Mato Grosso, e somente encontrei uma edição em um site de livros, já vendida.

A veiculação do trecho em diferentes obras tornou-se uma via de duas mãos, pois a utilização do recorte do trecho pode tomar proporções diferentes a depender do posicionamento do autor, reforçando ou não a miscigenação racial e cultural.

Uma das vias salienta a influência hispano-lusitana, enquanto a outra acentua a influência africana bantu. Mesmo tendo outros autores que discorrem sobre o trecho, para esta pesquisa, seria necessária a leitura de toda a fonte para compreender os meios pelos quais a autora percorreu para chegar a esta afirmação. No momento, não foi obtido acesso à fonte. Por ora, seguiremos buscando-a e dando continuidade na pesquisa empírica.

Ao final do encontro, assim como no anterior, solicitei que os jovens escrevessem na última folha do documento a impressão que tiveram com o seu manuseio e a diferença com o recorte de jornal utilizado no encontro passado, as impressões abrangeram diferentes pontos de uma mesma questão, como podemos ver a seguir:

**Lara:** A diferença do jornal é que explica sobre que falavam que não tinham muitos negros. E a revista o caderno de folclore fala como eram.

**Alvin:** A diferença entre o jornal em cadernos folclore é que no jornal fala de onde veio o siriri onde foi criado, e o caderno fala as opiniões das pessoas.

**Saimon:** As informações do jornal são mais antigas e simples e a do caderno de folclore são mais atualizadas e detalhistas.

A questão considerada pelos jovens estudantes é a própria diferença a qual solicitei para discorrer. Já os diferentes pontos observados partem da identificação das influências étnicas, como retoma Lara ao relembrar o jornal e sua argumentação sobre a limitação da participação negra africana na questão cultural de Mato Grosso. Alvin faz a distinção dos documentos a partir da estrutura do texto e da utilização de relatos de entrevistas de dançantes e brincantes para elucidar a perspectiva popular sobre a dança. E Saimon se debruça em tratar sobre a atualização das informações em decorrência do tempo, bem como a forma como os detalhes são expressos nas narrativas dos entrevistados.

Com as impressões a respeito de ambos os documentos, partiremos para o próximo encontro.

*Terceiro encontro: Pesquisa prévia de fontes e definição do tema do fanzine*

O planejamento para este encontro objetivou compartilhar com os alunos o terceiro e último documento: a sequência de três vídeos do repertório do grupo de siriri Flor do Campo, sendo um vídeo com a coreografia do negro, outro com a coreografia do Pérola Negra e o último com a coreografia de siriri.

Fomos encaminhados para ficar nas arquibancadas da quadra externa, e pensando na dificuldade de atenção dos jovens com a ocupação da quadra pelos alunos da educação física, que havia ocorrido no encontro passado, optei

por realizar esta atividade para o próximo encontro e direcionar os jovens para a pesquisa e seleção das fontes para elaborar o fanzine.

Antes de iniciar as buscas, apresentei aos jovens o contexto dos fanzines, sua expressividade e usos ao longo do tempo. Com alguns exemplos, refletiu-se a respeito da diferença entre o fanzine e as revistas convencionais. Enquanto as revistas são produzidas e vendidas em larga escala, os fanzines caracterizam-se por uma produção, em sua maioria, artesanal, dificilmente encontrados em bancas ou lojas para revenda. Não somente pelas diferenças na divulgação e venda, mas também quanto ao formato. Os fanzines podem ser elaborados de diversas formas e a configuração do conteúdo do seu interior varia de acordo com as escolhas de quem produz. Diferentes das revistas convencionais que respeitam uma certa métrica em sua produção textual, os fanzines podem utilizar-se de diferentes gêneros textuais, bem como colagens, desenhos e tantos outros meios para concretizar-se.

Construímos o passo a passo da elaboração do fanzine. No primeiro momento, definiu-se o tema “Siriri” para todos os fanzines. Já o título foi desenvolvido pelos próprios jovens, que optaram por defini-lo enquanto buscavam os materiais que mais os interessavam. Assim, os títulos dos fanzines desenvolvidos foram:

**Alvin:** “Sobre o siriri”.

**Vick:** “A história do siriri”.

**Saimon:** “Origem do siriri”.

**Lara:** “A origem da história do siriri”.

No segundo momento do processo foram coletadas as fontes, textos, imagens e materiais que farão a composição da publicação com o auxílio do Chromebook oferecido pela escola. Os jovens estudantes faziam as buscas em palavras-chave, indicando “Siriri” na barra de pesquisa. Deixei-os livres para escolher a forma como gostariam de estruturar artisticamente o fanzine. Inicialmente, atentaram-se na busca das imagens e desenhos para só depois pesquisar as referências bibliográficas.

Houve um problema de conexão com a internet. Logo, foi necessário revezar os Chromebooks durante a atividade. Observou-se que a seleção de imagens foi grande e variou entre desenhos para colorir e fotos de apresentações de variados grupos de siriri, uma escolha mais minuciosa. Nas imagens selecionadas, havia o registro de pessoas dançando nos grandes palcos, imagens dos instrumentos usados na composição musical e desenhos de pessoas

dançando e tocando. Já as referências bibliográficas para construção do texto, partiram de uma seleção feita de forma muito mais rápida se comparado ao momento de escolha das imagens.

Observou-se duas situações influentes para a ágil leitura da bibliografia. A primeira situação diz respeito a ocupação da quadra, pois conforme os alunos faziam a busca nos sites, a quadra recebia as turmas que estavam iniciando a aula de educação física. Este fator contribuiu para que os jovens dividissem sua atenção entre a pesquisa e o jogo de futebol que estava acontecendo. Não obstante, alguns colegas iam até o grupo para conferir o que estavam fazendo e conversar um pouco.

A segunda situação que influencia na leitura ágil, refere-se ao próprio conteúdo presente na internet sobre o siriri. Pois a estrutura do texto resume muito bem pontos específicos sobre a dança e, não obstante, a busca rápida resulta em um breve texto produzido pela inteligência artificial. A facilidade na busca sobre determinado tema na internet exprime uma diferença em relação a atenção dedicada à leitura. O texto ali resumido não é questionado, mas visualizado e selecionado. A relação estabelecida com o conteúdo das pesquisas feitas na internet é baseada na sensação de obtenção da verdade em poucos cliques, promovendo a internet como um lugar isento de recortes ou intenções.

Os jovens partilhavam entre si a escolha das imagens e desenhos enquanto a bibliografia assumia um papel secundário nas conversas do grupo. Alvin me pergunta “Professora, a gente pode usar o chat gpt?” Sinalizei que sim, mas somente para este momento de leitura, já que a confecção do fanzine seria feita de outra maneira. Um pouco surpreso pela resposta, Alvin seguiu pesquisando, mas optou por não utilizar a inteligência artificial.

Neste dia, os jovens finalizaram rápido suas pesquisas e demonstravam estar animados para interagir com os colegas da sala que estavam na aula de educação física. No caderno de campo registrei “Estou sentindo um pouco de dificuldade em conduzir a pesquisa dessa maneira” e de fato estava. Não prolonguei a permanência dos jovens para a segunda aula, pois alguns tinham atividades de outras disciplinas para realizar e entregar, e ainda, a movimentação da quadra seguiria apresentando seus entraves. Despedi-me dos jovens deixando marcado nosso encontro da próxima semana.

Conversando com a professora de História, relatei o encontro com certo desânimo, pois mesmo ciente que a pesquisa de campo e a pesquisa acadêmica, de forma geral, não são estáveis e lineares, a sensação de insuficiência ainda surge quando não atendemos as próprias expectativas. Muito compreensiva,

a professora expôs que o debate sobre a utilização da inteligência artificial se intensificou ao longo do ano na escola, e que assim como eu, também se sentia assim.

A queixa dos docentes parte da observação de que os jovens estudantes têm utilizado a inteligência artificial para efetuar as atividades que são solicitadas para fazer em casa e até mesmo em sala de aula. Desde exercícios de matemática, biologia, física, até as respostas discursivas, a inteligência artificial entrega os resultados em pouquíssimo tempo, sem que os jovens precisem de muitos esforços para obter tais resoluções. No caso das ciências humanas e, principalmente, da História, a aptidão ao questionamento e o pensamento crítico são comprometidos, considerando a facilidade de acesso a informações tão generalizadas e pouco elaboradas.

Outro aspecto relatado pela professora discorre sobre a dificuldade de leitura dos jovens, fato este que tem feito com que os docentes retornassem a utilizar com mais frequência as atividades impressas em papel e até mesmo mimeografadas. A professora expõe que com o papel, os jovens realizam a leitura de forma mais atenciosa e calma. Seguindo com o lápis e caneta as linhas impressas, conseguem atentar-se aos detalhes do texto e guardam as informações com mais facilidade. Enquanto com o computador, leem rapidamente e esquecem as informações na mesma proporção.

O diálogo com a professora nos colocou em frente a uma questão que está além da vontade de mudar as condições as quais se encontra o sistema de educação pública. Nos coloca de frente com as circunstâncias precárias que recaem em toda a comunidade escolar cotidianamente. Os desafios enfrentados são diversos e expressam as feridas abertas da vulnerabilidade das comunidades mais periféricas, o que não envolve somente a escola, mas o contexto em que vivem as crianças que ali estudam e os profissionais que ali exercem suas funções.

Evidentemente que este debate está atrelado ao contexto político, econômico e social, em escala municipal, estadual e nacional e percorrendo sobre esta pauta, ainda que de grosso modo, nos cabe ter ciência de que qualquer pesquisa no âmbito da educação, seja ela da didática da história ou da educação histórica, de forma teórica ou empírica, está passível de ser atravessada pelas condições às quais se encontra a educação pública brasileira, neste caso mato-grossense.

Cabe também a ciência de que todo o contexto histórico dos estudos da educação interfere diretamente na conduta e autoestima do professor pesquisador na forma de uma constante sensação de inquietação. Esta in-

quietação movimentava-se na investigação através da variação de sentimentos que são acessados a partir da experiência. Após este encontro, por exemplo, muito me questioneei pela insatisfação que senti em decorrência dos pequenos percalços. “Eu poderia ter feito diferente” e “Sinto que não fiz o meu melhor” eram pensamentos constantes, estando mais relacionados com as dificuldades que fazem parte da educação pública enquanto sistema falho, do que com a própria atividade executada com os alunos. Assim como nós, professores pesquisadores, os alunos também carregam as interferências deste sistema em seu cotidiano.

#### *Quarto encontro: Produzindo o fanzine*

Até então, os encontros eram realizados uma única vez por semana, tendo a durabilidade de uma aula de cinquenta minutos. Embora o desejo de aprofundar a conversa com os jovens fosse predominante durante cada encontro, havia a necessidade de respeitar o tempo estipulado para a realização das aulas, pois os jovens eram de turmas diferentes, assim, não perderiam o conteúdo das demais disciplinas. Não obstante, todo o cuidado foi pouco, pois o calendário escolar estava constantemente sofrendo alterações nas atividades planejadas para o último bimestre do ano, fato este que comprometeu alguns dias que estavam dedicados ao encontro com os jovens.

Em decorrência das alterações do calendário, as últimas datas que já estavam confirmadas foram substituídas pelas provas de recuperação e os jogos interclasses, resultando em apenas dois encontros restantes para finalizar a pesquisa com os jovens. Logo, a quantidade de encontros foi reduzida para apenas duas aulas.

A partir desta encruzilhada, foi necessário escolher entre adentrar a fonte documental audiovisual e iniciar a elaboração do fanzine. Restando apenas duas aulas antes das férias escolares, optei por dar início à produção do zine, já que a reflexão a partir da fonte audiovisual levaria, pelo menos, uma aula inteira e comprometeria a produção do fanzine que levaria, ao menos, duas aulas. Devemos então colocar os pés no chão e compreender que o planejamento sempre estará passível de mudanças, justamente pelo fato de que o calendário escolar jamais será o mesmo que um calendário de um programa de pós-graduação. Para as situações que não estão sob alcance do pesquisador, resta adaptarmo-nos e seguir rumo aos objetivos propostos.

Neste encontro, fui carinhosamente recebida com um abraço por Lara na portaria da escola. Logo depois, indo ao encontro da professora de História,

partimos pelos corredores para localizar os demais alunos, Lara, Vick, Saimon e Alvin que expressaram certa ansiedade ao ver os materiais na mesa, pois estavam animados para iniciar a pesquisa.

Desta vez, lembrando os encontros anteriores, perguntei se poderíamos ficar alocados no refeitório da escola, lugar este em que pudemos, enfim, iniciar a produção do fanzine.

Até o último encontro, os jovens haviam realizado duas etapas. A primeira, definindo tema “Siriri”. E a segunda etapa, pesquisando as fontes bibliográficas e as imagens que estruturariam o fanzine. Neste encontro, demos seguimento com o passo a passo em mais duas etapas, a terceira, que diz respeito ao desenvolvimento do conteúdo escrito que será abordado pelo zine em uma folha de rascunho, e a quarta etapa, iniciando o esboço do texto na folha original. Para isso, considerou-se algumas observações realizadas no encontro anterior, onde os alunos pesquisaram as referências de imagens e textos que utilizariam para produzir seu fanzine com auxílio do Chromebook.

A princípio, o Chromebook seria utilizado pelos alunos em todo o processo de produção do fanzine, desde a pesquisa das fontes até a finalização da apresentação. Porém, observou-se que a facilidade de busca na internet fez com que os jovens pouco aprofundassem a leitura do conteúdo dos sites, tornando a procura da bibliografia uma parte mais rápida, já que consideraram copiar o conteúdo dos sites. Assim surgiram algumas dúvidas:

**Vick:** A gente vai ter que criar o texto?

**Pesquisadora:** Sim.

**Vick:** Tem mínimo de linhas?

**Pesquisadora:** Não.

**Alvin:** Pode copiar daqui?

**Pesquisadora:** Você pode ler e interpretar para fazer o seu texto, se for utilizar como referência, você pode citar o documento que você escolheu colocando a página e o autor.

Logo, para este primeiro momento de elaboração do texto, não utilizei o Chromebook com os alunos. Solicitei que o texto fosse elaborado pelo próprio aluno e que as fontes ali utilizadas fossem apenas uma referência. Ainda assim, estava disponível um tablet com acesso à internet para caso quisessem realizar alguma pesquisa.

Neste sentido, foram disponibilizados os documentos aos quais os alunos já tinham tido contato anteriormente, sendo a matéria do periódico de 1960, o Caderno de Folclore Mato-Grossense no3, o livro “Siriri: Explosão de ritmos e cores” de Rai Reis e o livro de Beleni Salete Grando “Cultura e dança em Mato Grosso” de 2002. Para ampliar a quantidade de materiais disponíveis para os jovens, pensou-se em realizar uma busca pelos livros da biblioteca da própria escola, mas, infelizmente, pela inatividade do ambiente a qual nos comunicou a coordenadora, não foi possível trabalhar com essa alternativa.

Além da bibliografia, levei impresso as imagens que os alunos haviam selecionado, tesoura, cola, canetinhas e lápis de cor, para que pudessem fazer as colagens e desenhos.

Com todos os materiais em mãos, fiz uma segunda solicitação que decorre da observação do encontro passado. Uma das páginas do fanzine ficaria destinada ao relato de experiência individual com o siriri dançado na escola. Para além de produzir o próprio material, a intenção em solicitar este relato de experiência é de refletir com o aluno sobre a sua própria narrativa, seja ela oralizada ou escrita, como uma parte fundamental e significativa do processo de aprendizagem.

Antes mesmo de iniciar a produção textual, realizamos em conjunto a dobradura do papel no modelo em que são produzidos os fanzines de bolso. Com uma folha de papel canson tamanho A4, seguimos vagarosamente os passos para a dobradura.

Após a dobradura, cada página foi numerada. Assim, os jovens saberiam a quantidade de textos e imagens que poderiam alocar no espaço. Ressalto que, para além do tema e do relato de experiência dos jovens com a dança na escola, todo o restante da estrutura textual e do trabalho artístico do fanzine estava de acordo com a escolha de cada jovem enquanto autor da obra.

Munidos com lápis e papel, aos poucos os jovens escolhiam os documentos e realizavam a leitura atenta. Bem concentrados, Tateavam as fontes pensando sobre o tema e o título que já haviam definido no encontro anterior.

Lara e Vick conversavam em voz baixa compartilhando suas ideias sobre o que fariam em cada página, estavam bem animadas e queriam pintar com as canetinhas o quanto antes. Já Alvin e Saimon pareciam estar com uma dificuldade maior, folheando os livros, lendo, tentando iniciar a escrita, mas ainda assim, parecia haver um impasse em elaborar o texto.

Conforme faziam a leitura as dúvidas surgiam e abriam espaço para o compartilhamento de ideias entre os jovens. Vick questionou:

**Vick:** Tia, que dia que o siriri chegou em Cuiabá? Que dia ele começou a rodar?

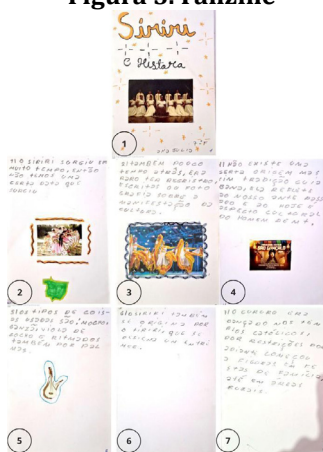
**Pesquisadora:** Não tem uma data específica, mas tem as datas dos primeiros registros dos documentos que vimos.

Em silêncio, Vick retornou aos demais documentos buscando encontrar nos textos os relatos sobre os registros do siriri e as datas mencionadas.

Enquanto passavam os textos do rascunho para a folha do fanzine e colavam suas imagens, o tempo parecia passar rapidamente. Alvin demonstrou certa preocupação, pois apesar de estar construindo seu material, não estava perto de finalizá-lo. Eis que indaga “A gente vai poder terminar em casa?” e, observando que Saimon, Alvin e Lara precisavam de mais tempo para finalizar a escrita, questionei-os se prefeririam finalizar o fanzine em casa e retornar na próxima semana apenas para entregá-lo, como sugeriu Alvin.

Todos afirmaram, menos Vick, que já havia terminado suas colagens e enfeites do fanzine. Orgulhosa do resultado de sua produção, entregou o seguinte material:

**Figura 5. Fanzine**



**Fonte:** Arquivo pessoal.

Conjunto de sete páginas manuscritas e ilustradas sobre o siriri, em folhas brancas com textos escritos a lápis e elementos decorativos coloridos. A capa traz o título “Siriri e História”, com letras ornamentadas em amarelo e preto, pequenas estrelas desenhadas e fotografia de grupo em trajes de dança. As páginas internas combinam textos manuscritos sobre origem, tradição, instrumentos e contexto religioso do siriri, acompanhados de imagens de dançarinos em apresentações, fotografia da festa de São Gonçalo e ilustração de viola de cocho. Há molduras desenhadas à mão, símbolos decorativos e um desenho em verde que remete ao mapa de Mato Grosso. As últimas páginas mantêm apenas o texto manuscrito, sem imagens.

Observemos com maior atenção a descrição do conteúdo abordado seguindo a ordem numérica indicada na imagem acima.

Imagem 1 - Capa do fanzine: Com o título “Siriri e História”, a jovem selecionou uma imagem que contém treze dançarinos posando para foto em um palco, sendo seis homens enfileirados em pé, vestidos com camisa de manga comprida e calça branca. E, enfileiradas em frente aos homens, ajoelhadas com o apoio de uma perna, observa-se sete mulheres vestidas com um longo vestido branco liso, apenas com uma fita marrom amarrada na cintura e um lenço também marrom na cabeça. No fundo da capa, a jovem desenhou algumas pequenas estrelas de cor laranja. A imagem selecionada pela jovem refere-se a uma apresentação do grupo Flor do Campo com a coreografia do negro, ou como denominada pelos dançarinos, “escravo”.

Imagem 2 - Página 1: A primeira página do fanzine conta com o texto “O siriri surgiu em muito tempo, então não temos uma certa data que surgiu.” Em seguida, uma imagem de dançarinos de siriri. O cenário da imagem se passa

no rio Cuiabá, onde os dançarinos se encontram na margem do rio em uma única fileira intercalada entre homens e mulheres. As mulheres seguram a saia e os homens seguram seus chapéus, todos vestidos com figurinos de apresentação de siriri. Abaixo desta imagem, Vick também selecionou uma imagens do mapa de Mato Grosso, a qual pintou com canetinha de cor verde.

Imagem 3 - Página 2: A segunda página apresenta o texto “Também pouco tempo atrás, era raro ter registro, escritas ou fotografia sobre a manifestação da cultura.” Para este texto, Vick utilizou uma imagem de uma apresentação de siriri em um palco com luzes coloridas em que dançarinas enfileiradas batem as suas saias de forma sincronizada.

Imagem 4 - Página 3: O texto descrito é “Não existe uma certa origem mas sim tradição cuiabana, ela reflete ao nosso antepassado e ao hoje é aspecto cultural do homem de MT.” Em seguida ao texto, a jovem faz a colagem da imagem de um convite para a tradicional festa de São Gonçalo. No fundo da imagem observam-se bandeiras coloridas, duas violas de cocho e a imagem do santo no centro. As informações presentes indicam a data da festa, o local e o contato para mais informações.

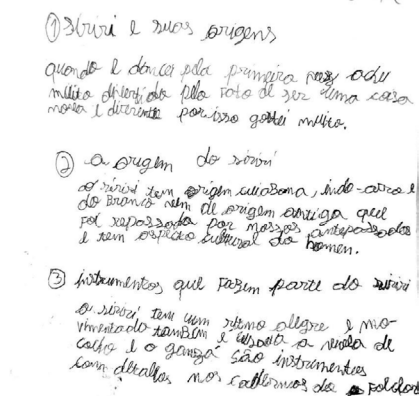
Imagem 5 - Página 4: Nesta sessão a jovem indica no texto: “As coisas usadas são: mocho, ganzã, viola de cocho e ritmados também por palmas.” No meio da folha faz a colagem de um desenho de duas violas de cocho contornadas com caneta azul.

Imagem 6 - Página 5: Na penúltima página do fanzine a jovem apresenta apenas o texto “O siriri também se origina por otiriri que se designa um entremez.”

Imagem 7 - Página 6: A última página do fanzine também não apresenta imagens, apenas o seguinte texto “O cururu era dançado nos templos católicos, por restrições por diante começou a figurar em festas de família, até em áreas rurais.”

Saimon informou que gostaria de finalizar seu fanzine em casa, porém acabou esquecendo seu rascunho no refeitório. Como podemos conferir na imagem abaixo, foram elaborados três textos, sendo eles:

## Figura 6. Rascunho de fanzine



Fonte: Arquivo pessoal

Página manuscrita com tópicos sobre o siriri. 1, Siriri e suas origens. Texto em escrita cursiva relata a primeira experiência com a dança e menciona ter gostado por ser uma coisa nova e diferente. 2, A origem do siriri. Texto aborda origem cuiabana, indígena e afro-brasileira, com referência à transmissão pelos antepassados e ao aspecto cultural. 3, Instrumentos que fazem parte do siriri. Texto cita o ritmo alegre e menciona a viola de cocho e o ganzá como instrumentos do folclore. Escrita em lápis e caneta ocupa a parte superior e central da página, com fundo branco sem ilustrações.

Apesar de não ser o fanzine completo, o rascunho é de grande valia para a análise da narrativa jovem. Para melhor visualização, segue abaixo a descrição dos textos ali inseridos:

Texto 1 - Siriri e suas origens: Quando eu dancei pela primeira vez achei muito divertido pelo fato de ser uma coisa nova e diferente por isso gostei muito.

Texto 2 - A origem do siriri: O siriri tem origem cuiabana, indo-afrô e do branco vem de origem antiga que foi repassada por nossos antepassados e tem aspecto cultural do homem.

Texto 3 - Instrumentos que fazem parte do siriri: O siriri tem um ritmo alegre e movimento também é usado a viola de cocho e o ganzá são instrumentos com detalhes nos cadernos do folclore.

Mesmo tendo o rascunho de Saimon e o fanzine completo de Vick, ainda restava o material dos demais jovens. Assumiu-se então um risco grandioso, pois não havia mais a possibilidade de realizar um novo encontro, já que os jovens estariam nos jogos interclasses e, logo depois, entrariam de férias.

Logo, poderiam os jovens retornar na semana seguinte com suas produções, como também poderiam esquecer ou até mesmo faltar.

Mais do que a produção do próprio fanzine, é fundamental compreender a construção da narrativa do jovem a respeito do desenvolvimento do material e da atividade proposta. Portanto, optei por permitir com que retornassem na semana seguinte com o fanzine finalizado, pensando na possibilidade de um breve diálogo com cada jovem no dia da entrega a respeito do processo de produção do material.

Encerramos nosso encontro com a promessa da entrega do fanzine para a próxima semana. E em decorrência do compromisso, retornei à escola na semana seguinte duas vezes, uma no início da semana e a outra no final. Lara, me informou que

**Lara:** Professora, eu consegui terminar, mas eu fiquei na casa da minha avó e deixei lá. Hoje eu consigo pegar e trazer amanhã.

Alvin e Saimon, informaram-me que haviam finalizado o fanzine em casa, porém, não lembraram de levá-lo para a escola.

Um dia antes de retornar pela segunda vez, avisei-os por mensagem para que não esquecessem de levar o fanzine para a escola. Porém, mesmo avisando-os com antecedência, esqueceram. Informei-lhes que poderiam deixar com a professora de História no dia seguinte, assim conseguiria buscar o material diretamente com ela, caso não retornasse à escola, solicitei que encaminhassem foto do material para o meu contato.

Mesmo em contato constante com os jovens, não obtive retorno. Coube a mim o benefício da dúvida, o qual atendi pensando nas possibilidades de conseguir o material e, conseqüentemente, em arcar com a responsabilidade de lidar com a falta dos documentos a serem analisados. Apesar de sentir certa insuficiência mediante a minha própria escolha e decisão, compreendo que a pesquisa acadêmica é certamente um percurso sinuoso que deve conter explicitamente em suas linhas os desafios contidos no processo. Assim, considerando todo o percurso e envolvimento com os jovens estudantes, além das rodas de conversa a respeito dos documentos selecionados, obtive como material oriundo da pesquisa empírica o fanzine elaborado por Vick e um rascunho dos textos de Saimon, materiais estes que serão aprofundados em análise.

Analisando as categorias da empiria: Um olhar sobre as narrativas de jovens estudantes e dançarinos de Siriri

### *Concepções de origem do siriri*

Ao longo da pesquisa esta categoria relativa às concepções sobre a origem do siriri transita em sua proporção de abrangência, ora se tornando mais ampla, abarcando uma concepção de origem geral enquanto uma unidade de cultura unívoca, ora restringindo-se e indicando as possíveis influências. Não obstante, ao final do processo, torna-se o título norteador da elaboração do fanzine de cada jovem. No questionário de conhecimentos prévios dos jovens estudantes esta categoria esboça o sentido prático, ou seja, refere-se a forma de dançar o siriri. Sendo a “cultura” expressa como uma unidade homogênea, logo, definida como fator crucial que promove a união de indivíduos na criação conjunta de uma dança popular. Atenta-se o olhar para a dimensão macro de uma prática cultural, como podemos ver nas respostas:

**Bebel:** Pela cultura, pela dança.

**Alvin:** Algumas pessoas tava festejando ai descobriu uma nova dança.

**Simon:** Acho que algumas pessoas começaram a dançar e descobriram um novo tipo de dança.

Neste primeiro momento, Lara é a única jovem que setoriza a origem da dança remetendo-a aos indígenas ao dizer: “Eu acho que ele surgiu do povo indígina”. Este movimento feito por Lara é expandido aos demais jovens a partir da introdução aos documentos históricos de jornal e do caderno de folclore.

**Lara:** Os índios também fazem parte eu acho, pois eles, eu já vi eles dançando.

**Saimon:** Eu achei importante que vem de origem indígena.

**Alvin:** Eu gostei de saber mais sobre siriri, como foi feito e sobre a história dele. Não gostei do cara que fez o jornal porque ele disse que tinha poucos negros. E também eu descobri que a dança é de origem do povo angolano e conguesas.

O acesso aos documentos permite com que esta categoria seja ressignificada, pois passa do sentido de origem de uma cultura geral, que antes

era observado nas narrativas dos jovens estudantes, para o de uma origem de influências étnicas diversas, mais direcionada. Traça-se, então, uma compreensão voltada ao sentido de influência de diferentes culturas, sejam elas indígenas, negras ou brancas, pois agora, mediante o acesso aos documentos, compreende-se o siriri para além do seu caráter festivo popular, mas como lugar de embate conceitual e histórico entre etnógrafos, jornalistas e a comunidade dançante.

Ao chegar no momento de elaboração do fanzine, esta categoria passa a ser expressa de uma nova forma. Sendo a concepção de origem o ponto de partida que norteia o título e o conteúdo presente no fanzine dos jovens estudantes, como podemos conferir nos títulos escolhidos para o material:

**Alvin:** “Sobre o siriri”.

**Vick:** “A história do siriri”.

**Saimon:** “Origem do siriri”.

**Lara:** “A origem da história do siriri”.

O novo significado da categoria de concepções de origem do siriri caminha junto com o surgimento de habilidades específicas necessárias para atender a atividade proposta. A princípio, o questionário de conhecimentos prévios direcionava as questões aos jovens, sendo necessário apenas respondê-lo de forma assertiva, ou seja, considerando sua experiência como ponto de partida, sem precisar traçar um caminho linear que interligue todas as respostas ali contidas.

Já na primeira roda de conversa, o quesito que mais influi sobre a forma de atender a atividade proposta está centrado na narrativa oral como formuladora de uma nova necessidade, pois mesmo que a roda de conversa contasse com questões semiestruturadas que conduziram as reflexões feitas em grupo, assim como foram elaboradas as questões do questionário de conhecimentos prévios, ainda assim, o ato de verbalizar o pensamento faz com que haja a necessidade de organizar as ideias e trazê-las de uma forma contextualizada, surgindo, então, a possibilidade de aprofundamento dos questionamentos e, conseqüentemente, o constante exercício de formulação do pensamento para a fala, possibilitando o diálogo entre o grupo focal.

Um novo desafio é observado a partir da atividade proposta: elaborar o próprio fanzine. Surge então uma nova habilidade para atender ao projeto: desta vez, o que antes era voltado a uma resposta escrita, pontual e individual, tornou-se em uma organização de ideias e pensamentos expressos em diá-

logo em grupo. Agora, tendo a produção do fanzine como objetivo principal, a escrita se tornou a provedora de uma nova habilidade: a de transformar a narrativa oral em narrativa escrita.

Neste momento, a linearidade passa a ser uma preocupação em relação à liberdade da escrita, pois questiona-se: Como traçar um fio narrativo sobre o tema? Diferente do questionário prévio e das rodas de conversas, onde o direcionamento era dado pelas questões semiestruturadas, na produção do fanzine, este direcionamento era deferido pelo próprio jovem. Logo, ao desenvolverem seus textos, os jovens partem do início.

Apesar da colocação redundante, o início ao qual me refiro é a discussão sobre a origem do siriri. E aqui nos cabe um adendo, pois devemos considerar que os documentos trabalhados nos encontros, assim como os materiais que ficaram disponíveis para consulta durante o processo de elaboração do fanzine, partem do mesmo ponto, ou seja, iniciam seu conteúdo a partir das discussões de origem da dança.

Em seu fanzine “Siriri: História”, Vick descreve sobre a origem do siriri nos seguintes trechos:

“Não existe uma certa origem mas sim tradição cuiabana, ela reflete ao nosso antepassado e hoje é aspecto cultural do homem de Mato Grosso” (p. 4)

“O siriri também se origina por otiriri que se designa um entremez” (p. 6)

Já Felipe, em seu rascunho do fanzine destaca em seu texto: “O siriri tem origem cuiabana, indo-afro e do branco, vem de origem antiga que foi repassada por nossos antepassados e tem o aspecto cultural do homem” (p. 1)

Observa-se que conforme se amplia o acesso às fontes documentais, aumentam, também, as influências culturais presentes no siriri. A identificação do “aspecto cultural do homem de Mato Grosso”, como mencionada no Caderno de Folclore Mato-grossense no3, e a apropriação desta concepção por ambos os jovens, permite, através da interpretação, a compreensão de uma unidade cultural composta por diferentes raízes, mas que ainda sim, é tradicionalmente cuiabana.

## *Motivações do aprender a dançar e o papel do dançarino na escola*

A segunda categoria “Motivações do aprender a dançar” delimitada no questionário de conhecimentos prévios dos jovens estudantes, retornou apenas no momento de elaboração do fanzine quando solicitado aos jovens que direcionassem uma página para relatar sua experiência com o siriri na escola. O rascunho de Saimon foi o único contendo as informações sobre sua vivência com a dança, como vemos no trecho:

**Saimon:** Quando eu dancei a primeira vez achei muito divertido pelo fato de ser uma coisa nova e diferente por isso gostei muito.

Mesmo não expressando muitos detalhes sobre sua experiência, retomo um registro do caderno de campo em que Saimon e Alvin confessam que “No começo era para ganhar nota, depois a gente gostou de dançar”. Enquanto para eles a motivação inicial relacionava-se com o ganho de pontuação, para Anny e Vick, o fato de gostar de dançar foi o motivador principal.

Nessa mesma perspectiva, os dançarinos do grupo Flor do Campo haviam informado anteriormente que a prática de dançar siriri na escola para adquirir pontuação também era recorrente. Até este ponto, ambos os grupos focais indicaram este mesmo quesito. Porém, meses depois pude compreender, de fato, que o contexto vivenciado na escola dos dançarinos do grupo Flor do Campo era diferente do contexto do colégio dos jovens estudantes.

Permitam-me abrir um parênteses para trazer à tona a forma como observei as diferenças contextuais. Para isso, abordarei brevemente o momento particular da minha vivência que precedeu esta análise.

Após quatro anos sem frequentar aulas de ballet clássico, através de uma apresentação solo em uma mostra de dança, fui contemplada com uma bolsa de estudos em uma escola local. Para sustentar a bolsa, foi necessário atuar como professora de ballet clássico conveniada pela escola, prática esta muito comum nas escolas de dança de Cuiabá.

Assim, ao longo dos anos de mestrado continuei exercendo minha primeira profissão, atuando como professora de ballet clássico em escolas particulares. Até então, não havia lecionado em escolas que não fossem conveniadas. E faltando dois meses para encerrar o ano letivo surgiu a oportunidade de ministrar aulas de ballet em uma escola pública, cívico-militar, sem o intermédio da escola que me concedeu a bolsa.

Esta oportunidade me levou para a mesma escola que estudam os jovens dançarinos do grupo Flor do Campo. Apesar da coincidência, é possível refletir que na esfera do ensino particular é comum a oferta de várias modalidades extracurriculares mediante o pagamento de uma mensalidade que, por vezes, não é acessível. Mas partindo da esfera pública, como seria essa experiência?

Temos então a delimitação das diferenças. Para os jovens estudantes da escola cívico-militar, há a possibilidade de realizar aulas de vôlei, natação, coral, reforço escolar, flauta e danças regionais, pois há uma verba do governo direcionada ao oferecimento de atividades no contraturno das aulas. Segundo o diretor da unidade, essas atividades se tornaram uma alternativa para o processo de adaptação à implementação do ensino integral na escola, que será concretizado no ano seguinte, em 2025. Por ora, com as atividades foi possível fazer com que os jovens estudantes pudessem ocupar a escola no contraturno sem precisar retornar para seus lares ao fim das aulas.

Já para os jovens estudantes da escola municipal Darcy Ribeiro, o siriri ou qualquer outro tipo de dança pode ser executado a partir de alguma atividade proposta pelas disciplinas regulares com o objetivo de adquirir pontuação, ou então, de forma independente pelos alunos, por meio do show de talentos da escola.

É importante atentar-se que se há a presença da dança no ambiente escolar, sua prática se torna parte da cultura escolar. Se de forma mais contida ou mais direcionada, como apresenta-se nos contextos de ambos os grupos focais, a dança expressa uma função específica dentro do ambiente escolar, assim como outros elementos que compõem a cultura escolar. A noção de cultura é compreendida como algo que se vive em determinado lugar, sendo possível reconhecer diferentes culturas dentro de uma mesma vida. Logo,

Entende-se a cultura como algo vivido de um momento e um lugar; a cultura como produto histórico de um determinado período e sociedade e a cultura como seleção intencional da história da humanidade. Assim, pode-se falar em elementos da cultura, referindo-se aos artefatos, idéias, signos e símbolos, as linguagens e tudo o que permite e realiza as mediações dos e entre sujeitos, em relações sociais historicamente determinadas, onde estes sujeitos são produto e também produtores de cultura, podendo admitir-se também a existência de abordagens categoriais da cultura, tais como a cultura histórica e a cultura escolar (Schmidt, 2012, p. 92).

Tanto a cultura histórica quanto a cultura escolar partem da noção da dinamicidade do tempo e, conseqüentemente, dos sujeitos no tempo.

Essa dinamicidade é perceptível ao descrever todo o processo de realização da pesquisa empírica, pois em cada escola a dança assume um papel diferente tanto na relação entre jovem e dança, quanto na relação entre escola e dança. Se então consideramos a escola enquanto lugar de aprendizagem, consideramos também que “A escola também é um ‘mundo social’, que tem suas características de vida próprias, seus ritmos e seus ritos, sua linguagem e seu imaginário, seus modos próprios de regulação e de gestão de símbolos (Forquin, 1993, p. 167).

O conceito de cultura escolar nos auxilia a refletir sobre o lugar da dança na escola. Para Forquin, pode-se definir cultura escolar como “Conjunto dos conteúdos cognitivos e simbólicos que, selecionados, organizados, ‘normatizados’, ‘rotinizados’, sob o efeito dos imperativos de didatização constituem habitualmente o objeto de uma transmissão deliberada no contexto das escolas”. (Forquin, 1993, p. 167). Cada escola, de sua maneira, insere a dança em sua rotina, tornando-a parte das atividades dedicadas a disciplinas específicas ou como ferramenta para manter o jovem no contraturno escolar.

Neste sentido, não podemos celebrar ingenuamente que a identificação da dança no ambiente escolar seja suficiente para a discussão, pois partindo dessa premissa, é sublime o acesso a democratização das práticas artísticas para jovens estudantes. É preciso elevar a reflexão a respeito dos usos da dança na escola, inserindo-a no escopo da cultura escolar, pois é notável que a dança faz parte do cotidiano escolar, porém a forma como é utilizada deve ser questionada.

Assim como nem toda narrativa é uma narrativa histórica, a dança, constituída como uma narrativa através do conjunto entre movimento, expressão e música, pode também não ser uma narrativa histórica. Refiro-me aqui sobre seu uso recreativo/artístico e seu uso crítico/artístico. O caráter artístico existe em ambos os aspectos, já que a dança é uma categoria da arte. A concepção recreativa denota sua reprodução exclusivamente prática, como na aquisição de pontuação, nas apresentações em show de talentos, nas atividades propostas por disciplinas. Assim, confere-se este lugar acrítico delimitado na cultura escolar. Por outro lado, “A cultura histórica é uma categoria de análise que permite compreender a produção e usos da história no espaço público na sociedade atual.” (Schmidt, 2012, p. 96). Se seguirmos a concepção da dança enquanto narrativa histórica referimos seu uso crítico/artístico como um processo que abrange o dançar como documento histórico, como na elaboração do fanzine pelos jovens estudantes e como processo de atribuição de sentido, como no caso do Flor do Campo com suas coreografias dança afro.

Ambas as formas não são excludentes, pois podem transformar-se. A historicidade da dança pode vir a ser adquirida a depender da forma como são planejadas as atividades. Uma apresentação em um show de talentos, por exemplo, pode vir a ser algo além da prática recreativa. Assim como uma coreografia elaborada em um processo de atribuição de significado histórico, pode vir a ser meramente reproduzido após sua finalização. Porém, neste caso, não há a possibilidade de retornar ao lugar de onde partiu, já que as competências foram adquiridas no decorrer do processo e se tornam conscientes e motivadoras dos processos seguintes.

Surge então a concepção de utilização da dança na escola em dois contextos diferentes que partem do mesmo lugar: o ensino público. É a partir dessa conjuntura, tornando-me professora de ballet na escola dos jovens dançarinos, que pude observar de perto as relações estabelecidas entre os dançarinos e as aulas de danças regionais fornecidas pela escola, bem como as diferenças em relação a forma como a dança se apresenta na escola Darcy Ribeiro, onde estudam os jovens que elaboraram o fanzine. Vale ressaltar que essa oportunidade surgiu posteriormente ao processo de aceite do Comitê de Ética em Pesquisa. Logo, não houve execução de entrevistas, registros em áudio ou formalização de qualquer outro documento que exponha os jovens. As informações sobre este determinado momento foram exclusivamente registradas em escrita no caderno de campo.

Assim, a categoria “Motivações do aprender a dançar” se comporta, para Saimon, como uma satisfação em aprender a dançar siriri, uma diversão, uma nova descoberta, tendo em vista que sua escola não oferece aulas extracurriculares de dança. Para os dançarinos do Flor do Campo, que apresentam uma outra realidade, as “Motivações do aprender a dançar” não expressam a equivalência com a colocação de Saimon, pois a experiência dos dançarinos transforma-se para a categoria “O papel do dançarino com o siriri na escola”, que surge na roda de conversa realizada no início do ano. Ao questioná-los se já haviam dançado siriri na escola, eles respondem:

**Kauê:** Sim, por que o professor pediu pra eu dançar e ensinar o povo a dançar.

**Davi:** Sim para encima (ensinar) outros aluno dança na festa cultural da escola.

**Amanda:** Sim, porque me convidaram e porque eu tinha experiência com o siriri.

Nas narrativas, é possível notar a presença de uma justificativa por trás do ato de dançar. Todos afirmam a participação, mas é interessante notar que também indicam o professor, o aluno, o convite, ou seja, alguém que aprende com eles. O papel do dançarino enquanto categoria está na identificação da justificativa que afirma sua participação, levando a compreender que a presença do dançarino é fundamental no processo para que o ato de dançar siriri seja possível ou facilitado. Neste contexto, trata-se muito mais de um reconhecimento do outro para com a vivência do dançarino, do que uma responsabilidade ou função incumbida de forma consciente e deliberada pelo próprio jovem em ensinar.

Trata-se então de experiências e lugares de fala distintos. Por uma via, ambas as categorias se relacionam, pois referem-se ao ato de dançar siriri no ambiente escolar. Porém, por outra via, as condições as quais estão baseadas na possibilidade de dançar, tornam-nas diferentes mediante o contexto das escolas e da própria experiência dos sujeitos.

Estar presente na escola me possibilitou estreitar os laços com os dançarinos para além do quintal de siriri que fazem parte. Ampliando a interação em um segundo lugar de aprendizagem, a própria escola. Concomitante com os ensaios semanais no quintal para o festival de siriri, ainda os encontrava quatro dias da semana pelos corredores, mas isso não quer dizer que faziam as aulas de ballet. Nenhum dos jovens dançarinos optou por matricular-se nas aulas de ballet clássico, mas de certa forma, conseguia acompanhá-los brevemente nas demais atividades que faziam, pois diariamente estavam presentes na biblioteca, local em que aconteciam as aulas de ballet. Fosse para trocar alguma ideia, tirar dúvidas dos passos que havia passado no ensaio anterior no quintal, falar de alguma novidade ou para mostrar o figurino novo, tudo era motivo para prostrar na sala de ballet, inclusive, falar sobre a aula de danças regionais.

Dos cinco dançarinos, apenas Kauê frequentava assiduamente as aulas, pois podia ficar integralmente na escola. Geisy, Amanda e Luis precisavam cuidar dos irmãos mais novos. Então, retornavam para casa com o fim do período.

Com autorização e acolhida da professora acompanhei as aulas de danças regionais que aconteciam durante os intervalos das aulas da manhã e da tarde. Em cada encontro os jovens ensaiavam as coreografias que foram montadas ao longo do ano, na expectativa de realizar uma apresentação em alguma data festiva da escola. Nos últimos dois meses do ano letivo os ensaios estavam focados no desfile afro e na capoeira, que estavam marcados para a data de comemoração do Dia da Consciência Negra; bem como focados no reper-

tório de siriri, que seria apresentado em algum intervalo ainda não datado. E também na valsa, que seria dançada no baile de primavera que fora cancelado e remarcado para a formatura do nono ano, em dezembro.

Geisy, Amanda e Luis não participavam dos ensaios, mas sempre eram convidados para realizar alguma apresentação à parte ou então para ensinar passos de siriri para a turma de danças regionais. De certa forma, sempre estavam ativos na atividade, mesmo que de forma indireta.

A questão que se debruça nesta categoria é a compreensão de que a forma como o dançarino se porta frente a essas funções em que são convidados diz muito sobre a responsabilidade que o aluno dançarino adquire em repassar um saber para os colegas de turma, levando em consideração que o discurso de repassar a cultura para outras gerações, além de recorrente, é consciente, pois foi assim a forma como os dançarinos aprenderam a dançar, com suas mães, avós, tios e tias.

### *Contexto familiar na aprendizagem do siriri pelos jovens dançarinos e estudantes*

Dando continuidade, gostaria de poder indicar uma relação entre duas categorias diferentes, mas que acabam por caminhar para um mesmo ponto. A primeira categoria “Vivência na dança dos jovens estudantes” refere-se aos relatos de Lara e Vick sobre a prática do siriri em suas famílias.

**Lara:** Na minha família também tem siriri.

**Vick:** Minha vó também faz.

Aqui vamos ao encontro da vida prática das jovens e, principalmente, em relação ao detalhamento de como chegaram até o siriri de acordo com a tradição familiar. Ambas decorrem da festa de santo realizada pelas avós e contam com o siriri como parte fundamental do festejo. O surgimento dessas afirmações que remontam à experiência de vida das jovens decorre da leitura do documento utilizado no encontro, que discorre sobre o siriri de forma teórica por meio da escrita. A importância da experiência em seu caráter empírico expressa sua relação a partir da leitura, tornando-se uma via de mão dupla onde as jovens podem relacionar aquilo que vivenciam em sua família com as observações feitas através dos documentos. Isso não quer dizer que as informações contidas no texto expressam detalhadamente a forma como as festas ocorrem no contexto das jovens, assim como podem também não estar tão distantes. Portanto, o aspecto empírico se torna fundamental neste diálogo a ponto de as jovens relatarem sua experiência.

Esta categoria relaciona-se diretamente com a categoria “Contexto familiar na aprendizagem dos jovens dançarinos”. Por mais que as narrativas que compõem esta categoria sejam oriundas do questionamento “O que você aprendeu sobre o siriri na escola?”, a atenção deve ser voltada às respostas ali desenvolvidas, sendo elas:

**Geisy:** Quase nada pq tudo e uma lenda e mais pela minha família mesmo qui eu aprendi.

**Geisy:** Através de aprendizado neh eu via os ensaios e fui aprendendo.

**Amanda:** Quando eu creci eu já entendia o que era siriri, e gostava muito, pela minha mãe Quando ela dançava no grupo aí eu gostei e conheci o flor do campo. Assim como as narrativas dos jovens estudantes, as jovens dançarinas se voltam para o aspecto empírico como parte fundamental do seu processo de aprendizagem, sendo o elo mais forte que os aproxima do siriri. Ainda que a escola ofereça as aulas de danças regionais, o local de aprendizagem entendido como referência no processo de aprender a dançar é o quintal, mais especificamente, seu núcleo familiar.

### *As noções de tempo e expressões da identidade negra no siriri*

Se observarmos com atenção, as noções e construções do tempo são concepções presentes nas narrativas dos jovens ao longo da pesquisa. Poderíamos facilmente esquivar a reflexão a respeito dessa categoria, mas se partimos da Educação Histórica, devemos tratar do tempo como elemento crucial, pois é fundamental a percepção de que as narrativas aqui presentes dão sentido ao passado e orientam a vida prática no presente dos jovens.

Ao ressaltar essa perspectiva, compreende-se também que há um fator que dialoga diretamente com as noções de tempo. A racialidade, precisamente a indicação do negro nas narrativas, caminha em conjunto com a noção de tempo em um processo que envolve a consciência do jovem, pois a noção de tempo não é redutível ao passado, já que existe em consonância com a orientação temporal neste processo que decorre das necessidades do presente.

Logo, quando falamos sobre a relação entre sujeito e tempo, consideramos a consciência histórica como ponto de partida para a análise em relação à identidade. A aprendizagem histórica dos jovens expressa a consciência histórica contida neste processo onde o passado é experienciado e interpretado mediante a vivência do cotidiano, proporcionando a compreensão do presente e, conseqüentemente, do futuro.

Com os jovens estudantes, a relação entre tempo e racialidade são observadas nos trechos a seguir:

**Lara:** Eu acho que era por conta que eles eram, tinham bastante negros que eram escravizados.

**Bebel:** Tinham muitos negros que podiam... só que eles...tinham muitos negros que tinham a liberdade, por isso que tinham poucos negros.

Ao passo em que fazem a leitura dos documentos utilizados nos encontros, as percepções de tempo afloram com a indicação das influências étnicas do siriri. É importante ressaltar de antemão, que a noção de tempo é construída, logo, as décadas e séculos que demarcam os acontecimentos históricos em uma linha temporal, mesmo que pautadas em sala de aula com a disciplina de História, são compreendidas por cada sujeito no seu próprio tempo.

Retomando brevemente, na matéria do periódico de 1960, Edison Carneiro discorre sobre as influências da origem do siriri. Em seu argumento, aproxima a dança das práticas culturais europeias e afasta o siriri da influência africana. A partir da leitura, as jovens trazem a escravidão para perto do ano de 1960 para confrontar o argumento do autor, pensando na escravidão não como um sistema ainda vigente, mas como uma resultante, fruto dele.

Nessa perspectiva, se para o autor a figura central está direcionada ao colonizador enquanto parte fundamental da aproximação do siriri às danças europeias, as jovens estudantes redirecionam o foco e partem da escravidão enquanto fato histórico demarcado no tempo como afirmação da influência negra na expressividade cultural de Mato Grosso. A interação entre a noção de tempo e racialidade, mesmo que de forma anacrônica relacionando-a ao sistema escravista com o ano de 1950, não anula as mazelas que se mantiveram com a propagação do racismo em suas diferentes faces até os dias atuais.

Assim como o grupo de estudantes, os jovens dançarinos também expressam sua noção de tempo através da identificação da identidade negra. Porém, partem de duas perspectivas. A primeira, que também traz o recorte da escravidão para a atualidade, e a segunda, quando direciona a si próprio e ao núcleo familiar o marco da consciência temporal. Em contrapartida, diferente dos jovens estudantes que estavam em contato com os documentos históricos, os jovens dançarinos elaboram suas narrativas a partir de suas vivências na dança, principalmente as danças afro do repertório do grupo de siriri.

Vamos retomar um pequeno trecho da roda de conversa com os dançarinos sobre as coreografias do negro e pérola negra. Perguntei a eles:

O que vocês acham dessa coreografia? Amanda: Eu achei legal também essa, representou bastante nós. Pesquisadora: Representou porquê?

**Amanda:** Ah, porque nós é negro... porque...

**Geisy:** É nós tava tipo escravo lá, né. Pesquisadora: Porque vocês chamam essa coreografia de escravo ou de negro?

**Kauê:** Porque quem dança são escravos.

**Pesquisadora:** E o pérola, por exemplo, qual é a impressão que dá?

**Luiz Adriano:** É a libertação dos escravos.

Vejamos, a ponte entre o passado colonial e o presente se concretiza através da coreografia do negro. A gestualidade, figurino, coreografia e música, tornam-se elementos importantes no fortalecimento da narrativa que os aproxima da escravidão. A paridade entre dançarino e escravo decorre do respaldo que a composição artística dessa coreografia oferece. A proposta do processo coreográfico que chegou até o grupo foi pensada para que houvesse uma coreografia de dança afro no repertório. A coreografia foi feita, entregue, ensaiada e apresentada, porém, além da reprodução da dança, há também a perpetuação de um significado incumbido a ela.

O que devemos considerar neste desenrolar é que não há processo coreográfico que esteja isento de intenções. É preciso refletir sobre a dança assim como refletimos sobre documentos históricos. Existem referências por trás da movimentação do corpo, da música, e de todos os demais aspectos que envolvem a concepção de uma criação artística. Assim como há intenção e significado por parte do coreógrafo, há também a ressignificação assumida pelo dançarino, bem como ressignificação do espectador. Se conseguirmos olhar para a coreografia enquanto resultado de um processo que é construído por um ou mais sujeitos, conseguimos aprender a valorizar toda teoria e estudo por trás da sua concepção, assim como deixamos de romantizar as criações tirando-as desse lugar inócuo, pois não é porque a discussão está inserida no âmbito da cultura popular que não há embates que permeiam esta condição de pessoas escravizadas. Esta não é a questão central em si. O questionamento está no significado pelo qual designam essa coreografia, pois mesmo não havendo o objetivo explícito de retratar escravizados nesta obra, conseguem identificar através dos elementos artísticos, a condição a qual estão representando coreograficamente.

Gostaria de poder afirmar que este significado foi rompido com a nova perspectiva da coreografia Pérola Negra, mas é possível compreender que há o seguimento de um fio narrativo que interliga a coreografia do Negro com a coreografia do Pérola Negra. Para Luiz a coreografia do pérola torna-se a li-

bertação dos escravizados da coreografia do negro. Ou seja, estabelece-se uma relação direta entre ambas as danças. Trata-se então de um novo significado a respeito da dança afro e não um rompimento bruto com essa narrativa.

A segunda perspectiva referente às narrativas dos dançarinos de siriri diz respeito à identificação da racialidade a partir da própria experiência em relação ao seu núcleo familiar na dança. Ao apontarem o que é negro no siriri os dançarinos apontam para seu próprio núcleo recorrendo ao passado para trazer à tona histórias dos seus avós, de sua mãe, das memórias dos casos de racismo que sofreram na escola e nas apresentações.

Memorar o passado, seja ele um passado distante ou não, torna-o presente e incumbido de sentido no tempo presente e na vida. A narrativa dos jovens dançarinos constantemente transita entre os tempos e surgem de uma unidade que é coletiva. O que nos leva a considerar o tipo de narrativa que os jovens apresentam, pois o ato de narrar historicamente diz sobre “A experiência do que aconteceu no passado de modo a situá-la numa conexão temporal significativa e relevante com o presente” (Rüsen, 2014, p.98). É exercendo a orientação temporal em relação a experiência interpretada no passado que

Tais histórias intermedeiam e mantêm em vigor tradições, mas também as criticam; elas apresentam pertencimento e delimitação e dão ao conteúdo do sentimento coletivo [Wir - Gefühl] um cunho, no qual estão sintetizados elementos normativos e fáticos, experiências e intenções, o que já veio a ser e o que quer vir a ser (Rüsen, 2014, p. 98).

Ao considerarmos a dança como uma forma de narrar uma história, compreendemos também a formação de sentido como reflexão capaz de situar os sujeitos no tempo. Ano a ano o grupo de siriri Flor do Campo vem ampliando seu repertório com coreografias de dança afro, todo o comprometimento com o processo coreográfico e o empenho nos ensaios partem de um princípio comum entre os dançarinos, ou seja, está imbuído de sentido.

A percepção de sentido que recorro está para além de algo comum entre sujeitos. Para Jörn Rüsen, “O sentido unifica percepção, explicação do mundo, projeto de ação e formação de identidade num todo coerente, ao qual correspondem no plano do mundo vital da existência humana práticas e atividades mentais (portanto, espirituais, emocionais e volitivas) concretas. (Rüsen, 2014, p.180). Portanto, o sentido encontra-se no ato de narrar histórias ou, como neste caso, narrar histórias através do movimento, dançando. Narrar torna-se um processo fundamental para a formação de sentido coletivo que orienta os sujeitos no tempo através da interpretação.

O sentido, enquanto processo formativo, decorre de quatro operações mentais: Experimentar, interpretar, orientar e motivar. A operação da experiência transcorre com a experimentação do tempo de forma histórica, não limitando-a ao caráter de transformação ou mudança, mas recorrendo à incorporação de significado. O experimentar considera a imprevisibilidade e eventualidade dos acontecimentos, a contingência. Rösen (2014, p. 256) denota que “Uma experiência temporal é contingente na medida em que representa um desafio no trabalho interpretativo da consciência”. Logo, é preciso que haja a interpretação das experiências temporais contingentes, pois cotidianamente o sujeito lida diretamente com esses eventos inesperados.

Trago as quatro operações mentais em pauta para que possamos compreender no contexto dos dançarinos de siriri a forma como é dado o processo de formação de sentido mediante a narrativa, ou melhor, a dança. Podemos então questionar: Onde estão as contingências presentes na narrativa dos jovens dançarinos? E para buscar esta resposta, devemos retornar a categoria “Expressões da identidade negra no siriri”, em que estão presentes como categorias as narrativas dos jovens dançarinos a respeito dos casos de racismo vivenciados na escola.

**Pesquisadora:** Vocês já sofreram preconceito racial por dançarem siriri?

**Amanda:** O meu foi quando eu tava no sétimo ano, guri da minha sala falou que eu tava fazendo macumba por causa da saia, falei bem assim, eu xinguei ele, eu falei pro professor “professor, ó ele julgando minha cultura, professor” não gosto, eu fico super chateada quando falam as coisas que não sabe, tipo, eu começo a chorar, eu comecei a chorar pro professor falando “professor, falando que eu to fazendo macumba, professor, o guri aqui ó”

**Geisy:** Hoje lá né, aí a quadra ia ser ocupada pela educação física, aí a menina falou “ah, ter que dançar essa merda de de siriri, que que é siriri, que sei lá o que” e eu só escutando eu falei “pra que fazer isso? só por causa de uma educação física, ia fazer o que na quadra? ia ficar sentada” falando bem assim “que que é siriri? pra que que é siriri? pra passar vergonha na escola?” falando bem assim “pra passar vergonha pra dançar?”. Amanda: Então hoje eu tava passando assim aí o guri falou bem assim “Ah, só na nossa educação física esse povo quer ensaiar essa merda de siriri” eu só olhei assim pra cara dele assim.

**Luiz Adriano:** Foi na escola, faz tempo, faz tempo, eu estudava no (inaudível) eu brincando na sala, dançando, um moleque me chamou de macumbeiro só porque eu tava dançando.

**Kauê:** Olha aqui... cê lembra no sétimo ano quando Breno também falou que siriri é coisa de macumba.

Dentro das mais variadas possibilidades da experiência temporal contingente é possível refletir a respeito do racismo como uma via de difícil interpretação da consciência. Evidente que o letramento racial como pensado por Twine (2004) e Twine e Steinbugler (2006) “Uma maneira de perceber e responder ao contexto racial e às estruturas raciais que os indivíduos encontram” considera as microculturas e os diferentes contextos que incluem gênero, origem, nível de instrução e demais variantes. Com essa perspectiva, quanto maior o letramento racial, menos é a dificuldade em interpretar a contingência, tornando-se então uma experiência temporal crítica. Em contrapartida, quanto menor o letramento racial, maior a dificuldade de interpretação.

*A interpretação* é o meio ao qual a contingência abastece-se de sentido. Há então uma aprendizagem histórica, pois os dançarinos de siriri adquirem a competência interpretativa não somente com os casos de racismo vivenciados na escola, mas também nas vivências partilhadas nos ensaios e apresentações. Logo, considera-se que a competência interpretativa “Diz respeito ao saber e à capacitação que permitem fazer a travessia ou a mediação da diferença temporal” (Rüsen, 2014, p. 187).

*Orientação* é a terceira operação do processo de atribuição de sentido. Nesta operação a interpretação torna-se fundamental para direcionar a orientação de maneira prática. Logo, “As estipulações normativas de finalidade ganham conformidade com a experiência, e as experiências se tornam explicitamente relevantes para ação.” (Rüsen, 2014, p.184). A orientação abrange tanto o interior quanto o exterior, sendo interior a relação dada consigo mesmo, considerando então o eu na experiência histórica. Já o exterior da orientação, ressalta a subjetividade humana.

*A motivação* atua como resultante da orientação, pois é neste momento em que se torna determinante no agir dos sujeitos. Os jovens dançarinos, assim como o grupo de siriri, ao dialogarem sobre as contingências expressas pela via do racismo, confrontam a normatividade do discurso sobre as origens do siriri e a engessada unidade da cultura cuiabana com a dinamicidade que a cultura exprime ao construir um repertório que dá lugar ao negro, lugar este de protagonismo com seu devido orgulho e respeito à identidade da qual fazem parte. Portanto, apreende-se que há a aprendizagem histórica por meio da aquisição das competências citadas. Neste processo, a dança concretiza o resultado que expressa a motivação decorrente da orientação, da interpretação e da experiência.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o percurso aqui trilhado buscou discorrer a respeito do siriri e sua relação com o tempo passado, o tempo presente e as expectativas futuras a partir da perspectiva da afirmação da racialidade negra. Para compreender sua atuação ao longo do tempo foi preciso considerar que a dança, enquanto documento histórico, pode também ser constituída por uma narrativa histórica. Assim, o sentido prático da dança e a narrativa a respeito dela são aspectos fundamentais para que possamos adentrar ao ponto crucial que relaciona o tempo e a dança: a mudança.

Para este contexto, observa-se a mudança não somente como uma modificação no espetáculo do siriri, mas como uma ressignificação de sentido. Então questionamos: Essa mudança decorre de um novo significado para uma nova prática ou de sua prática para um novo significado? Não obstante, essa mudança está atrelada com alguma necessidade do tempo presente? Se sim, como surge?

Neste sentido, dois grupos focais foram delimitados para que a pesquisa empírica ocorresse de maneira a compreender as distinções entre os lugares de aprendizagem: a escola a qual estudam o grupo focal de jovens estudantes, onde podemos dialogar a prática do siriri com as disciplinas regulares. E com o quintal do grupo Flor do Campo, onde vivem e ensaiam os jovens dançarinos, lugar em que a movimentação de inclusão de dança afro no repertório coreográfico ganha maior proporção.

A mudança central a que recorreremos é a inclusão da dança afro no repertório. Isso não significa que a forma de dançar siriri tenha mudado, ou que elementos afro-brasileiros estejam identificados nas coreografias mais recentes, mas sim, que na composição do espetáculo como um todo, a dança afro articula-se com o restante do repertório coreográfico, e conseqüentemente, expressa um novo significado para o grupo e para aqueles que os assistem. Afim de compreender este processo, percorremos os três objetivos específicos que nos guiaram durante a pesquisa, sendo eles:

1. Realizar uma retomada bibliográfica a respeito do siriri e a maneira como a afirmação da identidade negra vem sendo abordada na literatura.

2. Analisar o embate entre a prática do siriri no cotidiano e a cultura escolar nas narrativas dos sujeitos entrevistados, dando enfoque à disciplina de História.
3. Desenvolver a metodologia da Aula Histórica com o grupo de jovens estudantes do ensino fundamental, a fim de verificar as narrativas históricas elaboradas a partir do confronto de documentos e da produção individual de zines.

Apenas afirmar uma mudança em relação ao espetáculo não seria suficiente, foi preciso trilhar os escritos sobre o siriri ao longo do tempo para poder compreender se a mudança então notada se refere apenas ao sentido prático da dança ou se também inclui o surgimento de um nova concepção de narrativa sobre o siriri. Logo, adentramos ao primeiro objetivo específico da pesquisa: realizar uma retomada bibliográfica a respeito do siriri e a maneira como a afirmação da identidade negra vem sendo abordada na literatura. Coreograficamente a mudança é perceptível, mas nos documentos históricos também é possível percebê-la? Como se fala sobre o siriri?

A hipótese salienta a identidade negra, pois para além da inclusão da dança afro no repertório do grupo Flor do Campo, grupo que desperta a pesquisa, os documentos voltam-se direta e indiretamente à racialidade negra como ponto de embate das discussões sobre o siriri. Mediante a análise do levantamento bibliográfico realizado no primeiro capítulo “Siriri mato-grossense: um levantamento bibliográfico” os escritos se dividem em três momentos:

Busca pela origem: Momento em que o relato etnográfico de Max Schmidt e as matérias de jornais contendo debates entre folcloristas, emergem buscando compreender qual é a origem do siriri mediante suas aproximações com outros tipos de danças populares. Neste momento, observou-se que os debates e registros sobre o siriri indicavam o sujeito negro que o dança. Havia então dois movimentos concomitantes, um que dedicava-se a tratar da origem do siriri e o outro que, ao tratar de sua origem ou de relatá-lo, afirmava a participação da arraia miúda e de sujeitos negros em sua roda. Estando o siriri nos dedos dos folcloristas e no pés dos brincantes, observou-se o distanciamento em que ambos os núcleos tinham entre si, nos permitindo refletir sobre o papel da racialidade negra nestes recortes de jornais e relatos etnográficos, onde o dispositivo de racialidade se faz presente tanto no discurso quanto em sua prática, subjugando o negro à inferioridade em detrimento do civilizado e da cultura branca, portuguesa e europeia.

Tradição e modernidade: Momento em que emerge o discurso a respeito do receio da perda das tradições mato-grossenses em consequência da modernização da capital e que, simultaneamente, reflete na produção de obras que objetivam registrá-las. Mesmo que não haja um recorte temporal específico para esta pesquisa, é possível compreender que ao longo dos registros alguns discursos já vivenciados, retornam ao tempo presente fazendo com que sua concepção perpetue. Isso ocorre com dois fatos históricos: o primeiro diz respeito à política de miscigenação adotada no Brasil para o branqueamento da população, fato este que envolve o âmbito da cultura popular, fazendo chegar na boca do povo a afirmação de que o siriri é a união entre a cultura indígena, negra e branca. Não somente, com certa expressividade entre os anos de 1918 e 1922 com o governo do arcebispo Dom Aquino Corrêa, a busca por uma Cuiabá moderna coloca em xeque as tradições locais. Posteriormente, com a migração sulista na década de 1960, novamente a questão entre tradição e modernidade ressurgiu, porém desta vez, como uma resistência aos traços culturais sulistas que pipocavam, principalmente, no interior do estado. Ambas as concepções seguem presentes no imaginário popular mato-grossense.

Ênfase em pesquisas acadêmicas: Momento em que as pesquisas acadêmicas sobre o siriri passam a permear diferentes áreas do conhecimento como antropologia, educação física, estudos contemporâneos e história, expandindo conceitualmente e metodologicamente a análise sobre o siriri e diversas outras danças de Mato Grosso.

Antes mesmo de adentrar a pesquisa de campo foi necessário aprofundar no capítulo dois “Movimentos e identidades: revisão da literatura sobre dança, educação histórica e racialidade.” a teoria a qual a pesquisa está embasada. Em suma, são três as noções que fundamentam a pesquisa, sendo: Narrativa histórica, como fonte documental escolhida para desenvolver a pesquisa. Cultura Histórica, como conceito que nos permite dialogar tanto com o quinta quanto a escola, enquanto ambientes de aprendizagem. E por fim, o conceito de dispositivo de racialidade, como forma de compreensão da afirmação da racialidade negra na dança, nas narrativas e nos documentos.

Para além da teoria, julguei necessário trazer à tona as motivações que justificam a escolha de ambos os grupos focais como forma de indicar ao leitor o percurso traçado em detalhes, isso inclui os desafios e limitações ao longo da pesquisa. Dessa forma, partimos para o capítulo três “As escolhas por trás do como fazer”, capítulo quatro “Pesquisa empírica: coleta e análise de narrativas com jovens estudantes e dançarinos de siriri” e capítulo cinco “Da oralidade a escrita: a incorporação da aula histórica na produção do fanzine pelos jovens estudantes.”

Adentramos então especificamente a parte empírica da pesquisa envolvendo os dois grupos focais, tendo na coleta e análise das narrativas de jovens dançarinos e estudantes o contexto que engloba o siriri no quintal e na sala de aula. Com os jovens dançarinos, tanto o questionário de conhecimentos prévios quanto a roda de conversa nos permitiram aprofundar através das categorias investigativas dois aspectos fundamentais. O primeiro, referente a coreografia, coloca em evidência o significado que a dança afro expressa para cada dançarino, relacionando-se intrinsecamente com a afirmação da identidade negra neste processo em que julgam representar algo/ alguém através da dança. Se antes havia a afirmação da mudança, a partir da análise das categorias da empiria dos jovens dançarinos, compreende-se que esta mesma mudança está atrelada a uma necessidade do tempo presente que, da mesma forma que dá significado, unidade e gera uma identidade coletiva em relação ao grupo, também orienta a vida prática dos dançarinos e integrantes do grupo.

O siriri passa a ser historicamente narrado pelo grupo focal de dançarinos a partir do momento em que buscam representar a si próprios mediante a racialidade negra em novas formas para além da representação do escravizado. Emergindo da crítica dentro do cotidiano do próprio grupo, a consciência histórica se eleva para uma cultura histórica. Logo, o grupo reconhece a si através do repertório afro em seu espetáculo de siriri, assim como é reconhecido pelo seu entorno por trazer aos palcos essa representação. Neste contexto, a dança assume um papel na formação crítica, carregando sentido histórico.

Por outro lado, com os jovens estudantes, a proposta de diálogo não decorre do enfoque na coreografia em questão, mas sim das narrativas presentes nos documentos trabalhados no primeiro capítulo. A partir deste contexto, nos guiamos pelo segundo objetivo específico: “Analisar o embate entre a prática do siriri no cotidiano e a cultura escolar nas narrativas dos sujeitos entrevistados.”. Em suma, a prática do siriri se faz presente no ambiente escolar mediante as comemorações do calendário festivo da unidade escolar e em shows de talentos, porém, na disciplina de História sua utilização é inexpressiva. Este contexto nos leva a refletir que a dança também está inclusa na cultura escolar, já que seu uso mais recorrente auxilia os jovens estudantes a adquirir maior pontuação nas disciplinas que necessitam. Essa forma limitada, acrítica, reduz a capacidade da dança enquanto fonte, bem como, as possibilidades a serem trabalhadas em sala de aula.

Assim como há uma carência de afirmação da identidade negra através da dança no grupo focal de dançarinos, há também uma carência por parte dos jovens estudantes voltada ao contato com fontes históricas. É perceptível

que de todo o processo com o trabalho das fontes históricas, o aspecto mais destacado nas narrativas dos jovens estudantes está na novidade do acesso e alcance das fontes. A animação em tatear os documentos e debatê-los andou conjuntamente com o tempo reduzido em realizar tal atividade, comprometendo de certa forma a construção do fanzine que é desenvolvido no capítulo V “Da oralidade à escrita: a incorporação da aula histórica na produção do fanzine pelos jovens estudantes”, onde chegamos ao terceiro e último objetivo específico em “Compreender, através do embate de documentos, como a Cultura Histórica é apresentada mediante os resultados da elaboração de documentos e execução da Aula Histórica.”

Os objetivos buscam desenvolver a afirmação da hipótese seguinte: Há uma mudança de significado na composição discursiva e espetacular do siriri por meio de sua prática cotidiana identificada através da afirmação da identidade negra presente na narrativa de dançarinos do grupo Flor do Campo, podendo esta mudança ser notada pelo grupo focal de estudantes do sétimo e nono ano da escola Darcy Ribeiro, através da metodologia da Aula Histórica, diante do confronto entre a oralidade e os documentos históricos. Com base na análise realizada, vamos destrinchar a hipótese em duas partes para respondê-la. 1) Há uma mudança de significado na composição discursiva e espetacular do siriri por meio de sua prática cotidiana identificada através da afirmação da identidade negra presente na narrativa de dançarinos do grupo Flor do Campo.

Não houve somente uma mudança na concepção de composição do espetáculo de siriri do grupo, mas principalmente, houve um processo de atribuição de sentido a respeito da inserção da dança afro como parte da identidade do grupo. Esta atribuição de sentido se dá a partir das carências de orientação dos integrantes, ou seja, da carência de representatividade, da resposta ao dispositivo de racialidade que surge com o movimento de desenvolvimento coreográfico e, conseqüentemente, da interpretação, orientação e motivação. O agir está na afirmação, sendo este um embate realizado por meio da dança e do discurso presente na elaboração de uma narrativa histórica durante todo o processo.

A vivência cotidiana e familiar com o siriri coloca em questão o afastamento do sentido que a prática do siriri na escola expressa para os jovens dançarinos. Seu aprendizado está no lugar do quintal, sua expressividade se dá em atividades que não estão relacionadas ao ambiente escolar. Porém, há um reconhecimento da comunidade escolar para com o conhecimento dos jovens em relação à dança. Ainda que não atuantes, quando convidados, expressam sua postura mediante um lugar propriedade, assim então respeitados.

Embora a noção de letramento racial não seja explicitamente tratada no quintal, é compreensível que a afirmação da identidade negra traz consigo o questionamento de forma muito crítica a respeito do cotidiano em que vivem. Nos ensaios, o racismo era amplamente reproduzido na mesma medida em que era combatido. A dualidade presente nas narrativas nos mostra que é a partir do contexto de apresentação e da compreensão das diferenças estabelecidas entre o Flor do Campo com os demais grupos que surge a necessidade de afirmar a identidade negra como aspecto de força.

O incômodo gerado no público também é uma resposta para esta reação ao dispositivo de racialidade. Se por um lado o repertório do grupo é considerado inovador ao trazer elementos afro em suas coreografias, por outro, se torna alvo de comentários ofensivos. Mais do que decorrer sobre uma origem negra no siriri, é fundamental compreender que na atualidade há grupos majoritariamente compostos por pessoas negras dançando. Se em algum momento o conforto em atribuir a cultura cuiabana ao seu caráter miscigenado foi uma maneira de apagar a participação negra na dança em detrimento de uma influência portuguesa e europeia pincelada com um nome possivelmente indígena, neste momento, é possível afirmar que os sujeitos negros vem sendo retratados nos documentos desde os primeiros registros do siriri, e que apesar dos esforços em atribuir características brancas a dança, ainda emergem, como no grupo Flor do Campo, a elevação dessa racialidade presente na consciência histórica do grupo para o âmbito de uma cultura histórica partilhada pela comunidade que consome e vivencia o siriri.

Em um segundo momento da hipótese temos:

2) [...] Podendo esta mudança ser notada pelo grupo focal de estudantes do sétimo e nono ano da escola Darcy Ribeiro, através da metodologia da Aula Histórica, diante do confronto entre a oralidade e os documentos históricos.

O processo de mudança discorrido no primeiro momento da hipótese não obteve o mesmo resultado com o percurso percorrido com os jovens dançarinos. Apesar de haver a percepção de mudança em relação à forma de dançar no siriri, não houve atribuição de sentido no processo investigativo das fontes históricas. A percepção da racialidade se faz presente no encontro em que os jovens têm contato com a matéria do Diário de Notícias de 1960, onde há o surgimento de uma negativa em relação à citação do autor a respeito da inexpressividade negra no território e, portanto, cultural. Mesmo havendo a recepção negativa dos jovens estudantes, ainda sim, há uma certa confusão entre temporalidades e suas durações.

Observo que a metodologia da Aula Histórica sofreu algumas interferências em sua execução em decorrência da própria cultura escolar. A carência identificada no grupo focal expressou uma relação direta com os usos de documentos em sala de aula na disciplina de História. Essa, se deu como maior característica observada com ambos os documentos trabalhados e também com a produção do fanzine. A carência do contato com outras tipologias documentais demonstrou também outras carências intrínsecas, como a dificuldade de leitura, de interpretação de texto e de elaboração de textos escritos. A transição entre uma narrativa oral para uma narrativa escrita demonstrou a necessidade de um espaço maior de tempo para ser realizada a produção do fanzine. Tempo este que ficou cada vez mais limitado em função de outras atividades que a escola inseriu em seu calendário.

Ao referir a cultura escolar como fator que gerou interferências na execução da Aula Histórica, resalto especialmente a concepção atribuída pelos jovens de que a participação nas apresentações de siriri da escola pouco dialoga com a utilização da dança enquanto ponto de partida para a investigação histórica. A presença da dança como recurso para adquirir pontuação limita sua ação à capacidade de reprodução. Ao pensá-la através do acesso a documentos históricos, os jovens são confrontados com diferentes interpretações sobre a experiência histórica. Com isso, há espaço para a crítica e para o questionamento. Logo, observa-se que em relação à dança na escola, a prática recorrente está na reprodução e não em seu uso crítico. O processo de investigação histórica considera a experiência pessoal do jovem, bem como sua realidade. Conseguir construir uma ponte entre sua experiência e o conhecimento histórico através da dança é possível, mas demanda um período de tempo que não poderia ser oferecido.

Como indicação para pesquisas futuras, compreendo que há necessidade de pensarmos outras práticas culturais mato-grossenses a partir da racialidade como abordagem central no questionamento do processo de miscigenação. Aprofundar o debate racial nesta perspectiva cultural também é um caminho para compreender o contexto social atual dos sujeitos que dançam. Acompanhar o grupo Flor do Campo permitiu observar que certos hábitos da vida prática são fruto de uma vulnerabilidade social decorrente de questões como escolaridade, relações de trabalho, o cuidado de filhos, tudo muito cerceado, principalmente, pelo racismo.

Não somente, volto minha atenção ao âmbito escolar, onde a casualidade da dança acrítica também deve ser questionada e pode ser mais aprofundada. Como sugestão, utilizaria um escopo maior de alunos nas rodas de conversa e faria questão de analisar também os materiais e leituras disponíveis na bi-

biblioteca da escola, bem como, analisar as diretrizes da Base Nacional Comum Curricular em relação aos usos da dança e suas possibilidades.

Em relação ao siriri, mediante a multiplicidade de grupos no estado, há a possibilidade de refletir a partir de outras características identitárias presentes em narrativas de integrantes de diferentes grupos.

Outra via interessante, para além da análise de narrativas e de documentos escritos, é a análise da própria movimentação. Contudo, vale lembrar que a pesquisa com dança, independente da área de conhecimento, necessita do diálogo com pesquisas que não necessariamente estudam a dança escolhida em questão. Bem como, merece atenção em relação à metodologia escolhida. Cabe a ressalva de que sempre haverá necessidade de adentrar a outras áreas do conhecimento para que seja possível realizar uma boa análise e levantamento bibliográfico. Em relação ao campo da História e da Educação Histórica, as pesquisas referente a danças populares não carregam tanta expressividade se comparadas a outros documentos, porém, trata-se de um processo de construção, entendimento, elaboração e aplicação de metodologias que viabilizem os estudos das danças populares na área nas suas variadas formas. Trata-se de ciência histórica.

# REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 64 p.

ALMEIDA, Magdalena. Samba de coco é brincadeira e arte. **Acervo**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 165-180, 2011. Disponível em: <https://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/15>. Acesso em: 15 mar. 2024.

ANDRADE, Julieta de. Pesquisa de Folclore no Mato Grosso. **Revista Cultura**, n. 25, 1977.

BARROS, Lidiane Freitas de. **A cadeia produtiva do lambadão: rompendo as fronteiras da periferia**. 2013. 102 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Cuiabá, 2013.

BEZERRA, Silvia Ramos. Contradições Culturais do Cortejo Triunfante da modernidade em Cuiabá. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 5, ano V, n. 3, jul./ago./set. 2008.

BOMFIM, Leny A. Grupos focais: conceitos, procedimentos e reflexões baseadas em experiências com o uso da técnica em pesquisas de saúde. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 777-796, 2009.

BOUISSOU, Tereza Luiza Vasconcellos. (Org.). **Inventário de cultura popular matogrossense**. Cuiabá: PROSOL, 1978. 31 p.

CAMARGO, Isabel Camilo de. As relações escravistas na Província de Mato Grosso e na região de Sant'Ana de Paranaíba no século XIX. **Patrimônio e Memória**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 119-137, jan./jun. 2012.

CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de Racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: INL, 1954.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**, v. 45, n. 1, p. 37-78, 2002.

CHAVES, Elisângela. Negritude, identidade e dança. **Licere**, Belo Horizonte, v. 24, n. 4, dez. 2021.

CUIABÁ. **Lei n. 7.217, de 28 de janeiro de 2025**. Declara patrimônio histórico e cultural, imaterial do Município de Cuiabá, o grupo Flor Ribeirinha e dá outras providências. Cuiabá: Câmara Municipal de Cuiabá, 2025.

CUNHA, Jorge Luiz da. Educação histórica e narrativas autobiográficas. **Educar em Revista**, Curitiba, v. 35, n. 74, p. 93-108, mar./abr. 2019.

DESTRO MARIOTO, Mariana; FRONZA, Marcelo. O que dizem os alunos? A aprendizagem histórica dos jovens estudantes por meio do siriri em vídeos do YouTube. **MÉTIS: HISTÓRIA & CULTURA**, [S. l.], v. 22, n. 43, 2024.

DOMINGUES, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na produção historiográfica. **Revista História (São Paulo)**, v. 30, n. 2, p. 401-419, ago./dez. 2011.

DOMINGUEZ, Petrônio. Cultura Popular: As construções de um conceito na produção historiográfica. In: SEMANA DE HISTÓRIA, 38., 2022, Assis. **Anais [...]**. 1. ed. Assis: UNESP/FCL/Departamento de História, 2022.

DUARTE, Cátia Pereira; SILVA, Vitor Tadeu Paiva. Danças Tradicionais de Paraty: experiência metodológica que garantiu justiça social em relação aos saberes indígenas, quilombolas e caiçaras na escola antes e durante a pandemia. **Revista de Comunicação Científica–RCC**, v. I, n. 11, p. 221-235, mai./ago. 2023.

FARIA PINTO, Maria Helena Mendes Nabais. **Educação Histórica e Patrimonial**: concepções de alunos e professores sobre o passado em espaços do presente. 2011. Tese (Doutorado em Ciências da Educação) – Instituto de Educação, Universidade do Minho, Braga, 2011.

FERREIRA DIOGO, Túlio C. de A. Denotações de índios e bois no Palácio Paiaguás. Reflexões sobre o cenário nacional e seu impacto sobre Cuiabá (1971-1975). **Revista Outras Fronteiras**, v. 3, n. 2, p. 48–64, 2017.

FERREIRA, Martines Marta. Cururu e Siriri: entre naturalistas, viajantes e folcloristas. **ACENO**, v. 4, n. 8, p. 180-204. ago./dez. 2017.

FLICK, Uwe. Pesquisa qualitativa e quantitativa. In: FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. cap. 3. p. 39-49.

FORQUIN, Jean-Claude. **Escola e cultura**: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar. Trad. Guacira Lopes Louro. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993. 208 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 42. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. 213 p.

FRONZA, Marcelo. **O significado das histórias em quadrinhos na educação histórica dos jovens que estudam no ensino médio**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças folclóricas brasileiras e suas aplicações educativas**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

GONDIM, Kelly Cristina Pereira. **Monumentos, catástrofes e narrativa urbana nas capitais do cerrado**: Brasília, Cuiabá e Goiânia. 2018. Dissertação (Mestrado em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado) – Campus Anápolis de Ciências Socioeconômicas e Humanas, Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2018.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. Racismo e antirracismo no Brasil. **Novos Estudos CEBRAP**, n. 43, p. 26-44, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Censo Brasileiro de 1950**. Rio de Janeiro: IBGE, 1950.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Dossiê IPHAN 8 – Modo de fazer viola de cocho**. Brasília, DF: IPHAN, 2009. 112 p.

LOUREIRO, Roberto. **Cultura mato-grossense**: festas de Santos e outras tradições. Cuiabá: Entrelinhas, 2006. 239 p.

MARIOTO, Mariana Destro; FRONZA, Marcelo. O que dizem os alunos? A aprendizagem histórica dos jovens estudantes por meio do siriri em vídeos do YouTube. **MÉTIS: HISTÓRIA & CULTURA**, [S. l.], v. 22, n. 43, 2024.

MARIOTO, Mariana Destro. **O que dizem os alunos?** A aprendizagem histórica dos jovens estudantes por meio do siriri em vídeos do YouTube. 2022. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2022.

MELLO, João Batista M. de. Minha cidade que fica lá longe. **Folha do Estado**, Cuiabá, p. 12, 12 jul. 1998.

MERTON, Robert. Kendall, Patricia L. The Focused Interview. **American Journal of Sociology**, v. 51, n. 6, p. 541-57, 1946.

MOREIRA DOS SANTOS SCHMIDT, Maria Auxiliadora. Didática construtivista da História e a formação da consciência histórica dialógica. **Revista Territórios e Fronteiras**, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 166–184, 2022.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2020.

OSÓRIO, Patrícia Silva. Os Festivais de Cururu e Siriri: Mudanças de cenários e contextos na cultura popular. **Anuário Antropológico**, Brasília, p. 237-260, jul. 2012.

PEREIRA JÚNIOR, Cleber Alves. O código de posturas e os futuros cururus oitocentistas. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética**. Fortaleza: ANPUH, 2009.

PINTO, Carlos Benedito; GUSHIKEN, Yuji. Cururu e Siriri: dos lugares tradicionais à circulação institucional na experiência urbana da Grande Cuiabá. *In*: CONFERÊNCIA BRASILEIRA DE FOLKCOMUNICAÇÃO, 18., 2017, Recife. **Anais da Conferência Brasileira de Comunicação - Folkcom**. Recife: UFRPE/FACIPE, 2017.

PITAS, Janaina Rodrigues. A literatura afro-brasileira de autoria feminina como fonte histórica. **Revista TEL**, Irati, v. 13, n. 2, p. 13-34, jul./dez. 2022.

PRINS, Gwyn. História Oral. *In*: BURKE, Peter. **A Escrita da História: novas perspectivas**. 2a ed. São Paulo: UNESP, 1992.

RICO, Omar Alejandro Sánchez. Atualização da concepção sobre aquilo chamado de Zine. **IMAGINÁRIO!**, Paraíba, n. 12, jun. 2017.

RÜSEN, Jörn. ¿Qué es la cultura histórica? Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Versão inédita em espanhol traduzida da versão original em alemão disponível em: FÜSSMANN, Klaus; GRÜTTER, Heinrich Theo; RÜSEN, Jörn. (Eds.). **Historische Faszination; Geschichtskultur heute**. Keulen, Weimar and Wenen: Böhlau, 1994.

RÜSEN, Jörn. **Aprendizagem histórica: fundamentos e paradigmas**. Trad. Peter Rautmann, Caio Pereira, Daniel Martineschen e Sibele Paulino. Curitiba: W. A. Editores, 2012.

RÜSEN, Jörn. ¿Qué es la cultura histórica? Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Versão inédita em espanhol traduzida da versão original em alemão disponível em: FÜSSMANN, Klaus; GRÜTTER, Heinrich Theo; RÜSEN, Jörn. (Eds.). **Historische Faszination; Geschichtskultur heute**. Keulen, Weimar and Wenen: Böhlau, 1994.

RÜSEN, Jörn. **Cultura faz sentido**: orientações entre o ontem e o amanhã. Trad. Nélio Schnider. Petrópolis: Vozes, 2014.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**: teoria da história: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2001.

RÜSEN, Jörn. **Teoria da História**. Uma teoria da História como ciência. Curitiba: Editora da UFPR, 2015.

SANTOS, Arlan Clécio dos; OLIVEIRA, Mario Cesar Pereira. Fanzines de Quadrinhos: Apontamentos Conceituais e Históricos no Brasil. *In*: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 17., 2015, Natal, RN. **Anais [...]**. Aracajú: Universidade Federal de Sergipe, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora Moreira dos Santos. Cultura histórica e aprendizagem histórica. **Revista NUPEM**, Campo Mourão, v. 6, n. 10, p. 31-50, jan./jun. 2014.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; Barca, Isabel; Martins, Estevão de Rezende. (Org.). **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: Ed.UFPR, 2010.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora. Jörn Rüsen e sua contribuição para a didática da História. **Intelligere, Revista de História Intelectual**, v. 3, n. 2, out. 2017.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; OLIVEIRA, Marcos da Silva. (orgs). **Educação histórica**: teoria, metodologia e formação de professores. 1. ed. Curitiba, PR: Was Edições, 2024.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; BARCA, Isabel; MARTINS, Estevão Rezende. **Jörn Rüsen e o ensino de história**. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

SCHMIDT, Maria Auxiliadora; MARTINS, Estevão Rezende. **Jörn Rüsen**: contribuições para uma teoria da didática da história. Curitiba: W. A. Editores Ltda., 2016.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: Memória coletiva e experiência. **Psicologia USP**, São Paulo, p. 285-298, 1993.

SILVA, Fabiany de Cássia Tavares. Cultura escolar: quadro conceitual e possibilidades de pesquisa. **Educar**, Curitiba, n. 28, p. 201-216, 2006.

SNO, Marcio. **O universo paralelo dos zines**. São Paulo: TIMO Editora, 2015.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado** – História Oral. 2. edição. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. *In*: KI-ZERBO, Joseph. (Org.). **História Geral da África**. Trad. Beatriz Turqueti *et al.* Paris: UNESCO/São Paulo: Ática, 1982.

## SITES

LAMBADEIROS DE ELITE. **Facebook**, s.d. Disponível em: [https://www.facebook.com/lambadeirosdeelite/?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/lambadeirosdeelite/?locale=pt_BR). Acesso em: 16 ago. 2024.

GAZETA DIGITAL. Beco do Candeeiro ganha encenação fixa de acendimento de luzes. **Gazeta Digital**, 2021. Disponível em: <https://www.gazetadigital.com.br/editorias/cidades/beco-do-candeeiro-ganha-encenao-fixa-d-e-acendimento-de-luzes/654758>. Acesso em: 16 ago. 2024.

SARAN NEWS. Grupo Flor Ribeirinha se apresenta no 1o Festival Folclorando-se em Angatuba, SP. **Saran News**, 2022. Disponível em: <https://sarannews.com.br/cultura/grupo-flor-ribeirinha-se-apresenta-no-1-festival-folclorando-se-em-angatuba-sp>. Acesso em: 16 ago. 2024.

INSTITUTO INCA. Flor do Campo: grupo de siriri cuiabano participa de famoso festival do folclore de Olímpia. **Instituto Inca**, 2023. Disponível em: <https://institutoinca.com.br/noticias/flor-do-campo-grupo-de-siriri-cuiabano-participa-de-famoso-festival-do-folclore-de-olimpia>. Acesso em: 16 ago. 2024.

MULTIRIO. Siriri. **Multirio**, 2022. Disponível em: <https://www.multirio.rj.gov.br/index.php/reportagens/17564-siriri#:~:text=Segundo%20pesquisadores%2C%20h>. Acesso em: 16 ago. 2024.

## JORNAIS

CARNEIRO, Edson. O Ciriri de Cuiabá. **Diário de Notícias**, 1 de setembro de 1960. Gazetilha.

O MATTO GROSSO. Cuiabá, 13 de abril de 1890.

TAVARES, Rossini. Folclore Siriri de Mato Grosso.

A GAZETA, São Paulo, 25 maio de 1957 Tenente Siriri. Convite Innocente.

O INICIADOR: Jornal Commercial, Noticioso e Literário. Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1881.

## SOBRE A AUTORA



Mulher jovem, negra, com cabelos cacheados presos para trás, formando volume nas laterais. Usa blazer preto e blusa escura, além de colar delicado. Tem piercing no nariz e brincos alongados. Está levemente sorrindo, olhando para a câmera, com fundo liso em tom verde.

Doutoranda e mestre em História pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), graduada no curso de Licenciatura em História pela mesma instituição. Integra o Grupo Pesquisador em Educação Histórica (GPEDUH/UFMT) e desempenha pesquisas acerca das danças populares e suas relações com a cultura escolar a partir da área da Educação Histórica. É professora e bailarina, com atuação no balé clássico, na dança contemporânea e em danças populares.

ISBN: 978-65-84310-02-5



9 786584 310025