

UFRRJ
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE (PPGPACS).

DISSERTAÇÃO

**Chega Mais: memórias juninas de uma festa
que ainda não acabou**

Milton Luis da Silva

2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO MULTIDISCIPLINAR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO,
CULTURA E SOCIEDADE (PPGPACS)**

**CHEGA MAIS: MEMÓRIAS JUNINAS DE UMA FESTA
QUE AINDA NÃO ACABOU**

MILTON LUIS DA SILVA

Sob orientação da Professora
Dr^a. Elis Regina Barbosa Angelo

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre**, no curso de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração: Patrimônio Cultural: Memória, Identidade e Sociedade.

Nova Iguaçu, RJ
Julho de 2025

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro Biblioteca
Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586c Silva, Milton Luis da, 1976-
CHEGA MAIS: MEMÓRIAS JUNINAS DE UMA FESTA QUE AINDA
NÃO ACABOU / Milton Luis da Silva. - Nova Iguaçu, 2025.
148 f.

Orientadora: Elis Regina Barbosa Angelo.
Dissertação(Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, PPGPACS, 2025.

1. Festas Juninas. 2. Quadrilhas. 3. Chega Mais.
4. Cabuçu. 5. Rio de Janeiro. I. Barbosa Angelo, Elis
Regina , 1973-, orient. II Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro. PPGPACS III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PATRIMÔNIO, CULTURA E
SOCIEDADE



TERMO N° 746/2025 - PPGPACS (12.28.01.00.00.00.22)

N° do Protocolo: 23083.050364/2025-20

Nova Iguaçu-RJ, 01 de setembro de 2025.

Milton Luís da Silva

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Patrimônio, Cultura e Sociedade no Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Área de Concentração Patrimônio Cultural: MEMÓRIA E SOCIEDADE
DISSERTAÇÃO APROVADA EM 01/09/2025

Documento não acessível publicamente

(Assinado digitalmente em 04/09/2025 13:46)
DEBORA PIRES TEIXEIRA
COORDENADOR CURS/POS-GRADUACAO - SUBSTITUTO
PPGPACS (12.28.01.00.00.00.22)
Matrícula: ###807#5

(Assinado digitalmente em 02/09/2025 09:37)
ELIS REGINA BARBOSA ANGELO
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptAdT/IM (12.28.01.00.00.82)
Matrícula: ###448#6

(Assinado digitalmente em 02/09/2025 06:25)
MIRIAM DE OLIVEIRA SANTOS
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptES (12.28.01.00.00.86)
Matrícula: ###776#2

(Assinado digitalmente em 03/09/2025 10:41)
THIAGO DE SOUZA DOS REIS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.867-##

(Assinado digitalmente em 01/09/2025 23:41)
RENATA DE ALMEIDA OLIVEIRA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: ###.###.457-##

Visualize o documento original em <https://sipac.ufrj.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 746, ano: 2025, tipo: TERMO, data de emissão: 01/09/2025 e o código de verificação: 11c69fb97d

DEDICATÓRIA

Eu dedico esta dissertação à memória do saudoso Sr. Antônio, uma pessoa apaixonada por pessoas, pelo coletivo, pelo seu bairro e pelo Chega Mais. Dele trago as seguintes palavras: ‘O folclore caipira é uma festa linda. São movimentos de cores e alegria. As damas são lindas bonecas, os cavalheiros são guerreiros pela beleza do mundo caipira.’ (Seu Antônio, fundador da festa junina Chega Mais – depoimento de 2008).

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

"This study was financed, in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) Finance Code 001

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui foi uma jornada repleta de desafios, descobertas, encontros e afetos. Esta dissertação não é fruto de um esforço solitário, mas da contribuição generosa de muitas pessoas que, de diferentes formas, estiveram ao meu lado e me ajudaram a tornar este trabalho possível.

Agradeço primeiramente a Deus, por me dar força, saúde e sabedoria para seguir firme em cada etapa deste caminho e dedico essa conquista à minha filha Lis Vizeu Silva, que faz aflorar o melhor de mim, minha fonte inesgotável de inspiração, alegria e sentido.

À minha família, minha base e força cotidiana. À minha mãe, Laura Gomes da Silva, verdadeira inspiração de luta e resiliência desde que chegou ao Rio de Janeiro na década de 1970. Após o meu nascimento, enfrentou sozinha os desafios da maternidade, trabalhando com dignidade nas casas de outras famílias para garantir minha educação e, posteriormente, a de minha irmã. Mulher forte, que mesmo sem ter tido a oportunidade de se alfabetizar — por ter começado a trabalhar ainda na infância, servindo a outras famílias ainda em Pernambuco — sempre me ofereceu uma educação exemplar, dentro e fora de casa. Com seu amor incondicional, suas palavras de apoio e a confiança silenciosa de quem acredita, mesmo nos momentos mais difíceis, ela foi meu alicerce.

À minha irmã Elizabeth Gomes e à família que ela formou: eles estão sempre comigo quando preciso, me prestigiando e me apoiando incondicionalmente.

À minha orientadora, Profa. Dra. Elis Angelo, por sua escuta atenta, orientações cuidadosas, paciência e confiança ao longo de todo o processo. Seu olhar sensível e comprometido foi fundamental para que este trabalho ganhasse forma e sentido.

Aos professores e às professoras que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, deixo minha gratidão pelas partilhas de conhecimento, pelas provocações teóricas e pela escuta atenta ao longo do curso. Cada aula, conversa e leitura sugerida ampliaram minha visão de mundo e fortaleceram a construção deste trabalho.

Agradeço imensamente à Professora Dra. Débora Pires Teixeira (UFRRJ – PPGPACS), à Professora Dra. Miriam de Oliveira Santos (UFRRJ – PPGCS) e ao Professor Dr. Thiago Souza dos Reis (UVA) pela participação na banca de qualificação deste projeto e à professora Dra. Renata de Almeida Oliveira (UNIGRANRIO) pela contribuição sobre o tema da minha pesquisa. As valiosas contribuições teóricas e metodológicas apresentadas por cada um foram fundamentais para o aprimoramento desta pesquisa.

Ao meu primeiro colega e amigo no Programa, Eduardo Madeiro, meu mais sincero agradecimento. Foi ele quem, antes mesmo de mim, reconheceu um potencial que eu ainda não enxergava. Com generosidade e persistência, estendeu a mão e me guiou nos primeiros passos como pesquisador no PPGPACS, celebrando cada conquista minha como se fosse sua. Eduardo tornou-se uma referência de perseverança, companheirismo, ética e dedicação aos estudos. Mais do que um colega, tornou-se um parceiro de projetos, ideias e, especialmente, um aliado na valorização e defesa da cultura junina.

Agradeço também aos demais colegas do Programa de Pós-Graduação, com quem compartilhei angústias, risos, leituras, cafés e desabafos. Nossa convivência foi essencial para tornar o percurso mais leve, criativo e, acima de tudo, coletivo.

Agradeço profundamente aos moradores e moradoras de Cabuçu, especialmente àqueles que participaram do Chega Mais e que generosamente compartilharam suas memórias, histórias, fotografias e sentimentos. Sem suas vozes, este trabalho não teria vida. Cada relato foi recebido com carinho e respeito, e espero que esta dissertação esteja à altura da potência de suas lembranças. Estendo esse agradecimento aos quadrilheiros de outras regiões que contribuíram com esta pesquisa por meio de seus relatos, possibilitando outra perspectiva dos festejos por quem era de outros grupos e territórios.

Aos grupos de dança de quadrilha e seus representantes que ao longo dos anos mantiveram viva a chama das tradições juninas em Nova Iguaçu e em todo o estado do Rio de Janeiro, deixo meu mais profundo reconhecimento e admiração.

Agradeço, em especial, aos amigos quadrilheiros que, desde 1990, compartilharam comigo as temporadas juninas nos grupos Que Rei Sou Eu, em Nova Iguaçu, e Três Amigos e Cazumbá, em Paciência. Cada ensaio, cada tema pensado, cada noite de apresentação sob o céu estrelado marcou minha trajetória com afeto e pertencimento. À Quadrilha Gonzagão, do Pavilhão de São João de Meriti, onde tive a honra de passar por duas vezes — em especial pela emoção que vivi em 2015, ao me apresentar no campus da UFRRJ em Nova Iguaçu, espaço que hoje habito como estudante e pesquisador.

Agradeço às federações de quadrilhas juninas e a seus presidentes, por toda colaboração e disponibilidade ao longo desta jornada.

Um agradecimento especial ao Augusto Vargas, cuja sensibilidade e visão permitiram que meu projeto ganhasse sua primeira exposição pública; ao Rogério Costa, que me confiou a curadoria do documentário *Patrimônio Imaterial Iguaçuano: Quadrilhas Juninas*, e que me possibilitou conhecer, no dia da exibição, o amigo Eduardo Madeiro, que foi decisivo para

minha entrada no mestrado; e ao Marcus Monteiro, pela sua trajetória comprometida com a cultura junina, desde seu trabalho no INEPAC até sua atuação como Secretário de Cultura de Nova Iguaçu. Ao amigo Ricardo Pinheiro de Almeida pela ajuda fundamental nas diversas revisões, desde o pré-projeto, sempre auxiliando para uma boa escrita. A cada um de vocês, meu reconhecimento sincero e agradecido.

Todos esses caminhos, todos esses arraiás, foram e continuam sendo fontes inesgotáveis de aprendizado, alegria e construção coletiva. Levo comigo não apenas as lembranças, mas também os gestos, os sons e os rostos que fizeram dessa vivência um patrimônio afetivo inestimável. Cada amigo e amiga que cruzou esse percurso deixou uma marca que ressoa neste trabalho e no meu coração.

Um agradecimento especial e carregado de saudade àqueles que já não estão entre nós, mas que permanecem vivos na memória, nos ensinamentos e nos gestos que me trouxeram até aqui. Ao casal Magali Novais e Paulo Cesar Novais, amigos de mais de quinze anos e presidentes das quadrilhas Três Amigos e Cazumbá, com quem compartilhei não apenas a paixão pelo São João, mas também laços de afeto e projetos que ultrapassaram os palcos. Suas ausências, desde 2019 e 2021, reverberam em cada bandeirinha que tremula e em cada arrasta-pé que ainda ecoa. À querida Maria de Lurdes, presidente das quadrilhas Bons Amigos e Que Rei Sou Eu, que nos deixou em 2007, e com quem vivi conquistas marcantes e momentos inesquecíveis. E, por fim, a todos os amigos e amigas que dividiram comigo tantas noites de São João, tantos sorrisos, tantos sonhos, e que partiram precocemente — vocês seguem dançando comigo nas memórias e nas emoções que este trabalho carrega. Esta dissertação é também um tributo a cada um de vocês.

A todos que, de alguma forma, contribuíram com palavras de incentivo, apoio, troca de ideias ou simplesmente acreditaram em mim: meu muito obrigado. Esta dissertação é também de vocês.

RESUMO

SILVA, Milton Luis da. **Chega Mais: memórias juninas de uma festa que ainda não acabou**. 148p. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade). Instituto Multidisciplinar, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2025.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as especificidades da festa junina Chega Mais, realizada durante quinze anos no bairro de Cabuçu, em Nova Iguaçu (RJ), e responsável pela formação de grupos de dança de quadrilha compostos por moradores locais. O evento teve papel fundamental na construção da memória cultural e afetiva da região, especialmente entre as décadas de 1980 e 1990. A problemática central está relacionada às dinâmicas criativas e organizacionais que consolidaram a festa como um espaço de sociabilidade e de construção de laços duradouros entre vizinhos, dançarinos e organizadores que, em muitos casos, resultaram em amizades e famílias que extrapolaram os limites temporais do evento. A investigação propõe compreender como os processos de criação, organização e evocação de memórias associados à Chega Mais contribuem para a construção de uma memória coletiva no bairro, analisando de que maneira essas lembranças são mobilizadas por antigos participantes como forma de preservar e valorizar os significados simbólicos e sociais de um bem cultural que influenciou profundamente a identidade e o sentimento de pertencimento em Cabuçu. As inquietações que orientam esta pesquisa emergiram a partir da observação participante em festas juninas contemporâneas em Nova Iguaçu e em outras cidades do estado do Rio de Janeiro, permitindo a formulação das questões de estudo. Por meio do método indutivo, pretendeu-se compreender a trajetória da festa — desde sua criação até sua extinção — e estabelecer comparações com outras festas de relevância cultural que também deixaram de ocorrer em diferentes territórios. Para tanto, foram realizados levantamentos bibliográficos, análises audiovisuais e entrevistas com fundadores e participantes do evento. Consideram-se, ainda, os fatores que motivaram o surgimento da festa, bem como os aspectos que contribuíram para seu encerramento, além da percepção intergeracional sobre o legado deixado por esse patrimônio imaterial. Os resultados apontam que a Chega Mais permanece na memória daqueles que o vivenciaram como símbolo de pertencimento, identidade e história coletiva dos moradores de Cabuçu, reconhecido e ressignificado continuamente pelo olhar da comunidade. Além disso, observa-se que as atuais comemorações juninas no bairro, assim como os encontros familiares que ocorrem em torno dessas celebrações, configuram-se como espaços de memória ativa, nos quais a história da festa e de seus personagens é constantemente revisitada e atualizada.

Palavras-chave: Festas Juninas. Quadrilhas. Chega Mais. Cabuçu. Rio de Janeiro.

ABSTRACT

SILVA, Milton Luis da. **Chega Mais: memórias juninas de uma festa que ainda não acabou.** 148p. Dissertation (Master Science in Patrimônio, Cultura e Sociedade). Instituto Multidisciplinar, Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, RJ, 2025.

This research aims at analyzing the specificities of the Chega Mais June festival, held for fifteen years in the neighborhood of Cabuçu, in Nova Iguaçu (RJ), which led to the formation of quadrilha dance groups composed of local residents. The event played a crucial role in shaping the cultural and emotional memory of the region, particularly during the 1980s and 1990s. The main issue revolves around the creative and organizational dynamics that established the festival as a space of social interaction and the formation of lasting bonds—among neighbors, dancers, and organizers—many of which resulted in long-term friendships and family ties that transcended the festival's duration. This study seeks to understand how the processes of creation, organization, and memory-evocation related to Chega Mais contributed to the construction of a collective memory within the neighborhood, examining how these recollections are mobilized by former participants as a means of preserving and valuing the symbolic and social meanings of a cultural asset that deeply shaped identities and a sense of belonging in Cabuçu. The research questions emerged from participant observation at contemporary June festivals held in Nova Iguaçu and other cities in the state of Rio de Janeiro. Through an inductive method, the study aims at understanding the trajectory of the Chega Mais festival—from its inception to its eventual discontinuation—and to draw comparisons with other culturally significant festivities in different territories that also ceased to exist. The methodology includes bibliographic and audiovisual analysis, along with interviews with founders and former participants. The study also considers the initial motivations behind the creation of the festival and the factors that contributed to its end, as well as intergenerational perceptions regarding the cultural legacy it left as heritage. Findings indicate that Chega Mais continues to be remembered by those who experienced it as a symbol of belonging, identity, and collective history in Cabuçu, continuously reinterpreted through the community's lenses. Furthermore, it is observed that current June celebrations and family gatherings in the neighborhood serve as active spaces of memory, where the history of the festival and its key figures are revisited and kept alive.

Keywords: June Festivals. *Quadrilha* Dance. Chega Mais. Cabuçu. Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I: TRADIÇÕES JUNINAS: DAS RAÍZES À CONTEMPORANEIDADE	20
1.1. As Festas Juninas: Herança Colonial e Seus Contextos	22
1.2. As Danças de Quadrilha: Os Estilos Modísticos e Temporais	29
1.2.1 De Festa do Padroeiro de Nova Iguaçu às quadrilhas atuais.....	33
1.3. Das Formas de Adaptação à Patrimonialização Junina	37
1.3.1 Discursos imagéticos em trajetórias juninas	45
CAPÍTULO II: A ORGANIZAÇÃO E A SOCIABILIDADE DA FESTA	60
2.1. No Terreiro da Fazenda: Dos Contos às Vivências em Cabuçu.....	60
2.2. Os Protagonistas: Criadores e Memorializáveis.....	63
2.3. “Chega Mais”: Da Produção aos Discursos Identitários	77
2.4. O Arraial ou a Apoteose das Quadrilhas na Baixada	88
CAPÍTULO III: O MOVIMENTO COMO FERRAMENTA DE PRESERVAÇÃO	108
3.1. Trânsitos e Continuidades após o “Chega Mais”	108
3.2. Disputas e Resistências: Da Observação às Considerações.....	117
3.3. Da Patrimonialização ao Estado Atual das Festas e Grupos de Quadrilha.....	123
CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136
REFERENCIAL DE REVISTAS E JORNAIS ELETRÔNICOS	141
REFERENCIAL ELETRÔNICO: <i>SITES</i> CONSULTADOS	142
REFERENCIAL DE DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS	143
LISTA DE FIGURAS	146
LISTA DE TABELAS	149

INTRODUÇÃO

Há, pelo menos, dois elementos indispensáveis e inseparáveis na origem de quaisquer pesquisas, quais sejam, a paixão e a vontade de saber mais, de conhecer profundamente e de melhor compreender o objeto de desejo que leva à paixão. Nesta pesquisa, não poderia ser diferente, pois aqui estão ambos os elementos fundamentais: o objeto de desejo e a vontade de saber mais.

É igualmente fato que toda história tem um começo. A história dessa paixão – que além de objeto de desejo, também é objeto de(sta) pesquisa – está permeada de memórias afetivas, com música, dança e lugares de infância. Foi na primeira infância, quando ainda contava cinco anos de idade e estudava no Colégio Mundo Infantil, situado à rua Maria Amália, em um dos bairros da Zona Norte carioca chamado Tijuca. Foi naquele colégio, durante as celebrações das festas juninas, que um lado artístico deu os primeiros sinais de paixão e tiveram início as relações afetivas construídas pela cultura das festas e das danças de quadrilha. Assim, aqui está a motivação central que impulsionou este estudo, que inicialmente se deu por meio de ligação direta com a cultura junina décadas atrás. A figura 1 traz um dos poucos registros da minha infância, e este é carregado de memórias afetivas e registra um momento do exercício de paixão que também motivou esta pesquisa.

Figura 1: Primeira dança de quadrilha, estou ao centro usando roupa xadrez (1980).



Fonte: Acervo pessoal do Autor.

Nesta memória da minha primeira dança de quadrilha eternizada na foto que foi tirada após a festa junina promovida pelo colégio Mundo Infantil, em 1980. No centro da foto, estou devidamente paramentado para os primeiros dos muitos festejos que participei.

Dando um salto no tempo, em 1987, eu e minha família nos mudamos para a cidade Nova Iguaçu (RJ), às margens da antiga Estrada de Madureira, hoje rebatizada como Avenida Abílio Augusto Távora. Essa cidade da Baixada Fluminense possui bairros repletos de desafios e demandas, especialmente relacionados ao lazer, à cultura e à infraestrutura.

O bairro para onde nos mudamos não fugia à regra, mas, apesar das adversidades, não demorou muito para que percebesse ecoando pelo ar os sons das músicas juninas provenientes de bairros vizinhos. Isso revelava um aspecto cultural importante da cidade: havia – e ainda há – uma vida cultural feita pelos próprios moradores. Eles resistiam à sua maneira e nas condições que encontravam para festejar, celebrar e manter a chama cultural acesa. Até então, ainda não havia conhecido ou experimentado aquele universo, embora não fosse desconhecido de todo, haja vista a ‘iniciação’ nos tempos escolares na Tijuca e em festas entre vizinhos ainda quando morava na cidade de Nilópolis.

Aqueles sons provenientes dos ensaios preparatórios das quadrilhas para suas apresentações nas festas juninas realizadas em outros bairros de Nova Iguaçu se iniciavam no mês de abril e seguiam por maio, atingindo o apogeu em junho, mês tradicionalmente destinado aos festejos de Santo Antônio, São João e São Pedro (Simas, 2018). Naqueles meses de ensaios e de festas, era nítido que a vontade do fazer artístico estava presente na maioria dos moradores, pois eles se uniam para decorar e animar os bairros da nossa cidade. Literalmente: para fazer a festa do povo para o povo.

No ano de 1991, um grupo de irmãs, que morava em outro ponto do mesmo bairro onde morávamos, iniciou os ensaios da quadrilha denominada à época Quadrilha Bons Amigos. Acompanhei alguns ensaios e participei em substituição a algumas pessoas. Esse momento foi decisivo, pois ali percebi que, em outros bairros da cidade, já existiam festas e quadrilhas juninas com produção mais elaborada, considerada ‘profissional’ naqueles tempos.

Para dar conta da simplicidade da quadrilha do meu bairro em comparação às outras existentes – e ‘profissionais’ –, disponibilizei minhas habilidades como desenhista para criar cenários e adereços, a fim de contribuir significativamente para o grupo. Essa contribuição levou Dona Lourdes e Sr. Walter – fundadores do grupo – a me convidarem, em 1992, para ser o marcador da quadrilha. Assim teve o início de minha trajetória como um líder dentro de um grupo do qual eu fizera parte, primeiramente, como colaborador.

No papel de idealizador do espetáculo, optei por um tema junto à representação do casamento, com indumentárias que remetiam às roupas da França do século XVIII, por influência do sucesso da telenovela *Que Rei Sou Eu* exibida pela Rede Globo de Televisão em 1989, poucos anos antes. Além da mudança estética, propus a mudança do nome do grupo de Quadrilha Bons Amigos para Que Rei Sou Eu.

Assim, o grupo trocou as indumentárias tradicionais compostas por tecidos como chita e xadrez, chapéu de palha e implementou as referências da época para usar indumentárias que dialogassem com o tema proposto. Como ideia para a indumentária dos cavalheiros, entraram as casacas e as calças até os joelhos e, para as damas, os vestidos ganharam tecidos de cetim coloridos e babados de renda, junto a coroas e arranjos nas cabeças das rainhas, princesas e a noiva. Entretanto, para todos faltaram ainda muito do que se via nas quadrilhas mais profissionais, para nós faltara até as perucas, peça característica dos trajes do século XVIII, por falta de verba na época. A figura 2 mostra o Arraiá da Tia Society, sede da quadrilha Que Rei Sou Eu. A foto é de 1993 e nela podemos ver, da esquerda para a direita, eu, já como marcador, Zeca – que foi o marcador anterior – e alguns moradores do bairro e dançarinos da quadrilha.

Figura 2: Foto na rua onde era organizada a festa junina (1993).



Fonte: Acervo pessoal do Autor.

A paixão pelas festas e pelas danças encenadas pelas quadrilhas juninas começou na época de escola, cresceu e amadureceu: em 2004, durante uma viagem para um encontro de quadrilheiros no estado do Ceará (CE), fui apresentado ao trabalho de pesquisa sobre as quadrilhas de Pernambuco (PE) conduzido por Magdalena Almeida e Carmem Lélis (2004) para a Prefeitura de Recife. Na pesquisa, as autoras afirmam que os grupos de quadrilha

funcionam como espaços de resistência cultural, de inclusão social e de pertencimento comunitário, especialmente entre os jovens da periferia nordestina (Almeida; Lélis, 2004). Naquele momento percebi a importância do trabalho de pesquisa para a conscientização dentro do movimento cultural e sua importância no campo do patrimônio – contemporaneamente um conceito amplo, dinâmico e plural, que extrapola a ideia tradicional de herança material, como edifícios históricos ou obras de arte, e abrange diferentes práticas culturais, saberes, memórias, identidades e formas de viver que um grupo social reconhece como relevantes para sua continuidade histórica e simbólica (Abreu, Chagas, 2003; Angelo, 2015; Angelo, Silva, 2016; Choay, 2006; Chuva, 2012; Nora, 1984, 1993).

No ano seguinte, em 2005, próximo à conclusão de minha graduação em *design* gráfico, decidi por empreender um projeto gráfico que destacasse as quadrilhas do estado do Rio de Janeiro em um editorial composto por fotos e depoimentos. Naquela empreitada, percebi que os acervos da história das quadrilhas fluminenses estavam guardados nas gavetas dos seus respectivos organizadores, e muitos já demonstravam desânimo em continuar com seus grupos ou em organizar festas. O que colocava em risco de descarte das memórias dos seus respectivos trabalhos, impressas em fotos, recortes de jornais e fitas VHS e até mesmo nos objetos conquistados, como troféus e medalhas. Como acontecera por exemplo com parte do acervo da quadrilha a qual fiz parte, no ano de 2007 após o falecimento da responsável do grupo.

Entretanto, mesmo nas adversidades – ou devido a elas –, não devemos abrir mão das festas e de celebrar. A figura a seguir retrata a persistência e a insistência em manter a cultura viva, apesar de tudo.

Figura 3: Eu como marcador de quadrilha Cazumbá (2018).



Fonte: Robson Santos do Fórum de Quadrilha Cariocas.

Na figura 3, está registrado um momento da minha penúltima temporada como marcador e produtor de quadrilha. A foto foi tirada em 2018, portanto, 38 anos depois daquele primeiro registro na figura 1, que marcou o nascimento de uma paixão que criou raízes e ganhou forma em diversos arraiás por onde passei.

A passagem das festas e das quadrilhas juninas de objeto de desejo para objeto de pesquisa ocorreu como consequência das entrevistas realizadas com organizadores das quadrilhas em atividade até 2019 na cidade de Nova Iguaçu. Esse material serviu para o documentário *As quadrilhas de Santo Antônio na festa de São João*¹ realizado como contrapartida aos incentivos emergenciais da Lei Aldir Blanc, intermediados pela Secretaria Municipal de Cultura de Nova Iguaçu, em razão da paralisação das atividades culturais em todo o mundo por causa da pandemia de COVID-19.

Durante o processo de realização das entrevistas, aconteceu uma similaridade de relatos sobre a importância que essa festa tem para a maioria dos depoentes, o que ocasionou a inclusão da entrevista com Dona Fátima, uma das fundadoras do Chega Mais – o objeto de pesquisa e principal ‘razão de ser’ desta dissertação.

Na realidade, é preciso enfatizar que esta pesquisa começou em 2004, quando, após a viagem ao Ceará para o encontro de quadrilheiros de todo o Brasil, depois dessa viagem relatada anteriormente que iniciei ações como coletar depoimentos, recuperar arquivos de áudio e de vídeo, documentos e matérias jornalísticas, participar ativamente de cada processo e mesmo arranjar as festas com praticamente todos os procedimentos. Nasceu, assim, o projeto denominado *Cultura Junina do Rio de Janeiro*² e foi por ele que conheci o Programa de Pós-Graduação em Patrimônio, Cultura e Sociedade (PPGPACS) na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ).

É certo que antes de minha admissão nesse Programa, já existiam mapeamentos, entrevistas e acervos resgatados da cultura junina no estado do Rio de Janeiro (Angelo, Silva, 2016; Santana, 2023). Nesse sentido, não há reivindicação de ‘ineditismo’, mas, com esta pesquisa, há a concretização do desejo de construir espaços *de e para* o registro de memórias acerca das celebrações juninas pelo estado, enfatizando-se quadrilhas que não mais existem, mas que deixaram marcas na memória coletiva (Halbawchs, 1990). Para a presente pesquisa, optei por uma abordagem documental, fundamentada em fontes primárias e entrevistas semiestruturadas, conforme discorreremos posteriormente.

¹ O filme pode ser visto na íntegra neste endereço eletrônico: <https://www.culturajunina.com.br/documentario-as-quadrilhas-st-antonio>

² A página pode ser acessada por este link: <https://www.culturajunina.com.br/>

As reflexões desta pesquisa levaram, em um primeiro momento, a um olhar macro acerca da cultura das festas juninas e da dança de quadrilha no Rio de Janeiro, motivado pela vivência de mais de três décadas dedicadas aos festejos juninos e já tendo acesso a muitas histórias e registros permeados de memórias. Mas foi a partir de reflexões propostas nas disciplinas do PPGPACS que começou uma delineação em busca do recorte que melhor representasse o objeto de pesquisa, neste caso, o Arraiá Chega Mais.

Arraiá é a forma popular de arraial, utilizada para designar o espaço físico e simbólico onde se realizam festas juninas. Refere-se ao conjunto de estruturas, cenários e práticas culturais que compõem esse ambiente, incluindo barracas, decoração temática, apresentações de quadrilha, música, comidas típicas e outras expressões tradicionais. O termo também pode representar, de maneira ampliada, a própria festa junina enquanto evento comunitário, marcado pela sociabilidade, pela celebração e pela identidade cultural. Refere-se ao conjunto de estruturas Menezes Neto (2008).

Esse caminho levou a pesquisa a uma realidade local que apresenta a cultura de um território ao qual pertencem. Os estudos conceituais sobre o tema possibilitaram o desenvolvimento da pesquisa, considerando a importância desse patrimônio cultural comum a essa e a muitas outras regiões da cidade.

O Chega Mais, como era chamado por seus integrantes, foi uma festa junina que aconteceu entre os anos de 1981 e 1996 no bairro Cabuçu – Nova Iguaçu (RJ) – e que teve, inicialmente, um pequeno grupo de dança de quadrilha criado em função da festa. Ao longo dos anos, o grupo precisou ser dividido em dois outros de faixas etárias diferentes para dar conta de novos integrantes a cada temporada. Cada quadrilha chegou a ter, aproximadamente, 40 dançarinos e eram divididas em infantil, juvenil e adulta, somando 120 integrantes, além das pessoas que trabalhavam nos bastidores ou exclusivamente em função da festa.

O encerramento das atividades do Chega Mais ocorreu na metade da década de 1990, quando o número de grupos de quadrilha e de festas juninas no estado do Rio de Janeiro era considerável. Entretanto, até o final daquela mesma década, houve um grande aumento do número de festas e grupos de dança de quadrilha por todo o estado.

Motivado por essas informações, iniciou-se o processo de investigação exploratória que fez os seguintes questionamentos: de que forma as relações ocorridas no Chega Mais fizeram dessa festa algo lembrado por quem fez parte direta ou indiretamente? Apesar do ‘saudosismo’ de quem criou, organizou, dançou ou visitou o Chega Mais, por que acabou? Apesar de

encerrada há quase três décadas, podemos considerar os espaços antes ocupados pela festa e hoje edificadas, como um lugar de memória?

A busca por compreender a importância dessas expressões culturais para as pessoas e suas comunidades pode-se colaborar com a reflexão acerca da valorização e da preservação dessas tradições para as próximas gerações, e trabalhos que trazem essa referência também podem alicerçar iniciativas que venham contribuir com o papel dos grupos e comunidades na preservação da identidade cultural e no fortalecimento dos laços comunitários: essa é a principal perspectiva deste trabalho.

Nesse contexto, a memória do Chega Mais em Cabuçu pode ser entendida como uma celebração das tradições que um dia foram palco das festividades no local, e, com isso, fortalecer os vestígios do passado festivo na região. Essa compreensão parte de um fundamento que norteia o trabalho, pensar sobre como essas transformações das festas juninas foram sendo esquecidas em muitos lugares dando espaço para novas relações com a sociedade atual, seus valores, escolhas, formas de viver o cotidiano e os dias de festa em outros condicionamentos como lazeres contemporâneos.

A pesquisa se deu no território de Nova Iguaçu e teve por objetivo compreender a trajetória da festa do Chega Mais no bairro Cabuçu, visando identificar a valorização e o pertencimento dessas tradições locais (Hobsbawn e Ranger, 1984). Para tanto, se buscou o entendimento de transformações estéticas e comportamentais. Essa transformação precisa ser pensada a partir das gerações que produziram os festejos e a ruptura em termos de geração que abandonou o fazer das festas. Apesar de o recorte focar as décadas de 1980 e 1990, os fatos que antecedem e sucedem essas décadas são imprescindíveis na correlação temporal que alicerça esse processo de transformação.

Na condução da presente pesquisa sobre o Chega Mais, adotei a metodologia da Pesquisa Participante. A relação sujeito-objeto, estabelecendo um diálogo sujeito-sujeito, em que tanto pesquisadores quanto membros do grupo são coautores do conhecimento produzido (Brandão; Borges, 2007, p. 54). Assim, como os autores propõem, a pesquisa busca integrar investigação, educação e ação social em um processo dinâmico e contínuo, alinhando teoria e prática para auxiliar em reflexões sociais. Por meio da metodologia, objetivou-se não apenas compreender, mas também formar pessoas motivadas a transformar os cenários sociais de suas próprias vidas e comunidades, o que é evidenciado na interação com o grupo Chega Mais, ao valorizar seus saberes, sensibilidades e motivações, e ao reconhecer a festa junina como espaço cultural coletivo com múltiplos atores e histórias.

A fim de analisar a importância desse grupo no cenário estadual, entrevistei representantes de outras quadrilhas e associações que, em algum momento, participaram do ‘Chega Mais’ e tiveram destaque na história dessa festa, e por fim, busquei compreender como as atuais gerações de participantes de quadrilhas em atividade no bairro percebem o legado dessa festa. Também entrevistei fundadores, participantes de diferentes gerações e frequentadores do evento. Além disso, busquei compreender as origens do ‘Chega Mais’ por meio de entrevistas com participantes das quadrilhas mais antigas do bairro, “Tio Zé” e “Chico Bento”, que já não estão mais ativas. Foram entrevistadas aproximadamente 25 pessoas, entre fundadores, participantes que dançaram desde a infância, apoiadores que trabalharam nas festas, organizadores de quadrilhas visitantes.

O levantamento bibliográfico garantiu a fundamentação conceitual da pesquisa, ancorando a análise do fenômeno junino e das dinâmicas do grupo em um diálogo consistente com a literatura especializada sobre cultura popular, folgedos e metodologias participativas, fornecendo o quadro teórico essencial. Complementarmente, o levantamento documental permitiu a reconstrução da trajetória histórica e a contextualização sociocultural das festas e grupos juninos até o Chega Mais, assim como após o seu período de atividade, através da análise de regulamentos de concursos, recortes de jornais e materiais de divulgação e outros registros produzidos pelo próprio coletivo como gravações da festa em momentos considerados por eles como importantes, fornecendo o substrato empírico necessário para a investigação.

Essa metodologia aplicada ao Chega Mais pode igualmente ser estendida para estudar outras festas e grupos culturais no estado, permitindo o diálogo respeitoso e participativo com seus personagens, fomentando um conhecimento compartilhado que contribui para a valorização e transformação das práticas socioculturais populares. Desta forma, delineou-se a pesquisa à perspectiva da totalidade social que orienta a pesquisa participante, atuando em consonância com os movimentos sociais populares e os contextos culturais locais.

A pesquisa de campo foi conduzida no bairro Cabuçu, em Nova Iguaçu, entre março de 2024 até junho de 2025, onde concentrei meus esforços na investigação do Arraiá Chega Mais. Entrevistei fundadores, participantes de diferentes gerações e frequentadores do evento. Além disso, busquei compreender as origens do Chega Mais por meio de entrevistas com participantes mais antigos que também integraram outras expressões culturais.

A fim de analisar a importância desse grupo no cenário local, entrevistei representantes de outras quadrilhas e associações que, em algum momento, participaram do Chega Mais e

tiveram destaque na história dessa festa, e por fim, busquei compreender como as atuais gerações de participantes de quadrilhas em atividade no bairro percebem seu legado.

Para atender às exigências do campo acadêmico e ao mesmo tempo valorizar o conhecimento dos atores sociais envolvidos, esta pesquisa foi conduzida a partir dos princípios da pesquisa ação-participativa (PAP), abordagem pioneiramente sistematizada por Orlando Fals Borda (1999), que enfatiza a construção conjunta do saber entre pesquisadores e comunidades. Trata-se de uma abordagem metodológica que combina pesquisa científica, ação social transformadora e participação ativa das comunidades envolvidas; portanto, é uma prática voltada para a transformação social concreta, fundamentada no conhecimento compartilhado entre pesquisadores e participantes.

Desse modo, os resultados foram interpretados considerando as experiências vividas, as práticas culturais e os saberes locais relacionados às festas juninas no Rio de Janeiro, especialmente o papel do Chega Mais em Cabuçu. Essa abordagem permitiu uma compreensão etnográfica aprofundada, incorporando elementos de tradição, memória, identidade e as representações culturais compartilhadas, promovendo uma interlocução crítica entre o conhecimento científico e o saber popular.

Ao estudar a percepção das gerações sobre essa festa, buscou-se compreender, como objetivos específicos, em que medida o depoimento de organizadores e participantes do Chega Mais, ajudam a entender como essa e outras festas e quadrilhas espalhadas por todo o estado foram encerrando suas atividades, e, a partir desses dados, auxiliar na preservação desse patrimônio cultural em seus respectivos locais de existência.

Nesse sentido, conforme destacado por Nora (1993, p. 21-27), os “lugares de memória” constituem-se não apenas como espaços materiais, mas também como locais simbólicos e funcionais, onde a memória social se ancora e se traduz em práticas coletivas que reforçam a identidade e a historicidade de uma comunidade. Ao considerar o território das festas em Cabuçu, observou-se que esses festejos funcionam como uma expressão simbólica fundamental, tornando o espaço um verdadeiro lugar de memória que integra o imaginário e o agir comunitário, propiciando a continuidade e a transformação dos significados coletivos inscritos naquele território.

Para o alicerce teórico foram utilizados aportes como Nestor Garcia Canclini (1995), Stuart Hall (2003) e os debates acerca da identidade cultural e os processos identitários nos ambientes festivos ao longo dos anos, suas relações como abordagens tradicionais, a partir das de autores como Terence Ranger e Eric Hobsbawn (1984), os meandros da memória em debates

efetivados por autores como Maurice Halbwachs (1990) e Pollack (1992), além de todo repertório de transformações pensado a partir da relação entre a circularidade cultural de Raymond Williams (2000) e as representações da cultura em Pierre Bourdieu (2010) e Roger Chartier (1990), assim, o terceiro objetivo específico foi buscar desvendar as transformações da festa no bojo das relações sociais, culturais, econômicas e políticas de Cabuçu.

Outros debates que versam desde a concepção da festa no período colonial foram tratados a partir de Mary Del Priori (1994), de teses e dissertações sobre festas juninas e especialmente acerca das transformações e ressignificações em grande parte do país a partir dos estudos de Rodrigues (2021), Machado e Morigi (2013), Almeida e Lélis (2004), Zamith (2007) e Amaral (1998).

Outros debates foram articulando também as relações do lugar com as vivências e escolhas, como trabalhos de Raquel Rolnik (2004), Escosteguy (2001) no debruçar sobre os estudos culturais e sua dinâmica social, além de Menezes Neto (2008) e Roberto Cardoso de Oliveira (1996).

Como participante ativo dessas festividades por mais de trinta anos, é fascinante explorar as origens dessas celebrações e poder trazer um pouco dessa participação efetiva, compondo o cenário sobre como elas foram incorporadas ao tecido cultural da região fluminense ao longo das décadas. Para compreender melhor o ciclo festivo das festas juninas e das quadrilhas de dança, foi essencial me basear nas experiências de outros pesquisadores que, assim como eu, estão ligados de maneira emocional à cultura junina.

Houve a necessidade de ser minimamente colocado como o sujeito da pesquisa, no entanto, muito do que será rememorado aqui, também faz parte da minha própria vivência. A memória é um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992).

O quadrilheiro e pesquisador pernambucano Menezes Neto (2008), em sua pesquisa fala sobre a sua posição privilegiada junto ao campo de pesquisa por já ter contato com interlocutores da sua pesquisa e por ter vivido boa parte da história por ele analisada. Colocando-me na mesma situação, ao longo dos anos, conquistei relevância como produtor de espetáculos juninos e como porta voz do movimento nas questões históricas, precisei me distanciar do fazer artístico para me dedicar exclusivamente a pesquisa, a exemplo de Menezes Neto. Sua pesquisa me levou a estudar a obra de Roberto Cardoso de Oliveira (1996) que trata sobre a “domesticação teórica do olhar” fundamental para preparar o olhar do pesquisador, pois

o objeto de estudo é apreendido através do esquema conceitual da disciplina que molda a maneira como a realidade é vista.

Na observação, enquanto sentido prático, permitiu-se o desvencilhar de prejulgamentos e de interpretações prontas, considerando o constante e frequente convívio com o território e o saber das festas e quadrilhas no que tange às percepções sobre questões realmente relevantes e que compreende aspectos que, paulatinamente ocorrem e na dinâmica em que são concebidos.

A linha elaborada pelos ‘padrões’ das festas e seus processos de ressignificação passou a ser observada por um estilo próprio de interpretação dessa realidade social, considerando-se especialmente as diferenças e particularidades das estruturas mais complexas que versam nas continuidades das celebrações (Whyte, 2005).

Assim, a presente pesquisa está organizada em três capítulos, no primeiro capítulo, intitulado **“Das tradições juninas à contemporaneidade”**, delineiam-se as origens e influências dessas celebrações, destacando-se transformações ocorridas no cenário fluminense. Também buscamos compreender como as festas juninas e as quadrilhas, inicialmente ancoradas em tradições europeias, passaram por transformações significativas, do rural ao urbano, integrando elementos culturais locais que caracterizam essa festa em Nova Iguaçu.

No segundo capítulo, **“A organização e a sociabilidade da festa”**, concentra-se a análise da trajetória do Chega Mais, explorando não apenas o papel desempenhado por essa festa, mas também seu entrelaçamento com a memória daqueles que a vivenciaram e das gerações atuais que dão continuidade a essa cultura em novos grupos dentro do mesmo território onde desenvolvo o recorte em Cabuçu.

O terceiro capítulo **“O movimento como ferramenta de preservação”**, dedica-se a verificar essas expressões no estado do Rio de Janeiro na contemporaneidade. Nesse processo, a partir da perspectiva sociocultural, busco compreender como essas práticas atuam em seus territórios e no cenário cultural do estado.

O objetivo maior desta pesquisa fundada em um objeto de desejo é que as reflexões aqui apresentadas possam contribuir para a construção do conhecimento sobre as festas juninas e sua relevância no cenário identitário cultural brasileiro.

CAPÍTULO I: TRADIÇÕES JUNINAS: DAS RAÍZES À CONTEMPORANEIDADE

O presente capítulo traz as festas juninas e os grupos de quadrilha numa breve apresentação sobre a sua historicidade, seus contornos e formas de celebrações que acontecem nos meses de junho a setembro, no Rio de Janeiro. Essa congregação de atividades celebratórias de santos ou de simbologias criadas a partir do sincretismo religioso, acabam por fomentar a participação das mais diversas atividades como alimentação, recreação e apreciação das danças, questão que vem desmembrando festas e quadrilhas em distintas atividades de entretenimento e sociabilidade.

Apesar de serem eventos comuns nesse contexto, os símbolos e as manifestações associados a essa celebração foram gradualmente incorporados ao longo da história da cultura brasileira, enquanto representações simbólicas vivenciadas em contextos rurais e urbanos de formas distintas, comprometidos com as relações modísticas de cada época.

Segundo Bourdieu (2010), esses símbolos, referem-se à capacidade de impor significados e fazer com que eles sejam aceitos como legítimos, sem necessidade de coerção física — ou seja, é uma forma de dominação simbólica, ligada à forma como o poder se exerce e se legitima por meio dos símbolos, discursos, classificações e percepções socialmente compartilhadas. Ela, portanto, não é – e nem tampouco poderia ser – neutra, visto que serve a interesses sociais e políticos, ainda que muitas vezes ocorra de maneira invisível ou naturalizada (Bourdieu, 2010). Aqui se percebe discursos produzidos para a patrimonialização das festas atualmente visualizadas em debates políticos, em formas de afirmação e comunidades que buscam no discurso patrimonial se afirmar ou ainda, trazer benefícios econômicos para manter-se viva. Nessa conjectura, as festas dinamizam-se por inúmeros elementos de interesse e dominação.

Numa perspectiva histórica e relevante para se compreender o movimento junino desses discursos produzidos, a sua gênese se faz relevante no que se refere aos padrões anteriormente estabelecidos e na contemporaneidade vinculados ao passado simbólico das festividades e celebrações juninas como um todo (Bourdieu, 2010).

As festas juninas, entrelaçadas com a tradição europeia, encontraram solo fértil no Brasil. Originadas das celebrações católicas dedicadas a Santo Antônio, a São João e a São Pedro, (a tríade junina) essas festividades chegaram ao Brasil durante o Período Colonial, trazidas pelos colonizadores portugueses no século XVI. Ao longo dos séculos, elas absorveram

elementos das culturas indígenas e africanas, enriquecendo-se com uma multiplicidade de influências culturais (Almeida, Lélis, 2004; Simas, 2018; Tinhorão, 2001.)

No Brasil, as festas esboçam distintas representações em territórios culturais distintos, ao compreender traços únicos, singulares e mesmo transportados às realidades locais. De acordo com Angelo (2022), as festas juninas são mantidas e transformadas ao longo do tempo, revelando os sentidos que elas adquirem nas comunidades urbanas e os modos de resistência e renovação cultural, apontando também para a quadrilha como vetor de inclusão social, profissionalização artística e preservação de saberes populares.

Paralelamente, a cultura da dança de quadrilha, uma das expressões artísticas das festas juninas, remonta às tradições das danças de salão europeias dos séculos XVIII e XIX (Zamith, 2007, 2011). Inicialmente uma prática restrita à nobreza, a dança de quadrilha gradualmente se popularizou entre as camadas burguesas e, posteriormente, transcendeu as barreiras sociais, encontrando espaço nas festas populares realizadas nas ruas do Brasil. O que se compreende como quadrilha, chegou em solo nacional com o nome de *pas de dance*, contradança de tradição francesa (Almeida; Lélis 2004; Zamith, 2007, 2011.)

No Rio de Janeiro, as quadrilhas destacam-se como a principal expressão artística desse período festivo dedicado aos santos juninos, embora tenham alcançado popularidade significativa em um momento posterior às festas juninas, o seu surgimento corrobora numa perspectiva totalmente vinculada à atualidade. No entanto, para perceber essas diferenças é necessário retomar concepções que geram, de certo modo, uma gênese das primeiras festas até os dias atuais, considerando que essas duas formas de manifestações culturais – a de ‘antes’ e aquelas de ‘agora’) estão intrinsecamente ligadas, sendo difícil concebê-las separadamente.

Antes de prosseguir nesse caminho, faz-se necessária a seguinte ressalva sobre os conceitos de ‘cultura’ e ‘tradição’ que são, em grande escala, mobilizados em pesquisas sobre manifestações populares, como as festas juninas. Na introdução de seu livro, Simas (2018, p. 7) esclarece com qual acepção dos termos da cultura se pode perceber na tradição festiva:

[a acepção de “cultura”] como todo processo humano de criação e recriação das formas de viver, englobando padrões de comportamento, visões de mundo, elaborações de símbolos, crenças e hábitos. Formas de nascer, amar, odiar, matar, morrer, cantar, dançar, orar, praguejar, beber, comer etc. Fala-se aqui [no livro] também de tradição, evitando a armadilha de encará-la de forma estática. A tradição [...] é percebida a partir do ato de se transmitir algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo numa corrente dinâmica e mutável; jamais paralisada ou, quando em movimento, linear.

Desse modo e em síntese, compreende-se a ‘cultura’ como um processo humano contínuo de produção e ressignificação das formas de existência, envolvendo práticas cotidianas, representações simbólicas, sistemas de crença, valores e modos de agir no mundo. Inclui desde os rituais associados ao nascimento e à morte até expressões como o amor, a oração, a dança, a alimentação e a linguagem. Do mesmo modo, aborda-se a ‘tradição’ não como um elemento fixo, mas como um processo dinâmico de transmissão, no qual cada geração acrescenta novos significados, configurando uma cadeia cultural em constante transformação, portanto, mutável e mutante (Hobsbawn e Ranger, 1984).

Outro elemento crucial no desvelar da cultura em sua multidimensionalidade é o conceito antropológico trazido por Laraia (2001), ao compreender a cultura enquanto um emaranhado de necessidades, formas e valores que o homem precisa para viver em sociedade, formando uma amálgama de elementos valorativos, sejam eles materiais ou imateriais.

Na construção das festas juninas e mesmo nas quadrilhas se percebe contrastes entre o rural e o urbano e entre temporalidades diversas, entre gerações e conflitos dos mais diversificados possíveis que os elementos tradicionais, inventados por grupos mantendo-se em razão de suas necessidades políticas, econômicas, sociais e culturais, trazendo alguns traços que corroboram nessa proposição de relações simbólicas de dominação, trazidas como elemento discursivo na manutenção da tradição (Bourdieu, 2010).

Da sua historicidade, merece destaque os elementos que forma sua materialidade, levando em conta sua herança e sua dinâmica cultural assente nas gerações atuais.

1.1. As Festas Juninas: Herança Colonial e Seus Contextos

No século XVI, com a chegada dos colonizadores portugueses ao Brasil, os comportamentos, as atitudes, a legislação e mesmo os desdobramentos éticos e morais, bem como as celebrações, dias importantes e sentimentos atrelados a eles, foram sendo paulatinamente construídos (Del Piore, 1994). A religiosidade entre práticas e crenças religiosas do período colonial brasileiro, acabam configurando perfis identitários simbolicamente representados nas expressões e manifestações que vão circundar o patrimônio cultural nacional. Del Priore (1994) define a festa colonial como uma construção simbólica que reafirma instituições de poder: Estado, Igreja, elites sociais, que, no entanto, de maneira paradoxal, também foi um tempo considerado de fantasia e de liberdade, em que grupos marginalizados encontravam possibilidades de expressão coletiva e de solidariedade

Assim como as celebrações religiosas, as demais entonações deram ao país um sincretismo decorrente da convergência de inúmeras influências culturais advindas das etnias portuguesas, indígenas, afrodescendentes entre outros. Nessa confluência, as festas juninas foram introduzidas no contexto brasileiro, trazendo consigo as tradições católicas ligadas aos santos populares, como as divindades e as demais representações simbólicas das etnias e grupos em suas elaborações e confrontos (Almeida, Lélis, 2004; Simas, 2018), percebidos na diversidade de elementos religiões que defendem formatos distintos de uma mesma festividade.

Conforme ressalta Da Matta (1986, p. 118), a colonização portuguesa promoveu um sincretismo cultural único, no qual elementos europeus, indígenas e africanos se entrelaçam, dando origem a novas formas de expressão cultural, num “céu à brasileira” em que “é perfeita a relação de todos os espaços.” Ainda com relação às festas, são oportunas as seguintes observações do referido sociólogo:

As festas permitem descobrir oscilações entre uma visão alegre e uma leitura soturna da vida. Permitem igualmente inventar temporalidades diferenciadas, pois promovem uma duração muito rápida – com tudo podendo acontecer no momento da festa, como é o caso do carnaval – ou muito lenta e pesada, como acontece com quase todos os rituais da ordem, ou formalidades. Todas as festas – ou ocasiões extraordinárias – recriam e resgatam o tempo, o espaço e as relações sociais. Nelas, aquilo que passa despercebido, ou nem mesmo é visto como algo maravilhoso ou digno de reflexão, estudo ou desprezo no cotidiano, é ressaltado e realçado, alcançando um plano. Assim, é na festa que tomamos consciência de coisas gratificantes e dolorosas. [...] Como se observa, são inúmeras as situações em que a festa promove a descoberta do talento, da beleza, da classe social, do preconceito e da alegria (Da Matta, 1986, p. 81-82.)

Sobre as origens das festas populares no país, dentre autores que discorrem sobre o tema, destaca-se o trabalho de Tinhorão (2001) ao apontar, como a primeira festa no Brasil, a missa celebrada pelo frei Henrique Soares de Coimbra, na Praia da Coroa Vermelha em Porto Seguro, no dia 26 de abril de 1500.

Cascudo (2003) em sua obra *Antologia do Folclore Brasileiro*, cita o padre Fernão Cardim (1584), apresentando em seus registros os primeiros relatos dessa influência da cultura europeia, nos costumes dos povos indígenas: “Três festas celebram estes índios com grande alegria, aplauso e gosto particular. A primeira é as fogueiras de S. João, porque suas aldeias ardem em fogos, e para saltarem as fogueiras não os estorva a roupa, ainda que algumas vezes chamusquem o couro [...]” (Cardim *apud* Cascudo, 2003, p. 156).

Como herança colonial, pode-se dizer que o catolicismo português já era definido como sincrético a partir de seu forte apego aos santos e a eles nomeando forças da natureza e, entre

suas práticas, já eram observadas, desde o século XV em Portugal, as comemorações e as celebrações versadas nos movimentos da rua, como as procissões religiosas e as missas, configurando um catolicismo mais apegado às imagens e às figuras do que ao espiritual, tecido em ornamentos e significados locais (Mello e Souza, 1986). Essas comemorações tornaram-se cada vez mais populares com a chegada da Família Real ao Brasil no século XIX, quando as festas recebem mais ornamentos e sincretismos com a propagação nos interiores e mesmo nas regiões mais afastadas da Corte, situada no Rio de Janeiro (Del Priore, 1994).

Questões que demarcam as características da festividade, vinculada *a priori* pelo catolicismo, externam aspectos do apelo patriarcal quando consideramos o estabelecimento da religião nos engenhos de açúcar nos séculos XVI e XVII, como afirma Gilberto Freyre (2003), ao observar tons do patriarcalismo religioso dentro da propriedade do senhor de engenho a partir de regras impostas dada a obrigatoriedade estrutural.

Nesse sentido, os grupos em sua diversidade de raças e etnias, corroborando-se com as ações do colonizador, além de obedecerem às regras proibitivas e impositivas dos senhores de engenho, são integrados de forma escravista nas estruturas de poder e de produção da cana de açúcar de tal modo que conduziu a esse sincretismo visualizado nas celebrações religiosas, nas festas e demais expressões populares ao longo de diversas gerações do século XVI ao século XVII. Segundo Macedo (2008), o catolicismo pressupõe valores e costumes que, quando confrontados com etnias de origens diversas, acaba se mesclando com novas culturas.

Dentre os inúmeros aspectos peculiares da colônia portuguesa, que escandalizaram observadores estrangeiros, podemos destacar alguns traços principais. O culto intenso e íntimo dos santos, o número excessivo de capelas, a teatralidade da religião, certa irreverência nos costumes religiosos, além de sincretismos de inúmeras etnias na colônia, perfazendo finalmente um quadro, ou um mosaico, do catolicismo popular brasileiro colonial (Macedo 2008, p. 7).

Nesses cultos aos santos também se encontravam intrinsecamente imbricados os apegos às festividades e às celebrações que dinamicamente se incorporam nos calendários religiosos. Dessa herança cultural portuguesa na religiosidade brasileira, claramente se destaca o forte apelo aos santos: Freyre (2003, p. 247), por exemplo, discorre sobre “as relações físicas e carnavais com as referências religiosas observadas nas promessas, devoções e afincos.” Essa disposição de interesses em relação aos santos tem uma vertente relevante desde devotas mulheres ao sentimento de concretização e anseios, e mesmo no pagamento de promessas, demonstrando uma correlação entre as festas em Portugal e o apego ao sagrado.

Esse forte apego aos santos do catolicismo popular medieval europeu e português legou como herança cultural ao Brasil uma das mais ricas manifestações populares: a festa junina. Anteriormente era chamada de festa “joanina”, festa em homenagem a um dos santos mais importantes: São João. Toda a festa junina transparece em sincretismos: a dança de quadrilha advinda de danças de cortes francesas, os mastros a simbolizar falos na Europa medieval, o rito de fertilidade no casamento e na fartura das comidas e doces, o santo homenageado nas ruas, nas danças (Macedo, 2008, p. 7).

A religiosidade popular é descrita por muitos estudiosos, por exemplo: Sanchis (1997), como sincrética, pois, dominado pelas influências religiosas da fé católica, o Brasil acabou sendo composto por sujeitos de distintas etnias e grupos como os indígenas, os negros e outros grupos que, nesse encontro de fé e de simbologia, se transformou numa cultura popular mais aberta, de forma mais exibida de influências e de interseções.

Em sua gênese, portanto, as festas juninas não se limitaram apenas às tradições europeias trazidas pelos colonizadores, mas também absorveram elementos das culturas indígenas e africanas, significativamente observadas nas lógicas do território patriarcal religioso dos engenhos, onde se travaram lutas pela inserção e submissão de escravizados e indígenas como forma de dominação.

Ao longo dos séculos XIX e XX, as festas juninas se consolidaram como uma das mais importantes manifestações culturais do Brasil, especialmente nas regiões Nordeste e Sudeste, incluindo o estado do Rio de Janeiro. No livro *Festas Populares do Brasil*, Mello Moraes Filho (1888, p. 102) enquadra essas celebrações dentro das chamadas ‘Festas Populares’ e descreve os costumes praticados no Rio de Janeiro da seguinte maneira:

Para as festas de S. João eram múltiplos os costumados introitos. Recebiam-se convites dos grandes senhores, dos fazendeiros riquíssimos, da burguesia abastada e do proletário arranjado. No Rio de Janeiro, logares havia em que se festejava Baptista de modo mais estrondoso e fidalgo. Em Inhaúma, em Paquetá, em Campo Grande, na Ilha do Governador, etc., o mastro plantado com a boneca, enfeitando com espigas de milho, laranjas e mais frutas, indicava o festejo no sítio, as proximidades do dia. (Moraes, 1901, p.102).

Para Câmara Cascudo (1954; 2003), as festas juninas são um verdadeiro caldeirão cultural, no qual elementos como fogueiras, quadrilhas, bandeirinhas coloridas e comidas típicas se combinam para celebrar a fé, a devoção e a alegria do povo brasileiro. Os contornos dos grupos diversos em suas manifestações religiosas têm referências importantes na escolha pelo ornamento, musicalidade, alimentação, danças e demais símbolos das festas. Desse modo, a festa junina pode ser compreendida como um desses elementos da cultura popular sincrética, conforme defendem Simas (2018) e Zamith (2007, 2011). Assim:

A aventura civilizatória brasileira, no terreno fértil das crenças, é fortemente marcada pelo catolicismo ibérico. É também, frequentemente, dinamizada, reinventada, particularizada, pela circulação de informações e crenças ameríndias, das múltiplas Áfricas e das outras Europas que se encontraram no Extremo Ocidente para inventar o Brasil. Desenvolveram-se aqui celebrações profundamente sincréticas. O sincretismo, afinal, é fenômeno de mão dupla. Pode ser entendido como estratégia de resistência e controle – com variável complexa de nuances – e também como fenômeno de fé. A incorporação de deuses e crenças do outro é vista, por muitos povos, como acréscimo – e não diluição – de força vital (Simas, 2018, p. 11).

Pesquisadores brasileiros, como Simas (2018), argumentam que o quadro religioso brasileiro foi formado por um mosaico de crenças sob a hegemonia católica e, apesar de sua maleabilidade, convivência e trocas culturais recíprocas entre diversas crenças, culminou nas diversidades notórias em sua construção geracional.

Macedo (2008) afirma que, após 1890, com a promulgação do decreto abolindo o Padroado, proclamando o direito à liberdade de culto, o decreto, redigido por Rui Barbosa, removeu obstáculos à imigração e abriu espaços para a prática religiosa dos imigrantes não católicos, celebrando novos movimentos e dinâmica nessa relação sincrética e multicultural do país em relação a religiosidade e suas expressões, como as festas populares ligadas a cultura e aos santos e divindades do mês de junho.

No que se refere aos contextos, pode-se dizer que, segundo Durkheim (2000), a festa desempenha um papel central na coesão social e na renovação da vida coletiva. Para ele, as festas religiosas ou sociais são momentos de efervescência coletiva, nos quais os indivíduos se reúnem e reforçam os laços que os unem, superando a rotina do cotidiano. Nessas ocasiões, o sentimento de pertencimento ao grupo é intensificado, e os valores coletivos são reafirmados por meio de rituais simbólicos. Assim, a festa, longe de ser apenas um momento de lazer, é uma expressão fundamental da solidariedade social e da sacralização do coletivo.

Já para Rita Amaral (1998), a ‘festa’ é um fenômeno social complexo e multifacetado, marcado por uma ambiguidade fundamental entre o sagrado e o profano. A festa é entendida como um momento de mediação cultural que permite estabelecer diálogos e contratos sociais entre diferentes grupos étnicos, religiosos e históricos, especialmente no contexto colonial brasileiro, em que as festas cumpriram o papel de construir uma sociabilidade baseada na busca da semelhança dentro da diversidade.

Nesse sentido, as festas juninas funcionam como rituais sociais que reforçam a solidariedade e a identidade do grupo, cumprindo o papel que Durkheim (2000) atribuiu às celebrações religiosas: revitalizar os laços sociais e reafirmar valores coletivos por meio da

participação comum e da emoção compartilhada. A festa pode ser entendida, portanto, como um fato social total “no sentido maussiano, porque durante o seu tempo tudo nela é festa, englobando dimensões religiosas, econômicas, artísticas e lúdicas simultaneamente, o que a diferencia de uma mera cerimônia ou divertimento simples” (Amaral, 1998, p. 40).

A festa rural no período colonial teve seu papel preponderante de animação dos grupos, de oposição e de enfrentamento aturdido em realidades bastante submetidas a condições distintas. Segundo Mary Del Priori (1994), as festas funcionavam como uma espécie de ‘refresco’ social, isto é, uma pausa no cotidiano opressivo, uma válvula de escape coletiva diante da rigidez das hierarquias coloniais e das dificuldades materiais da vida na colônia. A autora utiliza o termo ‘refresco’ metaforicamente para indicar que, nas festas, os súditos coloniais — fossem brancos, negros, pobres, ricos, escravizados ou livres — encontravam momentos de suspensão das normas, de extravasamento, de transgressão tolerada e, por vezes, encenada.

As festas populares passaram a ser influenciadas por agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais, resultando em uma produção cultural multideterminada. Segundo Canclini (1995) as festas tradicionais, desde a produção e a comercialização de quitutes, de artesanatos e de demais produtos reverbera em tarefas não mais exclusivas dos grupos étnicos, nem sequer de setores camponeses mais amplos, nem mesmo da oligarquia agrária, mas de novos contornos das sociedades massificadas pelo capital.

Essa construção das festas em espaços ruralizados vai desaparecendo ao longo do século XX, especialmente com o crescimento das cidades, e, assim, vão tendo novos sentidos para sujeitos quanto aos aspectos urbanos, pois, acelera-se a relação das atividades cotidianas em detrimento das atividades laborais, transformando espaços em lazer e formas de entretenimento que ultrapassa as relações anteriormente regadas ao convívio social mais estreito.

Henri Lefebvre (1978; 1999), por exemplo, traz o debate acerca dessa transição e de inúmeras novas relações atreladas a esse processo, especialmente, acerca do urbanismo tecnicista moderno, entre eles, habitação, deslocamento, urbanização, movimento, trabalho, renda, discrepâncias sociais, econômicas e culturais, além da divisão de grupos estigmatizados pela base econômica na relação de produção do espaço.

Outro aspecto nessa transição, vai se tornando ainda mais dialógico, a globalização e as redes de interação e de comunicação, pois, ainda contribuíram para a ampliação do público das festas populares, que antes eram menores e significativas apenas para o meio que as produzia, permitindo a integração de novos espectadores e a renovação das manifestações

festivas. Ferreira (2001), por exemplo, não vê nas festas a reprodução intacta dos rituais passados, mas o seu inevitável entrelaçamento com a história contemporânea, entre o lazer, o entretenimento e o turismo de massa.

Essa globalização refere-se à compressão do tempo-espaço que Anthony Giddens (1991) referenciou em suas abordagens, considerando as necessárias intervenções das identidades que passaram a veicular um movimento contínuo de pleitos e acessos pelo mundo. Para esse autor, a modernidade — marcada pelo avanço do capitalismo, da ciência, da administração estatal e da industrialização — provoca transformações radicais nas noções de tempo e espaço. Esse fenômeno é o que ele chama de ‘desencaixe’ das interações sociais, ou seja, a separação entre tempo e espaço, mediada por sistemas abstratos, tais como o dinheiro, os meios de comunicação e a informação digital, permitindo que relações sociais ocorram sem a copresença física dos indivíduos (Giddens, 1991).

Para Giddens (1991) a identidade social dos indivíduos é limitada pela própria condição da tradição, pelo parentesco ou mesmo pelo lugar de produção. Vertente da modernidade, enfatiza o cultivo das potencialidades individuais, oferecendo ao indivíduo uma identidade “móvel”, mutável, e assim a tradição, descortina-se, para o indivíduo, num mundo de diversidade, de possibilidades abertas, de escolhas, aqui, as identidades vão sendo formadas por um fio condutor que talvez esteja concatenado na antiga veia tradicional dos sentidos, mas que se reorganiza e ressignifica na importância dada ao passado pelo indivíduo, agora responsável.

Com essas identidades imersas num contexto necessário de sobrevivência, sua explosão em termos de criação de movimentos identitários acabou pleiteando e fortalecendo uma esfera de pautas reivindicatórias que inflacionaram o conceito patrimonial, momento histórico em que surgiram os centros de memória, as diversas manifestações de grupos sociais e seu maior movimento, que foi a preservação de seus patrimônios, seja pela proteção ou por meio de um “resgate” de suas memórias e identidades (Angelo; Siqueira, 2018).

Nessa correlação das identidades *versus* globalização, o patrimônio tem se mostrado fundamental à reconstrução das identidades locais e regionais. Desse modo, no caso das celebrações do mês de junho e mesmo dos grupos de quadrilha, as festividades passam a ser um acelerar do aspecto patrimonializador, seja por conta das ameaças da globalização, seja por necessidade econômica das regiões pautadas pelo contínuo risco de desaparecimento das culturas ditas ‘populares’ (Angelo; Siqueira, 2018).

Segundo Ferreira (2001), as festas populares são transformadas em um recurso cultural de enorme poder político e econômico, sendo frequentes as disputas pelo controle das festas

que atraem expressivo número de visitantes e que são transformadas em ‘mercadoria’ para a expansão do turismo. Essas festas populares, por outro lado, se reinventam constantemente, agregando novos símbolos, renovando elementos tradicionais e formando um ciclo dinâmico que se insere na globalidade. Para Amaral (2008), a presença da música, da alimentação, da dança, dos mitos, das máscaras, atesta com veemência esta posição. A autora refere-se à festa como uma via que estabelece mediações entre a humanidade. Entretanto, Simas (2018, p. 11) oferece uma alternativa que nos interessa no que tange às festas de origem Católica:

As festas católicas normalmente transitam em torno dos eventos da vida, da paixão e da ressurreição de Jesus Cristo; do culto aos santos e beatos e da adoração da Virgem Maria. Já os fundamentos das celebrações indígenas e africanas celebram a força da ancestralidade e a divinização da natureza. Da interseção desses fundamentos e da circulação das culturas que o tempo todo se influenciam, surgiram os nossos modos de celebrar o mistério: a fé é festa.

Considerados esses pontos, pode-se perceber que a transformação das festas populares, influenciada por diversos agentes e contextos, culmina em manifestações ativas e atuantes como a festa junina, que representa uma síntese da tradição, da inovação e da diversidade cultural presentes nas celebrações sincréticas do país.

Outro elemento relevante da construção dos espaços sociais das festas é a dança de quadrilha, que se organiza desde sua chegada com a corte no Brasil até as dinâmicas vistas entre o rural e o urbano, se concentrando em dinâmicas vividas por sujeitos diversos, moldadas em estilos e formas que vão sendo modificadas mediante aos anseios e protocolos modísticos de cada época e temporalidade.

As acaloradas danças da corte portuguesa foram inspirações para as danças levadas em variados meios, inclusive ao meio contemporâneo das próprias festas juninas, atrelados a modelos de épocas longínquas que demonstram apelos a processos muitas vezes desconhecidos de exclusão, como o próprio modelo da corte, que por si, já significa exclusão, pelas vestimentas, trajes, lugares de produção e ainda formas de interação social, mas que, no imaginário também reforça a relação do pertencimento de grupos e classes.

1.2. As Danças de Quadrilha: Os Estilos Modísticos e Temporais

Como pensado na corte portuguesa, e mesmo nas festividades levadas aos mais ermos recantos do país, em formatos ruralizados e posteriormente mais urbanos, a dança de quadrilha, vem sendo uma das expressões mais transformadas esteticamente, conferindo às festas juninas no Brasil, um movimento dinâmico e diverso, corroborando na dicotomia da tradição à

modismos contemporâneos, num vai e vem circular. Aqui essa circularidade refere-se ao que Ginzburg (1987) reconhece como cultura, em movimento e processo.

As danças de quadrilha se formam como referência da cultura popular, reconhecidas enquanto patrimônio cultural imaterial do país, seja por seu conjunto de práticas, saberes, rituais, expressões e técnicas criadas e reconhecidas pelas comunidades como parte de sua herança cultural viva (Angelo, Siqueira, 2018), além do movimento de transmissão entre as gerações, vai gerando novos sentidos à experiência coletiva e às identidades de forma circular, atualizada (Abreu, Chagas, 2003; Chuva, 2012).

Apesar de seu reconhecimento institucional, registrado pelo Artigo 1º da Lei nº 14.555, de 2023, visando protegê-lo como manifestações sem imobilizá-las, - respeitando sua natureza dinâmica, plural e contextual-, as amarras do passado ainda representam alguns lugares e memórias dos espaços rurais em contextos promovidos histórica e geograficamente, de forma circular, contextual e em reviravoltas, seja do estilo, da música, ou ainda das formas de apresentação.

Originária das danças de salão europeias, particularmente das danças de corte francesas do século XVIII, a quadrilha foi adaptada e transformada no contexto brasileiro (Zamith, 2007, 2011), ganhando novos significados e características que a tornaram uma expressão cultural única. Analisada pela ótica do patrimônio, a quadrilha revela a riqueza do sincretismo cultural e a importância da preservação das tradições populares como elementos essenciais às identidades nacionais.

Segundo Cascudo (1954), a quadrilha é originalmente uma dança palaciana do século XIX e que chegou ao Brasil durante o período regencial. A origem da dança remonta à Inglaterra do século XIII: a dança era realizada como parte das celebrações do período de colheita. Posteriormente, a quadrilha foi incorporada e adaptada à cultura francesa, tornando-se popular entre os membros da nobreza europeia a partir do século XVIII. Com a disseminação da dança na Europa, ela chegou a Portugal e, posteriormente, ao Brasil durante o período do Império, com a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, no século XIX.

A pesquisadora Rosa Maria Zamith (2007), relata que ao conhecer o movimento de dança de quadrilhas que aconteciam no Rio de Janeiro em meados da década de 1990, iniciou uma pesquisa importante para o entendimento dos significados da dança para a sociedade nos séculos passados. Essa perspectiva historiográfica compreende o estilo de dança em registros que atravessam os séculos. A pesquisadora aborda a importância da quadrilha na sociedade

oitocentista e, a partir de dados levantados em sua pesquisa, justifica sua longevidade ao longo dos tempos.

Na década de 1860, portanto, cerca de 20 anos após a publicação no país das primeiras quadrilhas, como as quatro que integram A Coroação de S. M. I. D. Pedro 2º, em 1841, surge a designação “quadrilha brasileira”, que aponta para uma forma de composição musicalmente diferente daquela vinda da Europa, sem obedecer ao formato da quadrilha francesa. A partir de então, e cada vez mais, as quadrilhas compostas no país estão impregnadas de gêneros oriundos do exterior ou configurados no país e que aqui se misturaram – polca, habanera, fadinho, marcha militar, valsa, modinha, lundu e maxixe –, em permanente diálogo de culturas. (Zamith, 2011, p. 127-128).

Nessa leitura, as danças de quadrilha foram reelaboradas geográfica e temporalmente, em especial, ao ser encontrado nos mais diversos manuais que ensinavam não somente os passos da dança, mas também a forma como as pessoas deveriam se vestir, seus ornamentos, os aspectos estéticos e a materiais da dança.

No manual *La Danse. Le maintien, l'hygiène et l'éducation*, escrito em 1891 pelo médico e historiador Eugène Giraudet, há detalhamento de algumas regras gerais direcionadas ao modo de se vestir. Segundo Giraudet (1891, p. 81) essas regras de conduta poderiam variar, mas se definiam como locais ou regionais, demarcando uma espacialidade e uma temporalidade concatenada aos padrões de cada época.

Os costumes variam infinitamente dependendo do país, das próprias cidades onde se reside e, o mais sensato, é regular as próprias ações ou os modos de ser, dos costumes estabelecidos no local onde moramos. Quando informo meus leitores sobre as convenções a serem observadas nesta ou naquela circunstância, fica claro que devemos providenciar para reconciliar essas convenções mundanas com os costumes específicos do país ou sociedade que frequentamos. Embora os modos e hábitos verdadeiramente elegantes sejam quase sempre os do mundo parisiense³. (Tradução nossa.)

Interessante observar que o autor deu sinais de percepção acerca dos costumes sociais, destacando-lhes as variações de acordo com o país, a região e até a cidade em que se vive. Ao orientar sobre certas normas de conduta, o objetivo é destacar a importância de conciliar regras gerais de convivência com os costumes específicos de cada sociedade. Ainda que alguns padrões de elegância estivessem associados a culturas como a parisiense, é fundamental

³ Os costumes variam dependendo do país, até mesmo das cidades onde se está hospedado, e o mais sensato é regular as próprias ações ou o seu modo de ser, de acordo com os costumes estabelecidos no lugar visitado (Giraudet, 1891, p. 81. Nota de rodapé. Tradução nossa.)

reconhecer que cada cultura possui formas próprias — e igualmente válidas — de se expressar e viver socialmente.

Num dos capítulos desse manual, Giraudet (1891) chama a atenção para o vestuário, orientando os cavalheiros a usarem casaco preto, botas envernizadas, chapéu, gravata e luvas. A figura 4, exemplifica o uso desses ornamentos, flores, cartola, buquês e aplicações no vestido, encorajando alguns exageros para os idos 1800. Na sua gênese, a dança toma contornos regionais, alcançando modelos criados e que vão representá-la seguindo uma descrição regrada nos passos de cada sociedade e época.

Figura 4: Visconde de Périgny e Sra. Peter Cooper Hewitt em trajes festivos do início do Século XX.



Fonte: Site The New York Historical. Foto: Davis & Eickenmeyer, 1908.

Zamith (2007) traz elementos relevantes na compreensão dos gêneros musicais e coreográficos usados nas festas e festejos popularizados durante o século XIX, especialmente abordando a importância da quadrilha na sociedade de épocas distintas e seu afinamento

temporal em novas perspectivas. Nesse movimento longo ao longo dos séculos, a dança e as formas de festejar têm sido ressignificadas (Santana, 2023).

De acordo com Zamith (2007, 2011), os moldes franceses da dança compunham-se de uma sonoridade distinta do formato musical atual, em que pesem as modas que interagiram culturalmente nas mais variadas territorialidades que o Brasil compôs num mosaico cultural diverso. A dança da quadrilha é executada em pares, geralmente com casais vestidos com trajes típicos que remetem à vida rural – vestidos de chita coloridos para as mulheres e camisas xadrez e chapéus de palha para os homens. Esses trajes, juntamente com a música animada e os comandos falados pelo marcador, conferem à dança um caráter festivo e comunitário.

Contemporaneamente, as mudanças culturais inevitáveis (Simas, 2018) em quaisquer organizações humanas têm entrado em evidência também nas formas de viver e de vivenciar as festas juninas e as danças de quadrilha, tanto em esfera nacional quanto nos municípios do Rio de Janeiro, conforme demonstrado em pesquisa de Santana (2023).

Dessa esfera social que foi paulatinamente se transformando pelos modismos e dinâmicas da cultura, a ideia de patrimonialização coroa formas de manter a cultura popular viva, ansiando por maneiras de se criar vínculos longevos, mesmo que com toda sua dinamicidade geográfica e temporal.

Relevante mencionar que, as festas religiosas foram sendo modelos que porventura refletiram na criação de outros festejos e celebrações, a exemplo de várias festas juninas da localidade. Do rural ao urbano, as práticas envolvem a ideia trazida por Ginzbug (1987) quando permite pensar na circularidade da festa enquanto elemento criado na cidade e que volta pra relações ruralizadas em meandros recriados de festividades de bairros e lugares menos urbanizados, além das próprias condições de áreas rurais da região.

1.2.1 De Festa do Padroeiro de Nova Iguaçu às quadrilhas atuais

As festas juninas em Nova Iguaçu constituem um importante patrimônio cultural imaterial, representando a confluência entre práticas religiosas e manifestações populares. A Festa de Santo Antônio, realizada na Igreja Matriz da cidade, destaca-se como o núcleo fundador dessas celebrações, simbolizando a continuidade histórica da devoção católica associada à sociabilidade comunitária. O culto a Santo Antônio faz parte do legado e da herança portuguesa, pois Antônio nascera em Portugal e é considerado um santo cultuado tanto em Portugal quanto no Brasil desde a colonização dos espaços (Angelo, 2015, p. 3).

A Festa de Santo Antônio para a cidade de Nova Iguaçu foi formalmente reconhecida por meio do Projeto de Lei nº 1337/2023 (ALERJ, 2023), aprovado pela Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, que a declarou a Festa de Santo Antônio da Prata no Município de Nova Iguaçu, como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Rio de Janeiro. Essa iniciativa legislativa, de autoria do deputado Felipinho Ravis, justificada pelo seu valor histórico e simbólico da celebração, cuja origem remonta ao século XIX, já que a festa mais antiga data de 1863.

O reconhecimento legislativo, por mais que seja um marco político e simbólico importantíssimo, atua mais como uma declaração de valor do que uma blindagem prática. A salvaguarda efetiva e a perenidade da Festa de Santo Antônio da Prata dependem, crucialmente, de sua inscrição nos livros de registro de órgãos técnicos e especializados, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), na esfera federal, e o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), no âmbito do Rio de Janeiro. Estes órgãos, com base em estudos antropológicos, históricos e sociais, realizam o inventário e o Registro do bem, que é o verdadeiro instrumento legal que formaliza o reconhecimento enquanto Patrimônio Cultural Imaterial, garantindo o apoio técnico e, muitas vezes, recursos para sua promoção e continuidade, o que é fundamental para festas cuja tradição é mantida pela própria comunidade ao longo de décadas.

Atualmente, a Festa de Santo Antônio em Nova Iguaçu transcende sua origem exclusivamente religiosa, consolidando-se como um dos principais elementos da identidade cultural do município.

Figura 5: Festa de Santo Antônio de Jacutinga, na Avenida Marechal Floriano em Nova Iguaçu.



Fonte: site Brava Baixada⁴, 2024.

⁴ Endereço da página: <https://bravabaixada.com.br/>

Na figura 5, um registro da festa religiosa realizada na cidade. De acordo com a Catedral de Santo Antônio de Jacutinga e a Prefeitura de Nova Iguaçu (2024), em sua 161ª edição, a celebração contará com 150 barracas e 43 tendas destinadas à gastronomia e ao artesanato local, configurando-se como um espaço de valorização da cultura popular e da economia criativa. Além da estimativa de mais de 120 mil pessoas esperadas para participar dos seis dias de evento, reafirmando a relevância da festividade não apenas como expressão da fé católica, mas também como um importante patrimônio imaterial da cidade. A figura 5 retrata um momento da festa em sua dinâmica social.

A partir desse evento central, observou-se a expansão das celebrações juninas para outros espaços institucionais, como o Patronato São Vicente⁵, responsável pela realização, desde 1993, do Arraiá D'Ajuda — evento de caráter beneficente que já ocupou diferentes locais do centro de Nova Iguaçu, como a Praça Santos Dumont, a Praça do Skate e, atualmente, o estacionamento do Shopping Nova Iguaçu, no bairro da Luz. Tais iniciativas, contudo, constituem exceções no panorama das festividades juninas do município, considerando-se que muitas outras manifestações tradicionais do período foram gradativamente desaparecendo.

As festas juninas realizadas nos bairros, por exemplo, caracterizavam-se por uma dinâmica distinta: eram organizadas principalmente para a apresentação de grupos de dança de quadrilha ao público local. As festas mais conhecidas do meio ruralizado eram transformadas em grupos de dança, e, embora não estivessem necessariamente vinculadas exclusivamente ao culto do padroeiro da cidade, celebravam de forma mais ampla os santos do ciclo junino – Santo Antônio, São João e São Pedro – com a religiosidade assumindo, nesses casos, um papel secundário em relação ao caráter festivo e cultural das manifestações.

O encerramento das festas juninas organizadas por bairros configura um processo complexo de esquecimento social, no qual determinadas práticas culturais que não se alinham à narrativa oficial ou institucionalizada da memória coletiva são marginalizadas ou mesmo silenciadas. Esse fenômeno não se dá de forma neutra ou casual, mas reflete relações de poder e disputas simbólicas no campo da memória.

Conforme destaca Halbwachs (1990), a memória é, antes de tudo, um fenômeno social, construída, compartilhada e sustentada coletivamente no interior dos grupos sociais. Ela não é um repositório fixo de recordações, mas uma reconstrução contínua do passado à luz das

⁵ A Sociedade Filantrópica São Vicente, mais conhecida como Patronato, é uma instituição sem fins lucrativos, localizada na cidade Nova Iguaçu, há mais de 63 anos, cuja missão é: “ser um centro de referência em Educação, Cultura e Assistência Social, promovendo valores éticos, valorizando a família, orientando e qualificando para o mercado de trabalho, visando o pleno exercício da cidadania.” Para saber mais, consulte: <<https://patronato.org.br/sobre-nos/>>.

necessidades, valores e referências do presente. Assim, a lembrança de certos eventos ou tradições tende a ser atualizada seletivamente, priorizando elementos que fortalecem coesões identitárias ou políticas institucionais.

Nesse sentido, o reconhecimento da Festa de Santo Antônio da Prata como patrimônio cultural de Nova Iguaçu pode ser compreendido como uma ação deliberada de reforço e consolidação de uma memória coletiva hegemônica, que legitima determinadas práticas culturais em detrimento de outras. A patrimonialização, longe de ser apenas um gesto de preservação, envolve a institucionalização de certas narrativas e representações da cultura, frequentemente em conformidade com interesses turísticos, políticos ou econômicos. A escolha do que se torna patrimônio e do que permanece à margem implica, portanto, uma seleção ativa de símbolos que devem ser lembrados e de outros que podem ser esquecidos.

Pierre Nora (1993), ao introduzir o conceito de “lugares de memória”, contribui significativamente para a compreensão desse processo. Para esse autor, os lugares de memória emergem como tentativas de fixar a identidade coletiva quando a vivência espontânea e comunitária da memória começa a se desfazer. Nesse sentido, criam-se dispositivos formais que visam conservar vestígios do passado, mesmo quando sua significação original já não está mais organicamente vinculada à experiência cotidiana dos grupos sociais.

Desse modo, a Festa de Santo Antônio da Prata, com sua estrutura composta por barracas temáticas, tendas de gastronomia regional e intensa mobilização turística, torna-se um exemplo paradigmático de lugar de memória: trata-se de uma celebração que encena a continuidade histórica, mas que, simultânea e paradoxalmente, revela a reconfiguração da relação afetiva e simbólica da comunidade com o ciclo festivo junino.

A intensa formalização e a espetacularização da festa podem ser interpretadas como estratégias de resposta à percepção de uma ‘ameaça’ iminente de esquecimento. Ao estilizar e monumentalizar determinadas práticas, busca-se assegurar sua permanência no presente, ainda que esvaziadas de seu caráter ‘original’ de participação comunitária ‘espontânea’. Esse deslizamento ou reconfiguração transforma o evento em uma representação — ou até uma performance, no sentido de ‘representação’ — da memória, voltada mais à contemplação e ao consumo cultural do que à vivência coletiva cotidiana.

Dessa forma, evidencia-se que o esquecimento das festas juninas dos bairros do município de Nova Iguaçu, como grupos reconhecidos pela sociedade, não ocorre de maneira abrupta ou total, mas sim por meio de um processo de desarticulação gradual, de deslocamentos e de reconfigurações da memória social. Enquanto a Festa de Santo Antônio se consolida como

símbolo oficial e ‘patrimonializado’ da cultura local, outras expressões comunitárias, descentralizadas e menos institucionalizadas, vão sendo invisibilizadas ou apagadas do repertório cultural corrente.

Esse esquecimento, em teoria seletivo, portanto, não é apenas um sintoma da mudança cultural, mas um reflexo direto da disputa por legitimidade na construção da memória pública. Como propõe Halbwachs (1990), lembrar é um ato social e seletivo, no qual aquele que se recorda e aquele que se esquece dependem ambos da posição dos grupos no interior das estruturas sociais. Assim, o desaparecimento das festas de bairro não é um simples efeito da passagem do tempo ou da modernização dos costumes, mas um processo ativo de silenciamento cultural, inscrito nas estratégias de constituição da memória oficial.

Assim, as festas se transformaram em cenários distintos, do rural ao urbano e da escola aos concursos, os estilos foram paulatinamente sendo modificados pelo aumento dos concursos de quadrilhas e a sua profissionalização.

1.3. Das Formas de Adaptação à Patrimonialização Junina

As festas juninas e as quadrilhas expressam marcas distintivas que configuram identidades para seus participantes e comunidades locais, pois, se entrelaçam em sua historicidade, por vezes, com a mesma veia colonial e acabam dando os sentidos de elaboração estética ao movimento da dança atualmente vislumbrada, seja nos meios mais ermos, seja nos meios de entretenimento urbanizado, de forma a entoar o que se pode denominar de circularidade cultural (Ginzburg, 1987).

Em sua historicidade, as festas que demarcavam ambientes rurais em detrimento de pequenas organizações festivas acabaram tomando lugar de grandes festividades e representações culturais no país, como é o caso do Nordeste, em que as festas ganham imensas dimensões. Da pequena festa que ganhou expressão nos interiores à grandes mobilizações de visitantes e turistas, a festa junina e a própria dança e quadrilha a ela vinculada acabou sendo patrimonializada como um dos bens marcados enquanto registro patrimonial legal, elevando as festividades a outra esfera e dinâmica da cultura brasileira.

Segundo Fonseca (2003), representações que incorporam saberes tradicionais, modos de fazer e significados simbólicos transmitidos e reinterpretados socialmente funcionam como referências culturais que ajudam a consolidar o sentimento de pertencimento, mesmo que dinamicizado pelos apelos modésticos.

A apreensão de referências culturais envolve a compreensão da ressemantização dos bens culturais por parte dos grupos sociais (Fonseca, 2003). Assim, compreende-se que os grupos de quadrilha e as comunidades que organizam as festas juninas ressignificam essas práticas continuamente, adaptando-as e lhes dando novos sentidos conforme os contextos sociais e históricos.

No âmbito do patrimônio cultural, as festas juninas representam um valioso componente do patrimônio imaterial brasileiro. O conceito de patrimônio imaterial, conforme definido pela UNESCO (2003), abrange as práticas, as representações, as expressões, os conhecimentos e as técnicas transmitidas de geração em geração dentro de uma comunidade.

No Brasil, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, tem reconhecido e protegido diversas manifestações culturais, havendo ainda pouca informação a respeito do que englobam as festas, os símbolos e a sua própria historicidade de maneira regional, pois, salienta-se quase sempre, o âmbito nacional.

As festas juninas podem ser compreendidas como um patrimônio cultural brasileiro imaterial, cujas práticas, representações, expressões, conhecimentos e habilidades são reconhecidas como parte da herança cultural das sociedades rurais e urbanas. Conforme estabelecido pela UNESCO (2003), esse patrimônio é formado como práticas capazes de promover a diversidade, e, dessa forma, em suas dinâmicas acabam exercendo apelos relevantes em sua manutenção temporal:

(...) “patrimônio cultural imaterial” são as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana. (UNESCO, 2003)

Conforme discutido sobre as práticas festivas populares atreladas aos santos seu desaparecimento em várias localidades, um dos mais contundentes processos de tentativa de renovação são os discursos patrimoniais, pois, buscam preservar essas celebrações que de certo modo, estão em processo de desaparecimento.

François Hartog (2014) argumenta que a preservação do patrimônio cultural exige a construção de novos paradigmas que contemplem a pluralidade de narrativas e perspectivas. A

transmissão do patrimônio cultural, muitas vezes influenciada pelo paradigma cultural dominante de origem europeia, deve ser reavaliada para incorporar as diversas vozes e as experiências das comunidades envolvidas. Isso inclui a promoção de um maior envolvimento da sociedade na formulação e na apropriação de seu patrimônio cultural, conforme defendido por Fonseca (2003).

As festas juninas e os grupos que desapareceram fornecem como base de pensamento essa ideia de que o desaparecimento foi ocasionado muitas vezes pela perda de sentido para a comunidade. Do enfraquecimento das relações sociais pela mídia, pela inserção da televisão nos meios urbanos, e, mesmo pela mudança de comportamentos no processo de urbanização, as relações foram sendo modificadas pela própria concepção de vida urbana.

Outros desafios no que se refere à preservação como patrimônio cultural é a descaracterização das festas, pois, com as características originais muitas vezes relegada a memória, os elementos estrangeiros e comerciais despontam como influências negativas na ornamentação e superficialidade, transformando-as em festas puramente comerciais.

O ato de não se preservar as festas juninas, está, muitas vezes, em ausência de investimento de preservação e promoção, pois, nos lugares onde não se investe recursos, a festividade sofre com a produção precária, sem apoios ou inventivos, forçando-as ao desaparecimento, pois muitos organizadores de festas, viabilizam das despesas desses eventos com recursos próprios e com apoio dos comerciantes das suas respectivas comunidades. A valorização patrimonial requer também esforços na condição que confirma sua importância cultural e histórica. Outros aspectos dizem respeito, à sua classificação e a avaliação enquanto patrimônio cultural imaterial, enfrentando também desafios significativos devido à ausência de consenso entre os diversos atores envolvidos. Este cenário exige uma análise detalhada das leis e regulamentações pertinentes.

O Decreto nº 3.551 (BRASIL, 2000), que institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, fornece diretrizes para a inclusão desses bens no Livro de Registro dos Saberes, no entanto, sem a devida valorização e acompanhamento, ainda corre o risco de ser descaracterizada e tornar-se uma festa comercial.

Em 2021, o IPHAN reconheceu o Banho de São João de Corumbá e Ladário (MS) como patrimônio cultural do Brasil (cf. Dossiê, IPHAN, 2019), destacando a festa junina do Pantanal como pioneira nesse reconhecimento. Outras festividades foram reconhecidas como patrimônios culturais imateriais. Estas celebrações compartilham a característica de serem

expressões coletivas de identidades e de tradições locais. Na tabela 1, listo os Bens Culturais registrados a partir de 2010 até 2025:

Tabela 1: Lista dos Bens Culturais de natureza imaterial no Livro das Celebrações do IPHAN (2025).

NOME	CIDADE	ESTADO	DATA DO REGISTRO
Festa do Divino Espírito Santo da cidade de Paraty	Paraty	Rio de Janeiro (RJ)	17/06/2025 revalidação 03/04/2013
Festa do Divino Espírito Santo de Pirenópolis	Pirenópolis	Goiás (GO)	25/03/2025 revalidação 13/05/2010
Festa de Sant'Ana de Caicó	Caicó	Rio Grande do Norte (RN)	25/02/2025 revalidação 10/12/2010
Ritual Yaokwa do povo indígena Enawenê Nawê	Terra Indígena Ewnawene Naew	Mato Grosso (MT)	11/11/2024 revalidação 05/11/2010
Marujadas de São Benedito	Ananindeua	Pará (PA)	04/09/2024
Círio de Nossa Senhora de Nazaré	Belém	Pará (PA)	10/11/2021 revalidação 05/10/2004
Banho de São João de Corumbá e Ladário	Corumbá	Mato Grosso do Sul (MS)	19/05/2021
Bembé do Mercado	Santo Amaro	Bahia (BA)	13/06/2019
Complexo cultural do boi-bumbá do Médio Amazonas e Parintins	Parintins	Amazonas (AM)	08/11/2018
Procissão do Senhor dos Passos de Florianópolis	Florianópolis	Santa Catarina (SC)	20/09/2018
Romaria dos carros de boi da festa do Divino Pai Eterno de Trindade	Trindade	Goiás (GO)	15/09/2016
Festividades do Glorioso São Sebastião na região do Marajó	Cachoeira do Arari	Pará (PA)	27/11/2013
Festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim	Salvador	Bahia (BA)	05/06/2013
Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio de Barbalha	Barbalha	Ceará (CE)	17/09/2015
Complexo cultural do bumba-meu-boi do Maranhão	Caxias	Maranhão (MA)	30/08/2011

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de dados coletados no site do Iphan.

No dia 25 de abril de 2023, a promulgação da Lei nº 14.555 (BRASIL, 2023) conferiu status oficial às Festas Juninas como expressões culturais de relevo nacional. Essa legislação, publicada no Diário Oficial da União, representa um marco simbólico significativo, porém, é crucial distinguir seu caráter político do trabalho instrumental de salvaguarda. A Lei, por si só, não constitui uma ferramenta técnica para a preservação, como são os instrumentos utilizados por órgãos como o IPHAN, o INEPAC e as demais instâncias municipais de patrimônio. A

natureza deste reconhecimento é amplamente declaratória e, devido à imensa diversidade regional do ciclo junino no país, carece de uma definição exata e unificada do bem que está sendo “patrimonializado”. No entanto, para organizadores de festas e grupos de dança de quadrilha, o reconhecimento legislativo em esferas estaduais e municipais é de valor prático inegável. Essa “diplomação” política serve como importante elemento comprobatório de suas ações culturais locais, facilitando o acesso a editais de fomento, a contratações em eventos e a legitimação pública de suas tradições.

Aspectos como discursos identitários também formalizam muitas vezes a manutenção das identidades. Segundo Martín (1993, p.23), os discursos identitários tem a tarefa de definir o grupo, formando-o enquanto “comunidade”, enquanto forma de persuasão a interesses comuns, como as tradições, festas, celebrações costumes, valores, entre outros que forcem a continuidade.

As ações relacionadas à preservação do patrimônio cultural se apoiam em fundamentos identitários, técnicos e políticos, destacando a necessidade crucial de um diálogo aberto com a sociedade para uma escuta atenta dos interesses envolvidos nesse patrimônio. Esta abordagem reconhece a complexidade inerente à gestão e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, transcendendo considerações puramente técnicas para abraçar dimensões políticas, econômicas e sociais.

Angelo e Silva (2016) salientam que as festas e outras expressões culturais são fenômenos multifacetados, intrinsecamente entrelaçados com diversas dimensões. Além de seu valor cultural, essas celebrações refletem dinâmicas políticas, econômicas e sociais, bem como elementos estruturais e históricos, sendo contextualizadas como parte integrante do Patrimônio Imaterial.

Dessa forma, o diálogo com a sociedade torna-se imperativo, permitindo que diversas perspectivas e interesses sejam considerados no processo de gestão do patrimônio cultural. A participação ativa da comunidade não apenas fortalece o senso de pertencimento e valorização das tradições locais, mas também promove uma gestão mais inclusiva e democrática do patrimônio cultural, garantindo sua preservação e continuidade ao longo do tempo.

Conhecendo essa vertente da patrimonialização das festas juninas, as celebrações das festas de junho no Rio de Janeiro vêm sendo fortalecidas por diversas ações, no sentido de que sua memória se tornou ímpar no desvelar dos processos de identificação e vestígios destas festividades em movimento, mas que, a todo o momento precisa de revisão, incentivo e acompanhamento. Como apelos coletivos, a patrimonialização versa numa necessidade de se

garantir a atividade tanto fisicamente quanto no imaginário da população que a oferece e mantém, culminando em um processo que deve ser acompanhado de perto.

Esse movimento ainda vive nos bairros produtores das festas juninas e nos grupos de quadrilha, como formas de sociabilidade, de comensalidade e de entretenimento, garantido aos lugares, alcançar memórias, sentimentos de pertença, de fazer parte das histórias locais, fundamentando seu passado. Segundo Nora (1993) essa memória se forma como um sentimento de pertencimento de um dado grupo; entre a consciência coletiva e a preocupação com a individualidade; entre a memória e a identidade.

Nesse caminho, percebe-se que, enquanto forma de pensamento, o processo de patrimonialização vem tangenciando todo o estado do Rio de Janeiro a partir da ideia de valorização, apoiando ações que corroboram nas mobilizações regionais, como a Baixada Fluminense, com apoios da prefeitura, instituições públicas e privadas e instituições que atrelam suas ações ao universo de apelos culturais.

Dos exemplos desse processo estão as diversas mobilizações pela Baixada Fluminense, a partir de atividades de incentivo à cultura, por meio de premiações de grupos e festas, inventivos econômicos, pagamento de vestuários, manutenção de festejos dos mais diversos que porventura vem ganhando espaço na articulação e renovação de grupos antes silenciados. Esse sentimento de reviver ou ressignificar por meio do nascimento de grupos tem sido um dos elos com o passado e a ressignificação das quadrilhas do presente.

A conversão de bens intangíveis em “patrimônio cultural” é mais recente e regida por normas específicas. Todavia, a mola propulsora de sua proteção é a mesma: proteger manifestações da cultura consideradas representativas de um dado tempo e de um dado grupo social de ações vorazes e incompassíveis de destruição da memória coletiva (Cruz, 2012, p. 97.)

Essas festas juninas e a danças de quadrilha, enquanto práticas culturais que aglutinam saberes, símbolos e identidades, acabaram constituindo referências culturais relevantes para seus participantes e comunidades, e, vem sendo consideradas no âmbito das políticas de patrimônio cultural, formas de garantir sua longevidade, haja vista que busquem preservar não apenas bens materiais, mas também manifestações imateriais e dinâmicas da cultura popular local, regional e mesmo nacional.

Entre esses legado e herança das festas juninas e as danças de quadrilha, muitos movimentos também nasceram, dando maior importância às danças, dançarinos e apresentações festivas nos meses de junho a setembro.

As danças de quadrilha coexistiam em diversos espaços sociais e culturais desde a vinda da corte portuguesa ao Rio de Janeiro, modelando vários meios de comunicação entre os modelos instituídos no país como moldes comportamentais e estilos de vida e lazer. Com o tempo, consolidou-se como uma prática central nas festas do ciclo junino, conforme aponta Zamith (2011, p. 124), marcando o início de um processo de ressignificação da dança tradicional em direção ao espetáculo.

Quando referenciada enquanto um espetáculo ou processo de espetacularização, não necessariamente foi completamente modificado aos interesses dos visitantes, mas como uma forma de dinamicidade reproduzido ou ressignificado no âmbito popular, exatamente como uma maneira de manter um discurso identitário (Martín, 1993), formulado pelos interesses da comunidade que o (re)criou.

Nessa lógica, pode-se dizer que, da mesma forma que a migração da quadrilha dos salões da elite para os espaços rurais, conferiu-lhe novos sentidos, a forma de apresentação dessa prática nos meios urbanos e mesmo atualizados temporalmente também seguem essa lógica. Nesse percurso, elementos da cultura interiorana também foram incorporados de forma simbólica nas performances contemporâneas, dando-lhes, contornos de aproximação ao passado. Conforme argumentado por Simas (2018), as tradições são dinâmicas e mutáveis.

Autores como Chianca (2007) e Campos (2007) analisam criticamente os estereótipos e as representações construídas em torno das personagens do campo, revelando como a danças de quadrilha dialogam com preconceitos e disputas de sentidos. Tais análises revelam transformações estruturais e simbólicas, indicando que a dança reflete tanto resistências quanto negociações identitárias nos contextos territoriais e temporais em que ocorre(ra)m.

Por seu turno, Amaral (1998) destaca a importância dos fatores históricos, políticos, ideológicos e econômicos na construção das festas juninas, compreendidas como manifestações coletivas que se organizam a partir da realidade sociocultural dos grupos que as promovem. Assim, acredita-se que as quadrilhas adquirem um papel preponderante: um elo entre a tradição – jamais estática – e a modernidade, entre o passado festivo e os valores do presente. Em consonância com essa perspectiva, Bauman (2001) interpreta a busca por formas tomadas por ‘tradicionais’ numa tentativa de dar sentido à dissolução das estruturas contemporâneas. Para ele, o tempo atual é marcado pela fluidez e pela insegurança, contrapondo-o a ideia de ‘tradição’ como ‘imutável’ e, assim, indexadora de um ‘passado que não voltará mais’.

O modelo brasileiro das festas juninas desenvolveu-se de forma diversificada, respeitando as especificidades culturais regionais. Do Norte ao Sul do país, as celebrações têm

incorporado elementos locais, mantendo, contudo, símbolos nacionais reconhecíveis, como a quadrilha, as fogueiras, os balões e os trajes típicos – ou seja: o que se poderia chamar de ‘fundamentos’. Essas práticas compõem um patrimônio cultural em constante ressignificação, articulando o passado com as demandas do presente, como observam Fonseca (2000), em sentido nacional, e Hobsbawm e Ranger (1984) em sentido amplo e aplicável a quaisquer lugares do/no mundo.

A compreensão das transformações das quadrilhas exige, desse modo, a adoção de instrumentos metodológicos que deem conta das diferentes temporalidades envolvidas. Ao investigar as transformações das quadrilhas, é possível identificar diferentes enfoques.

No continuar dessas expressões culturais e suas relações com a sociedade, pode-se dizer que, em sua dinamicidade, sua apreensão enquanto referências culturais, “envolve a compreensão da ressemantização dos bens culturais por parte dos grupos sociais” (Fonseca, 2000, p. 5), em que pesem a contínua ressignificação dessas práticas, adaptando-as e lhes dando outros sentidos, sempre atrelados aos contextos sociais e históricos.

Recursos temporais captados sobre os grupos dizem muito das formas de manutenção e ao mesmo tempo das dinâmicas percebidas nesses processos. Das pesquisas sobre a manutenção dessas identidades são percebidos discursos produzidos de grupos geracionais em torno da ideia identitária, nos quais se reelaboram perspectivas quase sempre versadas em territórios culturais (Rolnik, 2004), ou mesmo de lugares de memória (Nora, 1993). Assim, entrevistas com agentes culturais e análise de registros fotográficos e midiáticos tornaram-se recursos fundamentais para investigar os “lugares de memória” (Nora, 1993) e compreender as narrativas e os elos que têm moldado e atualizado os sentidos das festas juninas.

Para melhor contextualizar as temporalidades e manter de certo modo, viva a ideia de patrimônio cultural da população, faz-se necessário perceber as formas de apresentação das quadrilhas e seus integrantes, como se estabeleceram de forma memorial e temporal, bem como a construção estética desses registros. As imagens temporalmente constituídas por meio dos registros fotográficos por exemplo são maneiras de reviver os sentidos traduzidos por sujeitos ou grupos nos seus discursos identitários.

Vários estudos sobre as quadrilhas juninas vem sendo publicizados em abordagem interdisciplinar que considere aspectos históricos, antropológicos e sociológicos. Segundo Hall (2003), a cultura é um campo de significados compartilhados, onde as práticas culturais são constantemente negociadas e reinterpretadas. Portanto, compreender as transformações das quadrilhas juninas implica num analisar contextual dessas práticas, como são apropriadas,

transformadas e ressignificadas pelos diversos atores sociais ao longo do tempo, como são reelaboradas e mesmo como desapareceram. Nessas abordagens, geralmente são levados em conta as condições materiais e simbólicas que moldaram os grupos, desde as políticas culturais até as dinâmicas de gênero e de raça presentes nas festividades.

1.3.1 Discursos imagéticos em trajetórias juninas

As fotografias enquanto fontes históricas não apenas documentam os momentos das festividades, mas também capturam as transformações estéticas e sociais ao longo do tempo. Segundo Barthes (1984), as imagens e fotografias funcionam como testemunhos visuais que revelam alterações estéticas, sociais e simbólicas ao longo do tempo, trazendo trajetos dos sujeitos que as produziram, significância e enredos.

No caso das quadrilhas juninas, a análise dessas imagens permite identificar mudanças nos figurinos, nas coreografias e nas representações do caipira, considerado um dos personagens centrais das festas, especialmente das inventadas no meio rural. Ao longo do século XX, esse arquétipo foi sendo construído, disseminado e, por vezes, caricaturado por diferentes mídias.

A partir da análise sobre as danças de quadrilha pelo Brasil, alguns dos símbolos praticados criam cenários imagéticos como os balões, os fogos de artifício, as bandeirinhas de duas pontas, as fogueiras e a figura do ‘caipira’, esta frequentemente percebida como um arquétipo⁶. Esses elementos compõem um dos maiores elementos figurativos da cultura junina, que criou uma figura identitária dos sujeitos da festa ao longo das celebrações dos interiores do país, formando um marco nas festas juninas escolares e populares nos arraiais coletivos das igrejas e demais territórios: o termo ‘caipira’ que tanto pode remeter às indumentárias dos participantes das quadrilhas, quanto a um sentido mais amplo – aquele que aponta para um universo semantizado como ‘caipira’.

Sobre as indumentárias das quadrilhas como forma de expressão artística, ou apelos de manutenção de formas orquestradas de pertencer à cultura brasileira, mantêm-se em alguns dos

⁶ Segundo Carl Jung (2009), arquétipos são padrões universais e simbólicos que residem no inconsciente coletivo da humanidade. Eles representam imagens primordiais, ideias ou símbolos que estão enraizados na psique humana e são compartilhados por todas as culturas ao longo da história. Jung (2009) acreditava que os arquétipos influenciam nossos pensamentos, comportamentos e experiências individuais, emergindo especialmente em mitos, contos de fadas, religiões e sonhos. Esses padrões arquetípicos, como o herói, a mãe, o pai, o velho sábio, entre outros, são expressões da sabedoria ancestral e têm um papel fundamental na formação da personalidade e na busca de significado na vida.

símbolos como do ‘caipira’ representante da cultura nacional, especialmente ao que Antônio Cândido (2001), chama de caipira paulista, nos meandros do interior da grande São Paulo, onde muitas dessas festas foram sendo cenários de criação de sujeitos imagéticos ao longo da história do país, como discurso identitário, imagético e inventado nas localidades.

Sobre essa criação ou imagem, de acordo com Sousa (2005), o sujeito criado simbolicamente como ‘caipira’ foi aproximado do termo ‘caboclo’ do século XVI, em que ‘caá – boc’, isto é ‘procedente do mato’, era a designação do indígena, que posteriormente foi referenciado como ‘cabocolo’, ‘cabôco’ e ‘cabouculo’.

Nos anos 1830, a definição de caipira começou a ser empregada para designar quem eram os inimigos históricos de Portugal e, pelas andanças de viajantes como Saint-Hilaire, e textos de escritores e romancistas como Monteiro Lobato, Cornélio Pires e Amadeu do Amaral, múltiplas foram sendo as simbologias e compreensões do ‘caipira’ enquanto representação da cultura brasileira.

Das percepções de Saint-Hilaire (1938), que consolidaram a imagem do sujeito brasileiro como ‘triste’, ‘apático’, ‘estúpido’ e ‘preguiçoso’, à criação do personagem Jeca Tatu por Monteiro Lobato (1918) — retratado como um ‘parasita da terra’, ‘seminômade’ e identificado como caboclo, fruto da miscigenação entre o branco e o indígena — observa-se uma caracterização tipicamente caricatural. A figura 6, confirma a estereotipia fundada por Monteiro Lobato.

Figura 6: Personagem Jeca Tatu no folheto propagandístico do Instituto de Medicamento Fontoura S/A.



Fonte: site Museu do Mazzaroppi, 2012.

Essa representação passou a simbolizar o ‘caipira’ associado às festas juninas. As diversas interpretações desse estereótipo geraram não apenas a conformação de identidades regionais, mas também oportunidades para o riso e a brincadeira, frequentemente em contestação à figura estigmatizada. A caricatura do caboclo, para Monteiro Lobato, tornou-se um instrumento de crítica ao brasileiro em contraste com o modelo europeu de modernidade, assumindo, assim, o caráter de uma alegoria local.

No decorrer desta pesquisa, identificaram-se diversos atores e elementos que, ao longo das décadas de 1920 e 1930, alcançaram sucesso utilizando essa imagem, que consolidou o estereótipo do ‘caipira’, como marca de seus trabalhos artísticos. Destaca-se, entre eles, o paulista Genésio Arruda, cantor, compositor e cineasta, que protagonizou filmes como *Vocação Irresistível* (1924), *O Amor Não Traz Vantagens* (1929) e *Tristeza do Jeca* (1961), dentre outros. A figura 7, mostra o ator Genésio Arruda caracterizado como ‘caipira’, reforçando a construção do estereótipo, da qual participaram – e ainda participam – diferentes áreas do cenário cultural brasileiro – da literatura ao cinema, passando pela TV, pelo teatro e pela própria música popular brasileira (MPB) que, em suas ramificações, atribui ao gênero ‘sertanejo’ uma grande variedade de subcategorias.

Figura 7: Cantor Genésio Arruda caracterizado como caipira na década de 60.



Fonte: site Recanto Caipira, 2008.

Outro importante nome associado à popularização do personagem Jeca Tatu foi Amácio Mazzaropi, ator também paulista que, entre 1952 e 1980, estrelou mais de trinta produções cinematográficas, consolidando a imagem do ‘caipira’ como um sujeito excêntrico e ignorante, mas dotado de forte apelo popular e humorístico. A figura 8, mostra o ator caracterizado como a personagem Jeca Tatu na década de 60.

Figura 8: Mazzaropi caracterizado como caipira, no filme Tristeza do Jeca (1961).



Fonte: Site Reprodução/Estadão (2022)

A dupla de músicos, Xerém e Bentinho (Pedro de Alcântara Filho e José Antônio Vono Filho) também contribuiu para a difusão do estereótipo caipira, especialmente através da atuação de Xerém no filme *Fogo na Canjica* (1947), dirigido por Luís de Barros e produzido pelos estúdios da Cinédia, no Rio de Janeiro. A obra obteve grande repercussão midiática à época e explorou temáticas folclóricas a partir da representação de figuras típicas das festas juninas, com ênfase na caracterização do caipira – e na reiteração desta.

Em retrospectiva: Monteiro Lobato, com a criação do personagem Jeca Tatu, consolidou uma imagem ambivalente do caipira: ora como símbolo da rusticidade e atraso, ora como figura resistente às imposições da modernidade europeia. Já Mazzaropi, entre as décadas de 1950 e 1980, popularizou o tipo caipira como um sujeito simples, engraçado e próximo do povo, conferindo-lhe forte apelo cultural. A atuação de artistas como Genésio Arruda, a dupla Xerém e Bentinho e as produções cinematográficas da Cinédia contribuíram para fixar o estereótipo do caipira como ícone das festas juninas.

Autores como Souza (2019) e Olinto e Oliveira (2021) apontam o Teatro de Revista como espaço privilegiado para a consolidação desses “tipos nacionais”, frequentemente relacionados ao Estado Novo. Desde o século XIX, dramaturgos como Martins Pena, na peça *Um Sertanejo na Corte* (1833), e Artur Azevedo, no Teatro de Revista, já utilizavam personagens do interior — sertanejos, coronéis e caboclos — como recursos cênicos, posteriormente apropriados pelo rádio e pelo cinema.

Desde seus primórdios da televisão brasileira, o teatro brasileiro se preocupou em colocar no palco personagens sertanejas, com destaque para autores como Martins Pena, França Júnior e o próprio Artur Azevedo. O caipira, também conhecido como sertanejo, caboclo ou coronel do interior, foi introduzido no teatro brasileiro por Martins Pena na peça *Um Sertanejo na Corte*, de 1833, mas foi Artur Azevedo quem o trouxe para o Teatro de Revista. De acordo com Olinto e Oliveira (2021, p. 3), “nas demais Revistas, os quadros caipiras, apresentados entre sambas e quadros cômicos, ficaram cada vez mais comuns. O tipo caipira transcendeu os palcos do teatro, indo para o rádio e, posteriormente, para o cinema, onde foi amplamente explorado e imortalizado por Mazzaropi.

Desses personagens, entre o espetáculo, a teatralização de arquétipos interioranos e mesmo figuras identitárias do protagonista das festas juninas no símbolo caipira, percebe-se que as indumentárias das quadrilhas como formas de expressão artística e ou de manutenção de uma ideia de cultura nacional, além da construção de personagens chamados de caipiras, passam a ser uma representação dessa cultura ao longo de muitos anos, especialmente até final do século XX.

Lima (2002, p.124) diz que o traje caipira ajuda a compor o clima festivo dos quais as quadrilhas fazem parte. Segundo a autora, são fundamentais para a composição dessas indumentárias: as saias rodadas com babados fartos para mulheres, calças *jeans* com remendos de tecidos coloridos para os homens, e caricaturização das crianças e jovens com bigodes, sardas e olhos borrados, formando estereótipos dos caipiras numa antologia que pormenoriza um tipo físico e imagético sobre o sujeito do campo.

Benjamin (1997, p.197-221) considera falsas essas representações e se coloca contra o estímulo, principalmente nas escolas, em que os mais jovens continuam a caricaturar o camponês com desprezo pelo seu modo de vida, de forma preconceituosa e muitas vezes jocosa. Nessa interpretação corroboram elementos que eram aceitos no passado como comuns, forjando modelos de representações discursivas e narrativas de ridicularização para o riso, o escárnio e mesmo o entretenimento.

No trabalho de Candido (2001), há uma menção ao caipira que excede sua existência, pois, não foi feito para o progresso, mas também não foi feito para o imobilismo, porque esse sujeito é uma invenção social numa multidimensionalidade da cultura caipira. O autor não procura um caipira original, mas um caipira que se organiza e se manifesta depois de várias crises, do fim da escravização, do colonato, da decadência do café, e se reinventa de forma excepcionalmente criativa.

As vestimentas da quadrilha, carregadas de simbolismo, reforçam esse imaginário. Em retrospectiva, segundo Lima (2002), elementos como saias rodadas, remendos coloridos e maquiagens caricatas criam um tipo físico e visual estereotipado. Entretanto, autores como Benjamin (1997) e Candido (2001) criticam a perpetuação dessas imagens como forma de ridicularização e marginalização do sujeito rural. Para Candido (2001), o caipira é uma invenção social multifacetada, cuja existência se reinventa em resposta às crises econômicas e sociais, como o fim do sistema escravocrata e a decadência do café.

A seguir, a figura 9, apresenta uma fotografia da Revista Manchete na década de 1950 que nos ajuda a visualizar as (re)apropriações.

Figura 9: Foto de festa junina, publicada na Revista Manchete em 1957.



Fonte: Site Biblioteca Nacional. Revista Manchete (2025).

Nesta matéria publicada em 1957, o colunista tece comentários críticos sobre a forma de se comemorar a festa de São João, trazendo elementos relevantes para a reflexão sobre mecanismos conceituais.

Às vésperas de Santo Antônio, São João e São Pedro, nas cidades grandes são organizadas “festas caipiras”. Grandes bailes, em traje de chita, onde, por “caipira”, se denominam não só habitantes do campo, o roceiro e o pequeno agricultor, que planta ou faz roçado, como seus modos rústicos e bisonhos. São imitações sempre transformadas em caricaturas grosseiras. “Nada de verdadeira festa que se conheceu” (Revista Manchete, 1957, p. 69).

No Rio de Janeiro, registros fotográficos das décadas de 1950 e 1960 revelam o crescimento das danças de quadrilhas em clubes sociais e bairros periféricos. Imagens do Grupo do Amor⁷ no Social Ramos Clube⁸ (1951), bem como matérias jornalísticas da época, evidenciam a valorização estética e o surgimento de concursos de quadrilhas. Esses registros mostram a formalização das práticas e a incorporação de critérios competitivos nas apresentações, antecipando um movimento que culminaria na profissionalização da dança, conforme a figura 10 a seguir:

Figura 10: Grupo do Amor, a quadrilha do Social Ramos Clube (1951).



Fonte: Site Facebook - Acervo Edson Lima (2020).

⁷ O Grupo do Amor era formado por moças e rapazes, cujas famílias eram sócias do clube. Geralmente eram namorados e namoradas que faziam figurinos para o carnaval e para as festas juninas. Quem idealizava as indumentárias era a figurinista Zefina e a dona de um salão de beleza aqui em Ramos. Cada um ia na loja, compravam seus tecidos e os colocavam em costureiras próprias. Era uma quadrilha que era feita para dançar apenas no clube. (Célio Esteves, Presidente da FIGDQUERJ, Rio de Janeiro – Ramos, em entrevista.)

⁸ Clube localizado em Ramos, bairro da Zona Leopoldina, que integra o chamado subúrbio carioca.

Ainda na figura 10, o registro de 1951, no qual se vê parte do grupo de dança de quadrilha do Social Ramos Clube, composta por integrantes do seu quadro social. Personagens da quadrilha estão em cima de uma charrete — a noiva, o noivo e o capanga — e, à frente, podemos ver as damas da quadrilha trajando vestidos de chita padronizados. A foto pode ter sido feita antes ou depois do cortejo dos noivos, geralmente observado nas encenações dos casamentos caipiras realizados nas festas juninas pelo Brasil. A figura 11 mostra a capa de um periódico, também de 1951, do Social Ramos Clube.

Figura 11: Editorial do Social Ramos Clube com integrantes da quadrilha. (1951)



Fonte: Site Facebook - Acervo Edson Lima (2020).

No registro, podemos ver dois personagens da quadrilha, o noivo e a noiva, ao lado do então prefeito do Rio de Janeiro, João Carlos Vital, quando a cidade ainda era Distrito Federal.

Na imagem, vemos os personagens em destaque, o que aponta para a importância que tinham no festejo junino à época.

De fontes midiáticas, entre jornais das décadas de 1950 e 1960 se destacam os concursos de casamento caipira, de apresentações de quadrilhas da roça⁹, como eram denominados esses grupos à época. Muitos registros em jornais explicitam em suas matérias o hábito da realização de concursos variados. Encontra-se, ao longo desta pesquisa, anúncios que evidenciam que nesses espaços eram realizados os concursos de *miss*, de rainha da primavera, dos bailes e do carnaval, além dos eventos esportivos.

Por tudo isso, acredita-se que, essas práticas contribuíram para que esses espaços fossem precursores dos concursos entre as quadrilhas fluminenses, já que algumas matérias e/ou anúncios festivos publicados em jornais apresentavam o casamento caipira e a dança de quadrilha separadamente. Como exemplo, tem-se na figura 12:

Figura 12: Matéria do jornal Última Hora (1963).

CONCURSO DE "QUADRILHAS" SERÁ DOMINGO, NO GRAGOATÁ

Defendendo o prestígio de diversos bairros e localidades de Niterói e São Gonçalo, nada menos de sete grupos quadrilheiros estarão alinhando-se domingo próximo na quadra do Grupo de Regatas Gragoatá, para a competição referente ao "III Concurso Intermunicipal de Quadrilhas da Roça", que representará o encerramento das festas juninas das duas cidades. Um valioso troféu será oferecido ao grupo vencedor, estando também prevista a eleição da "Rainha da Quadrilha" entre os "brotinhos" da monumental competição.

Concorrentes
Em número de sete, os grupos quadrilheiros que já firmaram inscrições e deverão apresentar-se treinados e caracterizados, estando os ensaios em pleno vigor esta semana, pois a ambição pela conquista do título de campeão é grande. Formarão na quadra, a partir das 16 horas: "GRUPO DO CASTELO" (campeão do ano passado), TAMBOIO F.C., que será marcado pelo sr. Aldo de Oliveira; GRUPO DO PORTO NOVO, que terá o sr. Leonine na marcação; FONSECA A.C., que obedecerá a marcação do sr. Paulo César; S.E.D.A. e TORINO F.C.

Preleito Estará Presente
Na qualidade de pessoa dedicada às festividades juninas, estará prestigiando o Prefeito Municipal de Niterói, Dr. Silvio Picano, que fará entrega de um troféu a uma das equipes vencedoras. O início das evoluções está marcado para 16 horas, de acordo com sorteio que haverá na hora, entre os disputantes.

Para obter um emprego certo para a tarefa indicada basta anunciar em ÚLTIMA HORA, na Seção "SELECÇÕES PROFIS. SINAIS". Os anúncios podem ser entregues no balcão, à Rua Senador Dantas, 12.º andar ou encaminhados, neste caso basta telefonar para 52-6179 — Ramal 7.

Trabalhador! A vida é curta. Um acidente pode fazê-la mais curta ainda.



Fonte: Site Biblioteca Nacional (2024).

⁹ Historicamente, até 1992, os grupos de dança de quadrilha eram genericamente classificados nos concursos como "quadrilhas da roça". Contudo, em virtude da crescente estilização observada em alguns grupos a partir da década de 1980, as agremiações que mantinham as características caipiras propuseram, em seminário promovido pelas Federações e pela Rio Tur, a divisão da competição. Tal evento culminou na criação de duas categorias de avaliação separadas: as quadrilhas de roça e as quadrilhas de salão.

Observa-se uma representação homogênea entre a quadrilha e o casamento caipira. A matéria divulgou a festa junina do Clube Gragoatá, em Niterói (RJ), destacando as quadrilhas como principais atrações do evento. Os nomes dos grupos estão associados a outros clubes, o que sugere uma rede de vínculos institucionais. A imagem também evidencia os trajes e ornamentos utilizados pelas quadrilhas, com forte apelo festivo, revelando elementos como personagens criados para a apresentação e marcas temporais expressas nos tecidos, cores, texturas, flores e demais objetos incorporados conforme a época.

Os registros fotográficos das figuras 13 e 14, contribuem para a compreensão do ambiente competitivo que se consolidava entre os grupos de dança de quadrilha nos clubes do estado do Rio de Janeiro.

Figura 13: Carmem Perrotta ao centro usando vestido xadrez (década de 70)



Fonte: Acervo pessoal de Marcio Perrotta.

Figura 14: Shirley Santos trajando vestido xadrez (década de 60).



Fonte: Acervo pessoal de Shirley Santos.

Na figura 13, podemos ver Carmem Perrotta, fundadora da Quadrilha do Sampaio – bairro do subúrbio carioca –, trajando um vestido xadrez e segurando um troféu e flores, segundo Perrotta (2022. p. 103) esse registro marca a primeira grande conquista da quadrilha do Sampaio junto a Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, onde Carmem Perrota, sua mãe recebeu a taça de campeã em 1970. Na figura 14, abaixo, destaca-se Shirley Santos, fundadora da Quadrilha Show de Ramos, posicionada à frente dos jurados, também trajando um vestido xadrez e ouvindo o resultado em um dos diversos clubes em que se apresentou.

Importante destacar que as quadrilhas mesmo se fossem formadas nas ruas dos bairros fluminenses precisaram, ao longo do tempo, adaptar-se às normas estabelecidas pelos concursos organizados na cidade do Rio de Janeiro, cuja lógica de avaliação predominava nos clubes sociais e nas festas realizadas em igrejas, passando, posteriormente, a influenciar também apresentações em espaços públicos de maior visibilidade. A respeito desse processo de adaptação, Carmem Perrotta, fundadora da Quadrilha do Sampaio, relatou, em entrevista concedida em 2005, sua experiência de mudança do nome de sua quadrilha, inicialmente denominada Quadrilha Nossa Senhora da Conceição.

Até o ano de 1962 a nossa quadrilha dançava apenas pelo bairro, nas festas da Igreja. Até que em 1963 foi anunciado um concurso no Maracanãzinho, então resolvi participar com a quadrilha, sendo que logo após nossa apresentação, um dos responsáveis da festa cujo nome só me lembro de Azevedo, me chamou em particular e falou que ficaria chato dar o primeiro lugar para uma quadrilha da Igreja, pois naquele tempo havia um conservadorismo maior [...] Então como eu era diretora do departamento feminino do Clube do Sampaio, resolvi então trocar o nome da quadrilha para quadrilha do Sampaio, com isso muita gente admirou-se por eu não ter colocado o nome da quadrilha de Engenho Novo, mas aqui pertence metade da igreja ao bairro do Sampaio e metade ao bairro do Engenho Novo, e eu achei mais simpático o nome de Sampaio, essas foram às influências do nome o clube e o bairro. (Carmem Perrotta, *site CULTURA JUNINA*, 2020.)

Entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960, as indumentárias das quadrilhas juninas passaram por transformações significativas, refletindo um crescente cuidado estético e uma formalização das tradições populares. Essas mudanças foram amplamente divulgadas pelo cinema e pela televisão, que desempenharam um papel crucial tanto na popularização quanto na valorização — e, em certa medida, na estereotipação — das quadrilhas. Estampas, lenços amarrados ao pescoço, laçarotes enfeitando os penteados e os clássicos chapéus de época com arranjos florais compunham um visual cuidadosamente coordenado. Havia uma harmonia entre os trajes individuais, os pares e o conjunto do grupo. Assim, os

grupos de dança de quadrilha abandonavam o improviso e avançavam em direção a uma produção mais elaborada, como pode ser observado nas quadrilhas desse período.

Um exemplo imagético está no filme *Titio Não é Sopa*¹⁰ (1959), dirigido e estrelado por Procópio Ferreira. Na figura 15, vê-se uma imagem do filme: um ato de dança de quadrilha, em que as personagens se apresentam com trajes do caipira, trazendo outros elementos figurados em detalhes, mais sofisticados, ressaltando cuidados visuais. A sanfona, já presente naquela época, conduz a música, enquanto o ritmo é marcado pelo baião, cantado pelo cantor baiano Gordurinha. Esta representação cinematográfica não apenas documenta a festividade, mas também contribuiu para a ressignificação das identidades culturais e regionais.

Figura 15: still do Filme de “Titio não é sopa”, de Procópio Ferreira (1959).



Fonte: Site Youtube. Canal Procópio Ferreira (2015).

A tradição é um aspecto central nas festas juninas e nas quadrilhas, representando a transmissão de valores, costumes e práticas ao longo das gerações. Segundo Hobsbawm e Ranger (1984), a tradição é constantemente recriada e reinterpretada pelas comunidades, adaptando-se aos contextos históricos e sociais. Nesse sentido, as festas juninas, suas danças,

¹⁰ Titio Não É Sopa é um filme brasileiro de 1959, dirigido por Eurides Ramos, a partir do seu roteiro com Victor Lima. É baseado na peça teatral “Aí vem a aurora” de Henrique Marques Fernandes. Nos papéis centrais estão Procópio Ferreira, Eliana Macedo, Ronaldo Lupo, Herval Rossano e Afonso Stuart. O filme pode ser visto no canal: <https://www.youtube.com/watch?v=5btGvqaqipw&t=2008s>

comidas típicas e rituais, acabam sendo formas de manter viva a tradição cultural brasileira, reafirmando identidades locais e regionais, além de ressignificarem sua manutenção temporal.

Desde a década de 1970, as quadrilhas no Rio de Janeiro mostraram significativas transformações em sua organização, vestimentas e música, refletindo novas temáticas. A partir de instituições reguladoras, o desempenho e a tradição também passam a ser padronizadas em categorias, com regras, normas e valores dados por lideranças. Em matéria publicada no jornal *O Globo*, em 1988, Wilson Souza, então o vice-presidente da primeira associação criada no estado, chamada AQUAERJ (Associação de Quadrilhas do Estado do Rio de Janeiro), destacou em entrevista:

Cada festa terá cinco jurados treinados que vão analisar os quesitos estabelecidos. [...] Não serão permitidos calças remendadas, chapéus esfarrapados, roupas pelo avesso, adornos de fantasias de carnaval e qualquer coisa que ridicularize a imagem do caipira. (*O Globo*, 1988, p. 17).

O vice-presidente da associação defendeu a eliminação de elementos que contribuíssem para a ridicularização da figura do caipira, como o uso de roupas rasgadas ou fantasias de cunho carnavalesco, que reforçavam estereótipos depreciativos. A partir da década de 1980, com a fundação da Associação das Quadrilhas Juninas do Estado do Rio de Janeiro (AQUAERJ), observa-se um processo de institucionalização das práticas quadrilheiras, marcado pela elaboração de regulamentos e pela definição de critérios estéticos e performáticos. Essa formalização contribuiu significativamente para o distanciamento dos grupos em relação à imagem caricata do caipira, promovendo uma revalorização da quadrilha enquanto espetáculo cultural, com forte apelo visual e cênico. Nesse novo contexto, muitos grupos passaram a adotar uma estética inspirada em referências à nobreza rural ou ao imaginário imperial brasileiro, conferindo à quadrilha um caráter mais teatral e menos folclorizado.

Os regulamentos que passaram a orientar as apresentações são também herança dos concursos promovidos em clubes sociais nas décadas anteriores. Com a posterior migração desses concursos para os espaços públicos — como praças e ruas — as federações e associações regionais adaptaram essas normas, buscando garantir autonomia na organização dos eventos e atender às novas demandas dos grupos. Esse processo marcou o surgimento de um novo modelo de espetáculo junino, no qual a dança de quadrilha assume uma dimensão coreográfica e narrativa mais complexa, refletindo a busca por reconhecimento artístico e legitimidade cultural.

A figura 16 nos mostra um documento da primeira federação de quadrilhas em Nova Iguaçu, prova do desdobramento dessas entidades, desde a fundação da AQUAERJ.

Figura 16: Informativo Circular da AGRUDACINI (1993).



Fonte: Acervo pessoal do autor (1993).

Em Nova Iguaçu, movimento similar ocorreu com a criação da AGRUDACINI (Associação de Grupos Folclóricos de Dança Caipira de Nova Iguaçu) em 1989. A associação buscou criar circuitos próprios de competição e estabelecer uma identidade local para os grupos. Debates internos refletiram tensões entre o tradicional e o temático, entre a estilização das apresentações e a manutenção de elementos considerados autênticos. O uso de temáticas e alegorias nas coreografias, como a homenagem à cantora Clara Nunes e a Luiz Gonzaga pela Quadrilha Vai ou Racha, exemplifica esse processo de ressignificação estética e simbólica.

Inspirados pela dinâmica observada nos grupos da cidade do Rio de Janeiro, esses quadrilheiros buscaram estruturar seus próprios circuitos competitivos, delineados por regulamentos que visavam equilibrar e qualificar os espetáculos apresentados, promovendo, assim, uma maior profissionalização das práticas tradicionais. A denominação 'Grupos Folclóricos', empregada na razão social da associação, resulta de debates internos do próprio movimento junino, os quais envolviam disputas simbólicas sobre a definição de identidade dos quadrilheiros, especialmente no que se refere à estilização das apresentações e à inclusão de temáticas nas encenações de determinadas quadrilhas. A esse respeito, o fundador da AQUARERJ, em depoimento, relata:

Não existia tema nos grupos, era só a dança batida em 99% dos grupos, havia um grupo, na época que em 1985, que era a *Vai ou Racha* de Barros Filho. Eu, quando vi esse grupo a primeira vez, eu gostei muito. Vi numa festa em Coelho Neto. Esse grupo já era temático: ele falava sobre Clara Nunes e Luiz Gonzaga, homenageava esses dois, e as alegorias dele eram basicamente em torno dessas duas figuras. E quando ele começou a entrar nos concursos, que veio filiado a AQUAERJ na época, muitos grupos questionavam, que não achavam eles uma quadrilha, achavam que era um grupo folclórico, devido ao estilo dele. (Entrevista: Célio Esteves, 2022)

Naquela década, já se delineavam distinções entre aqueles que participavam de quadrilhas de forma recreativa e os que montavam quadrilhas competitivas. Entre os competitivos, evitava-se o uso de estereótipos do caipira, mas de forma antagônica, também se tentava preservar a autenticidade do espetáculo, evitando qualquer influência excessiva de elementos carnavalescos, apesar dos apetrechos visuais serem muito próximos ao carnaval carioca. Com a expansão dos concursos, cresceu também a distinção entre quadrilhas recreativas e quadrilhas competitivas. As primeiras tendem a preservar o caráter comunitário e festivo das celebrações, enquanto as segundas aderem a critérios técnicos rigorosos. Essa dualidade evidencia a tensão entre tradição e espetáculo, entre memória e inovação.

Conforme Hall (2003), a cultura é um campo de significados em constante negociação, onde a tradição não representa uma herança imutável, mas sim um processo dinâmico de articulação simbólica.

Em Nova Iguaçu, as transformações também datam dos mesmos períodos, muito por influência das quadrilhas que saíam da cidade para competir em concursos na cidade do Rio de Janeiro. Segundo relato de Célio Esteves, a Quadrilha Chocante, sediada no bairro do BNH, foi a primeira agremiação iguaçuana a chamar a atenção no circuito da AQUAERJ, notabilizando-se pelo uso de indumentárias luxuosas.

A década de 1980 marca, portanto, um ponto de inflexão na história das quadrilhas no estado do Rio de Janeiro, evidenciado por mudanças significativas em sua organização, vestimentas, temas e formatos de apresentação. A pesquisa aqui apresentada toma como marco inicial esse período, concentrando-se na análise do Chega Mais, que será aprofundada no capítulo seguinte. Busca-se, assim, nos entrelaçamentos entre práticas culturais, memória social e construção identitária no território de Cabuçu, em Nova Iguaçu, ao reafirmar a relevância das quadrilhas como patrimônio imaterial e expressão viva da cultura popular brasileira.

CAPÍTULO II: A ORGANIZAÇÃO E A SOCIABILIDADE DA FESTA

O movimento junino no estado do Rio de Janeiro, com destaque para a capital, consolidou-se ao longo das décadas como um dos mais expressivos espaços de manifestação da cultura popular. Entre os principais elementos que conferem essa relevância, sobressaem os grandes concursos de quadrilhas realizados durante o período das festas juninas, os quais contribuíram para a visibilidade e o fortalecimento dessa expressão cultural. A partir da década de 1980, observa-se uma ampliação do interesse por esse gênero festivo, resultando na formação contínua de novos grupos em diferentes regiões da cidade.

Foi nesse contexto dinâmico e em permanente expansão que surgiu o grupo Chega Mais, cuja trajetória é objeto de análise no presente capítulo. A investigação buscou compreender os fatores específicos que motivaram sua criação: teria sido o grupo constituído em resposta à crescente valorização dos concursos de quadrilhas, ou teria emergido a partir da iniciativa de moradores de bairros vizinhos interessados em promover momentos de lazer, celebração e fortalecimento dos vínculos comunitários?

Além da análise das motivações fundacionais, este estudo também se propõe a examinar os vínculos identitários e comunitários estabelecidos por meio da festa, bem como a estrutura organizacional desenvolvida por seus membros – elementos que, acreditamos, contribuíram para que o grupo e seu evento se tornassem uma referência cultural marcante, cuja memória permanece viva até os dias atuais.

Por fim, o capítulo busca identificar e refletir criticamente sobre os fatores que levaram à descontinuidade das atividades do Chega Mais, lançando luz sobre os desafios enfrentados por iniciativas culturais de base comunitária na cidade do Rio de Janeiro ao longo do tempo.

2.1. No Terreiro da Fazenda: Dos Contos às Vivências em Cabuçu

*A reiuna vai roncar
No terreiro da fazenda
Quero todo mundo lá
No terreiro da fazenda
Vai ter bebo pra daná
No terreiro da fazenda
Ô balance balanceá
No terreiro da fazenda [...]
(Trio Nordestino)*

A canção *No Terreiro da Fazenda*, interpretada pelo Trio Nordestino e lançada na década de 1960, passou a ser, a partir dos anos 1980, uma das composições populares

frequentemente utilizadas por quadrilhas juninas fluminenses. Esta referência musical é aqui mobilizada como recurso introdutório para situar o espaço que serve de base à análise que se seguirá. Trata-se da Fazenda Cabuçu, elemento geográfico central para a compreensão do ambiente no qual se consolidou o grupo Chega Mais, foco principal deste estudo.

A Fazenda Cabuçu, embora marcada pelas transformações urbanas e pelo avanço da ocupação habitacional em seu entorno, ainda resiste ao tempo, preservando parte de sua história. Seu nome, anterior ao processo de urbanização, já indicava a localização territorial da área. Para contextualizar os aspectos relevantes dessa região no escopo da presente pesquisa, recorreremos ao trabalho de Lopes (2022), pesquisadora e participante do Chega Mais. A autora descreve Cabuçu como uma localidade de expressiva relevância histórica e cultural, ainda que pouco valorizada em esferas institucionais mais amplas.

De acordo com Lopes (2022), Cabuçu não se localiza em área litorânea, possui infraestrutura deficiente e carece de reconhecimento patrimonial efetivo. Apesar disso, apresenta um centro comercial ativo, concentrado em torno da Praça Central, classificada como Zona Especial de Interesse Histórico e Cultural pelo município. O bairro é atendido por linhas regulares e executivas de ônibus, o que garante sua conexão com outras áreas de Nova Iguaçu e da Região Metropolitana do Rio de Janeiro.

No entanto, apesar do dinamismo comercial, o bairro enfrenta graves desafios relacionados à desigualdade socioeconômica e à estigmatização da violência, alimentada por conflitos territoriais característicos de diversas áreas da Baixada Fluminense. Essas características revelam um descompasso significativo entre o potencial histórico-cultural local e a implementação de políticas públicas e de infraestrutura adequadas (Lopes, 2022).

A autora destaca ainda a trajetória histórica de Cabuçu, ligada à antiga Fazenda Cabuçu, cuja economia era baseada na produção agrícola, com destaque para o cultivo de laranjas. Em 1931, por exemplo, o bairro contava com 349.360 pés de laranja distribuídos entre 64 proprietários, muitos deles pequenos produtores atuando em chácaras ou sob regime de arrendamento. Essa contextualização evidencia o processo de transição da região de um espaço rural produtivo para uma área urbana periférica, integrada às dinâmicas da Baixada Fluminense. A memória coletiva do bairro, por sua vez, vem sendo reconstruída e preservada por meio das experiências dos moradores, fortalecida especialmente por iniciativas como o grupo *Cabuçu tem Histórias*, voltado à valorização da identidade local e à divulgação de narrativas históricas de base comunitária (Lopes, 2022.)

Ainda de acordo com Lopes (2022), a constituição da comunidade responsável pela organização do Chega Mais está diretamente relacionada ao processo de loteamento de parte das terras da antiga Fazenda Cabuçu, iniciado ainda na década de 1960. Conforme relatos dos fundadores do grupo, uma porção significativa da área foi parcelada e destinada à formação de núcleos residenciais, o que favoreceu o adensamento populacional e o surgimento de novos bairros. Assim, o Chega Mais estabelece suas raízes nas terras que anteriormente compunham a Fazenda Cabuçu, paisagem atual registrada na figura 17, esse lugar foi consolidando uma ligação direta entre a memória rural do território e as práticas culturais que ali se desenvolveram.

Figura 17: Imagem atual da Fazenda Cabuçu.



Fonte: Site Facebook. A História de Cabuçu (2021).

Segundo relatos orais coletados junto aos moradores mais antigos do bairro de Cabuçu, diversos empreendimentos, comércios e iniciativas que não lograram êxito ao longo do tempo estariam relacionados a um mito local conhecido como a “maldição dos Padres Capuchinhos”. De acordo com essa narrativa, a família portuguesa Teixeira teria doado um terreno com o objetivo de construir uma igreja em homenagem a Nossa Senhora de Fátima. Durante a peregrinação da imagem da santa, trazida de Portugal, os padres capuchinhos, ao chegarem à praça central da localidade – exaustos após atravessarem extensas áreas de lama –, teriam se recusado a seguir até o terreno destinado à construção do templo. Apesar da acolhida do senhor Pereira, que lhes ofereceu água e suco de laranja na tentativa de convencê-los a prosseguir, os religiosos permaneceram inflexíveis.

Diante da insistência dos moradores locais e dos imigrantes portugueses e italianos presentes, liderados por Otávio Teixeira, houve um desentendimento verbal que teria desagradado profundamente os padres. Em resposta, eles teriam abandonado a imagem da santa na praça, declarando o local ‘excomungado’ e afirmando que jamais retornariam a um espaço marcado, segundo suas palavras, por ‘lama e poeira’. Diante do impasse, o próprio senhor Teixeira conduziu a imagem até o terreno, onde, posteriormente, foi erguida a Igreja de Nossa Senhora de Fátima com o esforço da comunidade local. Na figura 18, registro da Igreja, objeto central da história que permeia a sua construção.

Figura 18: Foto da igreja Nossa Senhora de Fátima em Cabuçu década de 1960.



Fonte: Acervo pessoa de Lopes (2022).

Transmitida oralmente ao longo das gerações, essa narrativa permanece presente no imaginário coletivo como uma espécie de lenda explicativa para as dificuldades enfrentadas na concretização de projetos no bairro. Ao mesmo tempo, revela elementos de um olhar estigmatizado e depreciativo que historicamente se abateu sobre Cabuçu e seus moradores, perpetuando representações negativas que ainda hoje impactam tanto a autoestima dos habitantes quanto a percepção externa sobre o território.

2.2.Os Protagonistas: Criadores e Memorializáveis

Com o intuito de reconhecer e valorizar aqueles que contribuíram com suas vozes, memórias e experiências para a construção desta pesquisa, esta seção apresenta os rostos por

trás dos depoimentos que a sustentam. São pessoas que, por meio da oralidade, compartilharam saberes, vivências e afetos, colaborando de forma decisiva para o aprofundamento das reflexões aqui desenvolvidas. Algumas dessas presenças seguem entre nós; outras, infelizmente, partiram. No entanto, todas permanecem vivas e pulsantes nas palavras que deixaram e nas imagens agora reunidas, que não apenas humanizam os relatos, mas reafirmam a importância da memória individual e coletiva como fundamento da preservação cultural.

Figura 19: Carmem Perrotta, fundadora da quadrilha do Sampaio.



Fonte: Acervo UERAQUERJ pelo fotógrafo Henrique Matos (2002).

Carmen Perrotta, filha de pai italiano e mãe brasileira, foi uma figura marcante na cultura fluminense, no carnaval e nas festas juninas do Rio de Janeiro. Em 1956, aos 17 anos, iniciou sua trajetória na Quadrilha Nossa Senhora da Conceição, depois renomeada por ela como Quadrilha do Sampaio, onde atuou como marcadora e organizadora, destacando-se por sua dedicação e criatividade. Participou de grandes eventos, venceu diversos prêmios e teve sua voz eternizada em um álbum de Moraes Moreira. Além do São João, foi baiana da Mangueira por 13 anos e, por 25 anos, interpretou o Papai Noel do bairro de Sampaio. Homenageada como enredo de escola de samba, faleceu em 2011, deixando um legado vivo na cultura popular fluminense por meio de sua quadrilha, que segue ativa até hoje. Sua entrevista foi concedida no ano de 2005 que se encontra no *site* Cultura Junina.

Figura 20: Célio Esteves, fundador da AQUAERJ e presidente da FIGDQUERJ.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2023).

Célio Esteves, ex-dançarino da quadrilha Amizade de Ramos, foi um dos fundadores do Arraiá Dr. Noguchi, no bairro de Ramos. Em 1987, ajudou a criar a AQUAERJ, primeira federação dedicada às festas juninas no estado, e mais tarde fundou a FIGDQUERJ, que ainda coordena. Concedeu entrevista ao documentário “Na prosignação da largada da quadrilha”, no ano de 2023.

Figura 21: Paulo Roberto, fundador do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Paulo Roberto foi um dos fundadores do Arraiá do Pau Enfincado e do Chega Mais, no bairro de Cabuçu. Atuou como marcador, eletricitista da festa, representante em reuniões e em diversas funções organizativas. Em 2024, concedeu entrevista a esta pesquisa, registrando sua trajetória e contribuição à cultura popular local.

Figura 22: Antônio Pinheiro Magalhães e Maria da Costa Magalhães, fundadores do Chega Mais.



Fonte: Acervo pessoal Maria da Costa (1992).

Senhora Maria e Seu Antônio foram fundadores do Chega Mais em 1981, no bairro de Cabuçu, junto aos vizinhos Paulo e Eraldo. De origem portuguesa, Seu Antônio foi uma das figuras centrais da festa e deixou registrado um depoimento em 2008, preservado em DVD. Maria não concedeu entrevista, mas colaborou com esta pesquisa por meio de fotos e vídeos que integram o acervo do trabalho.

Figura 23: Maria de Fátima Ribeiro Macedo, fundadora e projetista do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Dona Fátima, ou Tati, irmã de Paulo Roberto, integrou o Chega Mais como responsável pelos ensaios das quadrilhas. Professora, aplicou seus conhecimentos na organização artística e metodológica da festa, tornando o arraia uma referência regional. Também foi carnavalesca do Império de Cabuçu e é hoje o principal elo desta pesquisa com familiares e amigos que participaram da celebração.

Figura 24: Sebastião de Souza Barros, fundador e marcador do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2025).

Conhecido por Sr. Jaime uniu-se ao Chega Mais quando sua filha Fabiana e passou a desempenhar um papel central na condução da quadrilha, atuando como marcador. Além disso, foi amplamente reconhecido como o responsável pelo projeto e execução da ornamentação do Arraiá Chega Mais, sendo considerado o principal ‘arquiteto’ do espaço cênico da festa.

Figura 25: Maria Cristina Veronezi Bernardino dos Santos, fundadora do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Cristina Veronezi, nascida em Cabuçu, participou do Chega Mais a convite de Seu Antônio, atuando na organização da festa e como representante do grupo em reuniões externas. Em 2024, concedeu entrevista a esta pesquisa, compartilhando memórias sobre o arraiá e a história do bairro.

Figura 26: Sergio José Louredo, fundador e padre do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Sérgio, conhecido como ‘Padre Serginho’, foi uma figura central nas festas de Cabuçu, atuando na organização e animando o público com apresentações de circo e dança. É um elo importante com as quadrilhas que antecederam o Chega Mais e articulou o acesso da quadrilha Carcará à Praça de Cabuçu. Em 2024, concedeu entrevista a esta pesquisa.

Figura 27: Fabiana Louredo, Carlos da Costa, dançarinos do Chega Mais e seus filhos.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Fabiana Louredo, filha do Sr. Jaime, e Carlos da Costa, filho de Seu Antônio, participaram do Chega Mais desde a infância. Fabiana foi sinhazinha da quadrilha adulta, e Carlos, puxador. Casados, com três filhos, tiveram o mais velho na quadrilha em 2009, ano da retomada da festa. Em 2024, contribuíram com esta pesquisa, compartilhando vivências e lembranças como participantes e filhos de fundadores do arraiaí.

Figura 28: Zélia Veronezi Louredo, jurada do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

A professora Zélia Veronezi atuou como jurada no Chega Mais, enquanto seu marido, Ademir Louredo, e suas filhas, Kely e Cintia, participaram como dançarinos da quadrilha. Na gestão do prefeito Aluísio Gama, foi coordenadora de Educação e Cultura da subprefeitura de Cabuçu e ajudou a criar o Arraiá da Cidade, realizado em 1989 e 1990. Em 2024, concedeu entrevista a esta pesquisa, relatando sua contribuição cultural e política.

Figura 29: Ademir José Louredo, dançarino do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

O Ademir, irmão de Serginho e esposo de Zélia Veronezi, dançou no ao lado de sua filha Kelly e colaborou no apoio à organização da festa. Em 2024, concedeu entrevista.

Figura 30: Kelly Veronezzi Louredo de Souza, dançarina do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Kelly dançou em todas as quadrilhas do Chega Mais e celebrou seus quinze anos junto com o aniversário de quinze anos da festa. Sua participação ao lado do pai, Ademir Louredo, tornou-se símbolo marcante na história do grupo. Em 2024, concedeu entrevista para esta pesquisa.

Figura 31: Cíntia Veronezzi Louredo de Souza, dançarina do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Cíntia, assim como sua irmã, Kelly, dançou no Chega Mais desde sua infância, e hoje como professora a sua percepção sobre a festa e sua memória afetiva entre a festa e a Fazenda Cabuçu. Em 2024, concedeu entrevista para esta pesquisa.

Figura 32: Wanda Maria Vicente Portela Figueiredo, participante do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Wanda Portela participou da quadrilha Pau Enfincado, realizada na rua onde mora, e depois integrou o Chega Mais com as filhas Grazielle e Gizele. Junto da irmã, Janete Portela, montava barracas de comida na festa, garantindo uma renda extra no período junino. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 33: Janete Vicente Portela, participante do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Janete Portela colaborava com sua irmã Wanda na organização da festa, atuando na comercialização de alimentos e no preparo dos comes e bebes oferecidos aos dançarinos das quadrilhas visitantes. Sua participação foi fundamental para a acolhida e o bom andamento das celebrações. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 34: Gizele Portela Teixeira Querino, dançarina do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Gizele Portela foi dançarina do Chega Mais durante os quinze anos de atividade do grupo e nos três anos de edições especiais. Ao lado da irmã Graziele, participou ativamente da organização e da pré-produção da festa. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 35: Graziele Portela Teixeira, dançarina do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Graziele Portela, junto de sua irmã Gizele, foi dançarina e participou ativamente da organização do Chega Mais, assumindo funções pré-determinadas pela organização da festa. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 36: Armando Magalhães Martins, dançarino do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Armandinho, foi dançarino do Chega Mais e ajudava na decoração do arraiaá. Junto a outros adolescentes da época, era responsável por buscar bambus, pindobas e bananeiras no pé da Serra de Madureira. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 37: Elisângela Gomes, dançarina do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Elisângela dançou no Chega Mais desde os quinze anos de idade. Interrompeu sua participação em 1993, devido à gravidez do filho, mas guarda boas lembranças da festa, especialmente sob a perspectiva de quem vivia o fora dos papéis de protagonismo. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 38: Lucilene Soares de Oliveira Correia, dançarina do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Lucilene é uma das poucas integrantes do Chega Mais que nunca deixou de dançar quadrilha, mantendo viva essa paixão mesmo após o encerramento do grupo. Atualmente, é destaque na quadrilha Carcará, do mesmo bairro, onde se apresenta ao lado de sua filha Nathalie. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 39: Nathalie de Oliveira Correia, filha de Lucilene e dançarina da quadrilha Carcará.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Nathalie, dançarina da quadrilha Carcará e filha de Lucilene, ex-integrante do Chega Mais, contribuiu com sua visão sobre o legado do grupo para a nova geração de quadrilheiros do território. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 40: Wilson da Silva Freire, organizador do Arraiá do Juca Gado de Queimados e amigo dos organizadores do Chega Mais.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Wilson Freire é organizador do Arraiá do Juca Gado, tradicional festa da cidade de Queimados que marcou os anos 1990 e foi retomada em 2025. Conheceu a quadrilha Chega Mais no Arraiá da Praça do Skate, tornando-se amigo dos organizadores e, posteriormente, jurado da festa. Mantém até hoje vínculos afetivos com o grupo. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 41: Ivan Alves, marcador da quadrilha Chamego do Bem-Querer do bairro do Caju.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Ivan Alves foi marcador da quadrilha Chamego do Bem-Querer, no bairro do Caju, Rio de Janeiro. Em Nova Iguaçu, organizou entre 2017 até 2019 no Jardim Paraíso o Arraiá Só Alegria, inspirado no Chega Mais — festa da qual participou como dançarino e guarda vivas lembranças. Concedeu entrevista em 2024.

Figura 42: Claudemiro Santos Souza, presidente da quadrilha Carisma.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Conhecido como Mirinho, é presidente da quadrilha Carisma, que se apresentou no Chega Mais, e foi fundador e diretor da SIQUERJ, federação à qual o grupo se filiou em 1991. Com longa trajetória no movimento junino, compartilhou importantes memórias e reflexões em entrevista concedida em 2024.

Figura 43: Pedro Garcia Carmona, presidente e padre da quadrilha Tiririca de Quintino.



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

Pedro Carmona, conhecido como o padre da quadrilha Tiririca de Quintino e atualmente como Papai Noel, teve sua quadrilha campeã no Chega Mais em 1991. Contribuiu com esta pesquisa compartilhando sua perspectiva sobre a festa e sua relevância no cenário junino fluminense. Concedeu entrevista em 2024.

2.3.“Chega Mais”: Da Produção aos Discursos Identitários

O processo de formação da quadrilha Chega Mais tem suas raízes nas práticas comunitárias desenvolvidas no bairro de Cabuçu desde a década de 1960. Os registros documentais sobre esse período, no entanto, são escassos, fragmentados e localizáveis apenas em arquivos pessoais preservados por alguns moradores mais antigos do bairro. Diante dessa lacuna, tornou-se indispensável recorrer às memórias dos fundadores do grupo, cujos relatos constituem o *corpus* principal desta etapa da pesquisa exploratória, baseada em entrevistas semiestruturadas e observação participante. Esses depoimentos não só permitem a reconstrução cronológica dos acontecimentos, como também possibilitam uma compreensão mais aprofundada das trajetórias individuais e coletivas que contribuíram para a formação do tecido social local.

Com o intuito de capturar o espírito lúdico e irreverente que marca a cultura popular presente nessa história, recorre-se aqui à citação do personagem Professor Raimundo, eternizado na música *Quadrilha Chorona*: “Vamos dar início ao começo do princípio da prosignação da largada da quadrilha.” Essa frase resume simbolicamente o propósito deste capítulo: apresentar as origens das primeiras manifestações culturais que, futuramente, culminariam na criação do Chega Mais. Na figura 44, um registro do Bloco Brasinha na década de 1960.

Figura 44: Integrantes do Bloco Brasinha, década de 1960.



Fonte: Site Facebook. História de Cabuçu (2019).

De acordo com Paulo Roberto, um dos fundadores, a mobilização cultural em Cabuçu começou a ganhar forma a partir de meados da década de 1960. Na época, ele e outros jovens já engajados nas atividades esportivas promovidas pelos clubes locais — Cabuçu e Juventude — decidiram ampliar sua atuação criando o bloco carnavalesco Brasinha. O grupo rapidamente conquistou popularidade, animando inicialmente a praça central de Cabuçu e, posteriormente, realizando apresentações no centro de Nova Iguaçu. Identificado pelas cores vermelho e branco, o Brasinha destacou-se pelo repertório de músicas populares e pelo vestuário simples, como revela o verso de um de seus sambas: “Vestido de vermelho e branco, de chinelo e de tamanco.”

Apesar de seu sucesso inicial, o Bloco Brasinha enfrentou um período de declínio. Em 1967, seus fundadores tentaram revitalizá-lo por meio da organização de festivais e eventos beneficentes. No entanto, divergências internas resultaram na saída de alguns membros fundadores que, dois anos depois, fundaram o time de futebol Paissandú, o primeiro clube de Cabuçu a ser oficialmente registrado na Liga Iguaçuana. O nome da equipe foi inspirado na Rua Paissandú, local onde se situava o galpão que servia como sede do clube e que, posteriormente, passou a sediar atividades culturais no bairro. Esse mesmo espaço abrigaria, a partir de 1996, a Escola de Samba Império de Cabuçu — seis vezes campeã do carnaval de Nova Iguaçu — cujas atividades foram interrompidas em 2016.

Durante a década de 1980, com a redução das atividades culturais promovidas pelo Clube Paissandú, abriram-se possibilidades para o surgimento de novas formas de sociabilidade comunitária. Nesse contexto, em 1978, Paulo Roberto, morador da rua Açapava, juntamente com seu amigo Jorge Soares — conhecido como Jorge Grilo — decidiu organizar uma festa junina de caráter comunitário. Ambos já se conheciam desde a infância, período em que Paulo frequentava a casa de Jorge no bairro Jardim Laranjeiras, onde tradicionalmente ocorriam animadas festas juninas no quintal, conforme relatado em entrevista por Paulo Roberto.

A festa, inicialmente chamada Arraiá do Pau Enfincado, foi concebida com forte apelo comunitário, realizada no campinho de futebol da Rua Açapava. Os vizinhos participavam de forma espontânea, trazendo comidas típicas e bebidas, distribuídas gratuitamente aos presentes, prática que refletia os valores de solidariedade e reciprocidade característicos das relações sociais no bairro.

Nos dois primeiros anos, o evento manteve um formato simples, incluindo encenações improvisadas do casamento caipira e a “procissão dos noivos”, tradicional nas festas juninas cariocas, realizada pelas ruas do bairro. Foi nesse contexto que surgiu uma figura que se tornaria central na história do grupo Chega Mais: o comerciante português Antônio Pinheiro Magalhães,

popularmente conhecido como Seu Antônio. Proprietário de um automóvel Chevrolet Veraneio, ele gentilmente cedia o veículo para transportar o casal de noivos durante a procissão junina.

Em 1981, no terceiro ano da festa, uma tentativa de inovação na procissão, ao substituir a Veraneio por um trator, resultou em um incidente: ao subirem na pá mecânica do trator para percorrer as ruas ainda não asfaltadas, o noivo, possivelmente afetado pelo consumo de bebidas alcoólicas, perdeu o equilíbrio e precisou saltar para evitar um acidente mais grave, sofrendo uma torção no pé que o impossibilitou de participar da dança. Diante da situação, Seu Antônio foi convidado a substituí-lo. Apesar de não ter experiência anterior, aceitou o convite e recebeu orientações básicas para desempenhar o papel. Como costumava vestir-se com camiseta regata, foi necessário recorrer ao terno emprestado de outro vizinho, conhecido como Ceará, para que pudesse integrar a quadrilha.

Esse episódio marcou a primeira participação direta de Seu Antônio nas festividades, experiência que despertou nele um duradouro entusiasmo pelas festas juninas do bairro. Ao final da apresentação, motivado pelo envolvimento, propôs transferir a festa para a Rua Paissandú, em frente ao seu bar e residência, uma iniciativa que se revelaria decisiva para a consolidação e a expansão do grupo Chega Mais.

É importante ressaltar que, naquele período, era comum em diversos bairros de Nova Iguaçu a associação entre festas juninas e bares locais. Esses estabelecimentos, além de funcionarem como espaços de convivência, ofereciam infraestrutura básica — como banheiros, água e áreas cobertas — que viabilizava a realização de ensaios e eventos. Para os proprietários, tais festividades também representavam oportunidades de movimentar o comércio e fortalecer a economia local.

Esse entrelaçamento entre cultura popular e atividade econômica é ilustrado por diversos exemplos posteriores: a quadrilha Que Rei Sou Eu, sediada no bar Bons Amigos; a Águia Dourada, que ensaiava no bar do Senhor Kleber; a quadrilha Manguaça, associada a um grande bar na Rua Paulista, em Cabuçu; e o Arraiá do Biroscão, realizado em frente ao bar Biroscão, no Jardim Guandu. Esses casos evidenciam como festa, quadrilha e espaço comunitário se integravam de forma orgânica, contribuindo para o fortalecimento dos laços sociais e do sentimento de pertencimento entre os moradores.

Com a transferência da festa junina e da quadrilha para a Rua Paissandú, em 1981, a participação de Antônio Pinheiro Magalhães – o Seu Antônio – tornou-se fundamental para a construção da identidade que passaria a marcar a memória coletiva dos integrantes do Chega

Mais. Atuando como apresentador do evento, Seu Antônio criou espontaneamente o bordão que viria a nomear definitivamente a festividade: “Chega mais, pessoal! Chega mais, pessoal!”. Segundo relato de Maria de Fátima, uma das organizadoras, essa frase ecoava pelos alto-falantes a cada convite dirigido aos vizinhos, estimulando-os a prestigiar a celebração, e acabou se consolidando como símbolo da nova fase vivenciada pelo grupo. Na figura 45, os primeiros integrantes da quadrilha.

Figura 45: Integrantes da quadrilha Chega Mais na década de 1980.



Fonte: Acervo pessoal Maria da Costa (2024).

A incorporação de Seu Antônio à organização da festa também possibilitou a entrada de outra figura central na história do grupo: Eraldo, lembrado com afeto pelos depoentes. A ele, em conjunto com Seu Antônio, é atribuída a responsabilidade pela reconfiguração da dinâmica e da identidade cultural assumidas pelo Chega Mais. A figura 46, traz um registro do Sr. Eraldo em atuação nas primeiras encenações dos casamentos caipiras da festa, suas atividades de ensaiar os jovens, reforçavam o caráter artístico e participativo que ele teve na história do grupo. Seu falecimento em um acidente automobilístico, ocorrido em 1986, representou uma perda significativa para a comunidade.

Figura 46: Fundador do Chega Mais, Eraldo ao centro usando lenço vermelho (1982).



Fonte: Acervo pessoal Maria da Costa (2024).

Os depoimentos reunidos nesta pesquisa indicam que a reorganização estética e coreográfica do grupo Chega Mais contou com a contribuição decisiva de Maria de Fátima — conhecida como Dona Fátima —, irmã de Paulo Roberto. Nascida e criada em Cabuçu, em 1960, Dona Fátima acompanhava atentamente os ensaios da quadrilha realizados em frente à sua casa, assistindo às apresentações pela janela. Com olhar crítico, identificou limitações nas coreografias, que, segundo seu relato, eram excessivamente longas e pouco dinâmicas, tornando o espetáculo repetitivo e monótono.

Convidada a colaborar na reformulação dos passos da quadrilha, Dona Fátima trouxe consigo a experiência acumulada como professora e participante de quadrilhas escolares em instituições como a Escola Municipal Marquês de Itanhaém, a Escola Abílio Ribeiro, o Colégio Médici, onde estudou e, posteriormente, lecionou, além de sua atuação em festas juninas organizadas pela Igreja Nossa Senhora de Fátima e pela comunidade da Rua Otávio Teixeira, antiga Rua Bagé. Esses referenciais fortaleceram sua contribuição artística na elaboração de um novo formato para o Chega Mais. Na figura 46, Dona Fátima celebra com Seu Antônio e Seu Jaime a chegada aos 10 anos de festa.

Figura 47: Dona Fátima, Seu Antônio e Seu Jaime no palco do Chega Mais (1991).



Fonte: Acervo pessoal Maria da Costa (2024).

Embora tenha se afastado das apresentações dançantes após um episódio de mal-estar ainda na juventude, Dona Fátima permaneceu atuante nos bastidores, desempenhando um papel central na consolidação do grupo. Com a crescente formalização dos concursos juninos na década de 1990, e a consequente necessidade de adaptação às exigências de federações e regulamentos, como a obrigatoriedade da presença do marcador, a quadrilha chegou a perder cinco pontos em uma competição por não atender a esse critério. Diante disso, Dona Fátima convidou o vizinho Sebastião de Souza, conhecido como Seu Jaime, para assumir essa função. Já envolvido com a organização da festa, Seu Jaime passou a integrar a quadrilha, consolidando sua estrutura organizacional.

A partir de então, os papéis se definiram com clareza: Seu Antônio tornou-se a voz e o principal financiador do evento; Dona Fátima assumiu a criação artística, a elaboração das indumentárias e a direção dos espetáculos; e Seu Jaime passou a representar a figura do marcador, isto é, aquele que comanda a quadrilha durante as apresentações, além de atuar como rosto da festa, contribuindo com propostas inovadoras a cada temporada.

Com o passar dos anos, a realização da quadrilha Chega Mais passou a exigir esforços organizacionais cada vez mais complexos, acompanhando o crescente desejo de surpreender a comunidade local e um público visitante em constante expansão. Conforme discutido anteriormente, o evento, inicialmente restrito aos moradores das ruas Açapava e Paissandu, não possuía pretensões que extrapolassem o entorno imediato. No entanto, impulsionados sobretudo

pela juventude local, que se inspirava em experiências de outros grupos juninos, surgiu o anseio de levar as apresentações a bairros vizinhos.

Embora algumas vozes, como a de Dona Fátima, se mostrassem contrárias à expansão para além de Cabuçu, a decisão majoritária foi favorável à participação em circuitos externos. Nesse contexto, o Chega Mais passou a integrar o calendário de apresentações de outras localidades. É importante destacar que, nas décadas de 1980 e 1990, a oferta de festas juninas na região era significativa, mas os deslocamentos dos grupos eram realizados, em grande parte, de forma precária — por meio de caminhões, peruas, caçambas ou mesmo a pé. O uso de transporte fretado, como ônibus, era pouco frequente. No caso específico do Chega Mais, a proximidade com a antiga garagem da empresa Expresso Nossa Senhora da Glória provavelmente facilitou os deslocamentos mais distantes.

Segundo o depoimento de Paulo Roberto, a participação em festas externas gerou a necessidade de reciprocidade, exigindo que o grupo também se estruturasse para receber quadrilhas visitantes. Esse movimento impulsionou uma série de inovações na organização do Chega Mais, como a adoção de temas específicos para as apresentações, o que influenciou diretamente a decoração do arraial. A inspiração para essas mudanças veio das visitas de Paulo Roberto a festas realizadas no interior do estado do Rio de Janeiro, especialmente no distrito de Laranjais, em Itaocara, onde observou a existência de capelas e barracas temáticas dedicadas à venda de comidas típicas.

Essas referências, aliadas a elementos estéticos difundidos por programas televisivos da época, estimularam a criação de novos espaços cênicos no arraial do Chega Mais, como delegacia, prefeitura, cadeia e coreto. A concretização dessas ideias contou com a colaboração fundamental de Seu Jaime, cuja experiência em ornamentação de festas, sobretudo casamentos no interior do Espírito Santo, foi decisiva.

Em reunião com Seu Antônio e Paulo Roberto, Seu Jaime propôs a criação de um arraial circular, sem mastro central, o qual, segundo ele, dificultava a movimentação coreográfica da quadrilha. Para viabilizar essa estrutura, foram utilizados quatro postes posicionados estrategicamente, sustentando cabos de aço que cruzavam o espaço cenográfico. Em depoimento, Seu Jaime relatou ter utilizado um rolo de barbante e uma barra de ferro para medir e marcar os pontos exatos de instalação dos postes, assegurando a estabilidade da estrutura.

Antes dessas inovações, o espaço destinado à dança era delimitado de forma improvisada com folhas de pindoba. A adoção do novo modelo — um arraial circular e sem mastro — tornou-se uma das marcas registradas do Chega Mais e passou a servir de referência

para outras festas juninas da região. Dentre os diversos relatos coletados, destaca-se o de Ivan Alves, ex-marcador da quadrilha Chamego do Bem-Querer, do bairro do Caju, que afirmou:

Pra gente foi uma referência, todas as quadrilhas daquela época queriam dançar no Chega Mais, ou porque eram bem recebidos, ou porque o arraiaá, quando chegávamos, já encantava: era um arraial lindo, todo enfeitado, cheio de palha, bambu e bananeira. A gente ficava maravilhado com isso. Já na chegada havia aquela recepção calorosa: as pessoas nos recebiam lá fora, indicavam onde estacionar o ônibus e havia todo aquele acolhimento. (Entrevista: Ivan Alves, 2024)

A organização do Chega Mais demandava a distribuição de tarefas entre os membros da comunidade ao longo de todo o período de preparação da festa e das apresentações da quadrilha. Tal dinâmica revelava não apenas o espírito de coletividade, mas também elementos de construção de pertencimento e identidades locais, aproximando-se da noção de “discursos identitários” discutida por Martín (1993).

Registros audiovisuais da década de 1990 evidenciam uma ampla mobilização coletiva: crianças participavam ativamente da confecção das bandeirinhas e dos adereços decorativos; mulheres dedicavam-se à preparação dos alimentos, tanto para a comercialização quanto para o acolhimento das quadrilhas visitantes; e os homens — jovens e adultos — assumiam tarefas que envolviam maior esforço físico, como a montagem da infraestrutura do arraial. Entre essas tarefas estavam a fixação de estruturas de bambu, a ornamentação com folhas de pindoba e bananeiras, a instalação da iluminação, além da organização dos elementos cenográficos.

Apesar do extenso período de preparação, que frequentemente envolvia de um a dois meses para a produção dos materiais e cerca de quinze dias para a montagem final, o espaço da festa adquiria sua forma definitiva apenas nas vésperas da estreia. O solo empoeirado e avermelhado das ruas, ainda não asfaltadas, era cuidadosamente coberto com pó de pedra, como forma de conter a poeira e evitar a formação de lama em caso de chuva. Todo o quarteirão era transformado: os acessos eram interditados ou parcialmente bloqueados, as casas vizinhas se integravam à ambientação com bandeirinhas e luzes, e os moradores adaptavam suas rotinas para acolher o evento.

Essa mobilização demonstrava o quanto o Chega Mais transcendia a dimensão do espetáculo artístico e assumia um papel central na articulação comunitária. Era um momento em que saberes tradicionais, práticas coletivas e sentidos de pertencimento se entrelaçavam, reafirmando a festa como espaço de construção simbólica e social dos territórios populares. A figura 48, apresenta alguns momentos do trabalho de construção da festa, que foi gravado em detalhes por Edson Crisóstomo.

Figura 48: Still dos registros em vídeo da montagem da festa (1991).



Fonte: Fita VHS - Acervo pessoal Maria da Costa (2024).

Com o crescimento do Chega Mais, a comunidade precisou desenvolver uma organização mais estruturada. Conforme relato de Maria de Fátima, à medida que o evento ganhava dimensão, os moradores passaram a encará-lo como uma extensão de seus próprios quintais, embora fosse realizado em via pública. Esse sentimento de pertencimento impulsionava o cuidado com todos os aspectos da festa, desde os elementos estéticos até a recepção dos visitantes. De acordo com a entrevistada, o objetivo não era apenas proporcionar um bom ambiente para a dança, mas também valorizar a festa como um todo. Para isso, formavam-se equipes com funções específicas, encarregadas de orientar e acolher o público visitante, de modo que este se sentisse incluído e bem recebido. Cada integrante dessas equipes tinha horários, locais de atuação e atribuições bem definidas, o que, na visão de Maria de Fátima, contribuía para a construção de uma rede de colaboração comunitária que ela associa ao chamado ‘jeito Chega Mais’, frequentemente evocado por Antônio nas locuções realizadas durante o evento.

Com o intuito de compreender como os envolvidos na festa percebiam e experienciavam essas responsabilidades, foram realizadas entrevistas com participantes que integraram a quadrilha ao longo dos anos. Gisele Portela, ex-dançarina que ingressou na quadrilha mirim aos 10 anos de idade, relatou que, embora houvesse uma divisão prévia de tarefas, nas vésperas da festa todos colaboravam com as demandas dos demais. Ela também destacou que os compromissos com os ensaios e os preparativos exigiam dedicação a tal ponto que muitos

participantes renunciavam a eventos familiares. Sua irmã, Grazielle Portela, também integrante da quadrilha, recordou com entusiasmo o trabalho manual de colagem de bandeirinhas com goma de arroz, atividade que, embora laboriosa, era por ela vivida com prazer. O trabalho construído e relatado, pode ser visto nas figuras 49 e 50, com um antes e depois que nos possibilita ver como o trabalho voluntário e coletivo, resultava em um cenário festivo, lembrado por todos os depoentes.

Figura 49: Imagens do arraial Chega Mais, sendo montado (2009).



Fonte: Acervo pessoal de Maria de Fátima (2023).

Figura 50: Arraial Chega Mais decorado para a festa (2009).



Fonte: Acervo pessoal de Maria de Fátima (2023).

A mãe das jovens, Wanda Portela, foi uma das responsáveis por inserir os filhos no universo do Chega Mais. Participou da quadrilha improvisada no Arraiá do Grilo – evento que antecedeu a criação oficial do Chega Mais – e atuou como barraqueira durante todos os anos

do arraial. A partir de sua experiência à frente de uma das barracas, Wanda descreveu a festa como marcada por um forte envolvimento afetivo e por um espírito de colaboração. Moradora da Rua Açapava, ela afirmou que sua participação, assim como a de muitos outros, não era movida por interesses financeiros, mas sim pelo desejo de contribuir para a continuidade da tradição.

Sua irmã e parceira de barraca, Janete Portela, relatou que ofereciam uma ampla variedade de alimentos, como caldos, empadas, churrasco e pastéis, todos preparados no momento da venda. Segundo ela, a procura era intensa, e os produtos frequentemente se esgotavam, obrigando-as, em diversas ocasiões, a retornar às suas residências para repor os insumos. Janete também enfatizou que o público era proveniente de diversas regiões do Rio de Janeiro, atraído pela reputação do Chega Mais.

Outro depoimento relevante é o de Armando Magalhães, ex-dançarino, que descreveu sua experiência com emoção e nostalgia. Ele recorda que, ainda adolescente, aguardava com entusiasmo os sábados, dias em que, juntamente com outros jovens, saía pela manhã para recolher as folhas utilizadas na ornamentação do arraial. Em suas palavras:

Você via no rosto das pessoas que faziam aquilo com amor, com alegria, paixão. Não sentia cansaço, não sentia fome, não sentia sede, era aquela paixão de poder dar o melhor, de ver tudo bonito... poxa, pra nós também podermos curtir. Quando chegava aquele momento da formação da quadrilha, você olhar pros lados, ver tudo pronto, tudo bonito, aquela multidão esperando você entrar ali... olha, é o que a gente vai levar pro resto da vida. (Entrevista: Armando Magalhães, 2024)

Cíntia Veronezi, que participou do Chega Mais durante os seus quinze anos de atividades, destaca em seu depoimento a forte dimensão afetiva envolvida na organização da festa e sua relação com a Fazenda Cabuçu. Segundo ela, boa parte dos ornamentos naturais utilizados na decoração do arraial — como folhas de coqueiro e hastes de bambu — era retirada da fazenda, graças à relação próxima entre os organizadores e os moradores do local. Essa conexão era possível, em especial, por meio de Sheila, filha da família residente na fazenda e integrante da quadrilha Chega Mais, já falecida.

Cíntia recorda, com carinho, do envolvimento da comunidade nos preparativos da festa realizada em 2009, especialmente aquela sediada no terreno da antiga fábrica da Poubel, vizinha à Fazenda Cabuçu. Ela relata que buscar os materiais naturais na fazenda era uma atividade prazerosa, que mobilizava principalmente os mais jovens, sempre acompanhados por familiares envolvidos diretamente na organização do arraial. Essa prática evidenciava o caráter

comunitário e intergeracional do evento, no qual os laços de vizinhança e de afeto se articulavam à produção cultural da festa.

Atualmente, Cíntia mantém viva a memória do Chega Mais junto a seus alunos na Escola Jomaver — instituição pertencente à sua família e localizada na Rua Paissandu. Ela relata que leva um pouco dessa história para as festas juninas escolares por meio das indumentárias que ela e sua irmã usaram nas apresentações da quadrilha, agora emprestadas aos estudantes. Trata-se de um gesto simbólico que reforça a transmissão de saberes e memórias afetivas entre gerações, valorizando a cultura junina como patrimônio vivido e compartilhado. Na celebração dos dez anos do Chega Mais, o evento já contava com três grupos distintos de quadrilha, identificados pelos depoentes da seguinte forma: o primeiro, composto por crianças; o segundo, formado por adolescentes; e o terceiro, integrado por jovens e adultos. Segundo Maria de Fátima, cada grupo reunia aproximadamente 40 integrantes. Então, considerando também os familiares e demais colaboradores envolvidos na organização e nos bastidores, estima-se que mais de 150 pessoas participavam diretamente da realização do Arraiá Chega Mais naquele período.

2.4. O Arraial ou a Apoteose das Quadrilhas na Baixada

A partir dos depoimentos trazidos foi possível analisar o Arraiá Chega Mais não apenas como uma festividade popular, mas como um espaço de construção simbólica do território e da memória coletiva da comunidade de Cabuçu (Halbwachs, 1990). A valorização do pertencimento local emerge como um eixo fundamental nas narrativas dos organizadores, evidenciando a festa como um elemento identitário (Martín, 1993) capaz de reforçar vínculos sociais e culturais no bairro, como um território cultural (Haesbaert, 2006).

Dona Fátima, uma das fundadoras, ilustra essa dimensão ao expressar resistência inicial à participação da quadrilha fora do território comunitário. Sua postura ressalta um compromisso com a preservação do caráter identitário do evento, priorizando a sua realização no espaço original antes de qualquer apresentação externa. Tal atitude revela a festa como um território simbólico, onde vestimentas, coreografias e celebrações são meios de afirmar a identidade cultural (Martín, 1993) considerada específica da comunidade de Cabuçu, enquanto discurso identitário, que comunga de elementos específicos da localidade, diferenciando-a de outras da cidade, como por exemplo, a ideia de ruralizado, tranquilo, verde.

Por sua vez, a atuação de Zélia Veronezi, também fundadora e ex-coordenadora de Educação e Cultura da Subprefeitura de Cabuçu, demonstra como a experiência do Chega Mais

influenciou diretamente a formulação e implementação de políticas culturais municipais. A criação do “Arraiá da Cidade” representou uma tentativa de institucionalizar e descentralizar as celebrações juninas, promovendo o reconhecimento das manifestações culturais locais dentro de um projeto mais amplo de gestão pública. A delimitação territorial da coordenadoria, abrangendo desde o bairro da Palhada até o Km 32, e a escolha da quadrilha representante evidenciam a importância estratégica do Chega Mais como símbolo da cultura popular local.

A manutenção do “Arraiá da Cidade” no distrito de Cabuçu após sua edição inicial no centro de Nova Iguaçu reforça a centralidade simbólica do Chega Mais no imaginário coletivo e nas políticas culturais do município. Esse movimento evidencia como práticas culturais de base comunitária podem ser incorporadas às dinâmicas institucionais, ampliando seu alcance e reconhecimento, ao mesmo tempo em que preservam suas raízes e significado originais.

A compreensão do Arraiá Chega Mais deve ser situada na perspectiva das memórias coletivas e do patrimônio cultural como processos dinâmicos de construção identitária. Conforme Pierre Nora (1993), os “lugares de memória” surgem quando a memória viva é ameaçada, tornando-se objeto de uma evocação consciente e simbolicamente carregada. O Chega Mais, enquanto festa comunitária, configura-se como um desses lugares onde a memória da comunidade de Cabuçu se materializa, estabelecendo vínculos afetivos e territoriais que ultrapassam a simples festividade.

Nesse sentido, a valorização do pertencimento territorial manifestada por Dona Fátima e outros organizadores revela a importância da festa para a afirmação de uma identidade local enraizada no bairro, como bem enfatizado por François Choay (1992) ao destacar que o patrimônio não se limita a objetos ou espaços físicos, mas envolve práticas sociais e simbólicas que legitimam um sentido de pertencimento, e, nesse caso, a ideia de lugar de produção dessa coletividade diz muito sobre a situação, atuação e recursos da localidade, fundamentada em sua própria forma de apresentação, que os representa enquanto grupo, coletivo. A insistência em que a quadrilha se apresente primeiramente no âmbito local antes de circular em outros espaços reflete esse cuidado em preservar o caráter identitário da festa como patrimônio imaterial da comunidade.

A atuação institucional de Zélia Veronezi, por sua vez, sinaliza a interface entre práticas culturais comunitárias e políticas públicas de cultura, um processo fundamental para a preservação e difusão do patrimônio. Conforme Abreu e Chagas (2003), as políticas culturais contemporâneas devem reconhecer as expressões populares como elementos essenciais para a construção das identidades culturais e territoriais, potencializando sua visibilidade sem

descontextualizá-las. Nesse sentido, a imagem 51 traz o registro audiovisual de 1991, ocorrido na comemoração dos dez anos do Arraiá Chega Mais, exemplifica a estratégia deliberada de articulação entre tradição popular e projeção midiática.

Figura 51: Still do vídeo VHS da festa do Chega Mais, com a presença do apresentador Jimmy Raw abrindo a segunda semana de festas (1991).



Fonte: Acervo pessoal de Maria de Fátima (2023).

A presença do locutor Jimmy Raw, profissional da Rádio 98 FM e apresentador do programa Globo de Ouro da TV Globo, bem como a referência ao jornalista Eloy Decarlo, indica o esforço da organização para ampliar a visibilidade da festa para além dos limites locais. Tal iniciativa reforça o papel do Chega Mais como um lugar de memória que dialoga com múltiplos públicos, consolidando sua importância no calendário cultural da região.

A inserção de personalidades do rádio e da televisão daquela década de 1990 contribuiu para a legitimação do evento enquanto patrimônio imaterial de relevância regional, evidenciando a capacidade da festa em negociar entre o popular e o institucional. Essa dinâmica, além de ampliar o alcance da festa, reforça sua potência simbólica e o sentido de pertencimento territorial, articulando memória, patrimônio e identidade de forma integrada. Tal processo revela, ainda, como a visibilidade midiática se converte em um dispositivo de reconhecimento cultural, capaz de potencializar a valorização social de práticas coletivas tradicionalmente marginalizadas nos grandes centros urbanos.

Um dos elementos mais significativos na consolidação do Arraiá Chega Mais foi a criação e distribuição de uma medalha comemorativa, que transcendeu a mera marca temporal

para se tornar um símbolo visual e identitário do evento. Segundo depoimentos de organizadores e participantes, a autoria do emblema é atribuída a Dona Fátima, figura central na organização desde as primeiras edições da festa. O símbolo, de traços estilizados, representa dois personagens que remetem a “Seu” Antônio — idealizador do Chega Mais — e sua esposa, Dona Maria, evidenciando a importância da família e da ancestralidade como eixos simbólicos no contexto das festividades juninas locais.

A incorporação dessas figuras na medalha nos remete a uma estratégia narrativa que transforma elementos pessoais em emblemas coletivos, contribuindo para a construção de uma memória compartilhada e consolidada pela comunidade. Essa apropriação simbólica remete à noção de “lugares de memória” (Nora, 1993), em que objetos, imagens e rituais se tornam portadores materiais da memória social, especialmente quando esta necessita ser evocada e preservada diante do risco de esmaecimento. Além disso, o uso recorrente da medalha como marcador de pertencimento nas edições subsequentes reforçou sua função pedagógica e de coesão social, tornando-a uma referência para novas gerações. Dessa forma, observa-se como a festa, ao ressignificar símbolos familiares e afetivos, amplia sua legitimidade cultural e fortalece sua dimensão identitária no território. A imagem 52 apresenta a materialização de parte dessa memória do Chega Mais, com a medalha comemorativa que foi entregue a cada participante da festa no ano de 1991. A arte foi criada por João Carlos Miqueline.

Figura 52: Medalha comemorativa de 10 anos Chega Mais (1991).



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

A distribuição das medalhas a todos os integrantes das quadrilhas visitantes e do Chega Mais – dançarinos, organizadores e colaboradores – operou como um gesto simbólico de

reconhecimento e de valorização da participação comunitária. Esse ritual da entrega/distribuição de medalhas, registrado em vídeo, assumiu caráter cerimonial e funcionou como um rito de passagem, reforçando o sentimento de pertencimento coletivo e renovando os vínculos afetivos entre os participantes. Sob essa perspectiva, a medalha não apenas identifica, mas também materializa o patrimônio imaterial do grupo, alinhando-se à definição de patrimônio cultural de Choay (1992), que destaca o caráter social e simbólico dos bens culturais como elementos vivos da identidade.

A festa também expressou diálogos interculturais que ultrapassam o âmbito local, como demonstra a presença do grupo de danças tradicionais Os Lusitanos, da Casa de Gondomar, em Queimados, convidados a encerrar uma das noites com danças portuguesas. Tal participação ilustra as influências da cultura portuguesa no evento, mediadas pela figura do fundador Seu Antônio, frequentador assíduo da instituição. Essa interação evidencia a festa enquanto espaço de negociação simbólica entre tradição popular local e expressões culturais transnacionais.

Na imagem 53, a apresentação do grupo de danças portuguesas, apresentando-se no Arraiá Chega Mais, que teve um tablado especialmente montado para a performance do grupo na edição comemorativa de 10 anos do evento, a apresentação foi colocada como uma grande atração de encerramento da noite após apresentações de grupos de dança de quadrilha.

Figura 53: Still do vídeo em VHS com registros da festa de 10 anos do Chega Mais, com a presença do grupo de danças portuguesa Os Lusitanos da Casa de Gondomar (1991).



Fonte: Acervo pessoal Maria da Costa (2023).

No início da década de 1990, o movimento junino experimentou um processo de maior organização e profissionalização, marcado pela criação das federações responsáveis pelos

concursos unificados, entre elas a SIQUERJ (Sociedade Independente de Quadrilhas do Rio de Janeiro). O Chega Mais filiou-se a esta federação em seu primeiro ano de funcionamento, 1992, ano em que a federação coordenou 18 festas e 26 quadrilhas.

Em depoimento para esta pesquisa, Claudemiro Santos, o Mirinho da Carisma, fundador da SIQUERJ, recorda que inicialmente a entidade hesitou em aceitar a filiação do Chega Mais devido à sua localização distante das demais festas planejadas. Contudo, a simpatia dos responsáveis pelo evento e a qualidade do espaço, conferida inclusive em visita pelo presidente da federação, garantiram a aceitação. Essa decisão ilustra como a filiação institucional reflete negociações simbólicas e geográficas dentro do movimento junino, ampliando o campo de reconhecimento e legitimidade do evento. Ele faz a seguinte declaração:

Eu queria falar em nome da diretoria da SIQUERJ, não como o seu presidente, aqui no Chega Mais, como amigo. As quadrilhas que dançaram aqui gostaram do arraial, tanto que eles apelidaram de “Apoteose dos Arraiás de Quadrilhas” (Ferreira, presidente da SIQUERJ em vídeo do acervo de Maria de Fátima)

O resultado da competição no Chega Mais, anunciado em vídeo pelo presidente da SIQUERJ, marcou a consagração da quadrilha Tiririca de Quintino como campeã adulta, em cerimônia diante de público expressivo. Pedro Carmona, presidente da Tiririca, relatou sua participação em quatro edições, destacando a singularidade da estrutura coberta e cercada do Chega Mais, que conferia à festa um caráter apoteótico e distinto. Seu testemunho revela a festa como um espaço de encontro e reconhecimento social para participantes de fora do bairro, evidenciando a ampliação do alcance territorial e simbólico do evento.

O fundador do Chega Mais, Paulo Roberto, complementa essa perspectiva ao destacar o impacto do evento junto a interlocutores de outras regiões, como Copacabana e Niterói, onde a festa já era conhecida e respeitada no circuito junino. Para ele, o reconhecimento externo, alcançado apesar da origem modesta da iniciativa, fortaleceu o sentimento de orgulho local e consolidou o arraial como um verdadeiro “lugar de memória” (NORA, 1993) para Cabuçu, colocando o bairro no mapa cultural da cidade.

Sob o viés da memória e do patrimônio cultural, essa trajetória do Chega Mais evidencia, conforme Abreu e Chagas (2003), como expressões culturais de base comunitária podem ser elementos centrais na construção das identidades territoriais, configurando-se como patrimônios imateriais que articulam tradição, inovação e representatividade social. Assim, o Arraiá Chega Mais reafirma sua posição como fenômeno cultural que conjuga práticas locais e estratégias institucionais, contribuindo para a preservação e dinamização da cultura popular fluminense.

Pode-se dizer que, a trajetória da quadrilha Chega Mais, compreendida pelas diversas formações que compuseram o grupo ao longo dos anos, destaca-se pela complexidade de sua organização e pela eficácia na gestão de múltiplos núcleos, com ensaios e apresentações independentes. Essa estrutura permitiu a realização de iniciativas como o Quadrilhão em 1996, durante as comemorações do quinquênio de fundação, ocasião em que dançarinos veteranos foram convidados a participar das festividades, demonstrando o cuidado com a manutenção da memória coletiva e a valorização da experiência.

Entre as figuras que emergem na narrativa do grupo, destaca-se Wilson Freire, residente em município vizinho, que, apesar de nunca ter integrado a quadrilha enquanto dançarino, foi incorporado como membro afetivo do Chega Mais. Freire relata ter conhecido a quadrilha em uma apresentação na Praça do Skate, no centro de Nova Iguaçu, sendo imediatamente impactado pela dimensão visual e organizacional do grupo. Sua admiração motivou visitas a Cabuçu e a integração do Chega Mais ao Arraiá Juca Gado, por ele organizado em Queimados desde 1984. Posteriormente, Freire tornou-se frequentador assíduo e jurado de concursos, mantendo, até os dias atuais, laços estreitos com Dona Fátima, figura central da organização. Essa relação evidencia como práticas culturais transcendem os limites territoriais, conformando redes afetivas e simbólicas que ampliam o campo de circulação da memória coletiva.

Outro personagem relevante é Sérgio Louredo, conhecido no bairro como Serginho, ele que interpretou o papel do padre nas encenações da quadrilha. Iniciando como príncipe, cargo desempenhado por dois anos, Serginho assumiu a representação do padre após expressar à organização sua insatisfação com a performance de seu irmão, que interpretava o mesmo personagem anteriormente. Essa mudança, aceita sem resistência, resultou na construção de uma figura emblemática para o grupo. Além disso, Serginho ampliou sua presença na memória coletiva por meio de esquetes humorísticas, desenvolvidas ao lado dos colegas João Carlos e Xodó, inspiradas em figuras populares da cultura brasileira, como Sérgio Mallandro, Tiririca, e outros personagens criados por ele, com a finalidade de entreter o público local, entre os intervalos entre uma apresentação e outra de um grupo de dança de quadrilha. Serginho conta com orgulho o sucesso que as performances sua e de seus amigos, fazia dentro do espaço da festa, conferindo maior dimensão performativa e entretenimento às festividades. Na figura 54, Serginho e Xodó, apresentando uma de seus esquetes teatrais no intervalo das apresentações.

Figura 54: Serginho e Xodó, encenando no intervalo de apresentações de quadrilhas (1991).



Fonte: Acervo pessoal de Maria da Costa (2024).

José Louredo, irmão de Serginho e um dos fundadores da quadrilha, rememora que cerca de quinze membros de sua família integraram o Chega Mais ao longo do tempo, ressaltando a importância da participação familiar na manutenção da tradição. Para ele, o momento mais significativo ocorreu em 1996, quando dançou ao lado da filha, Kely Veronezi, durante apresentação na Apoteose, evento que coincidia com o aniversário de quinze anos da quadrilha e da própria Kely. Esta, em entrevista, expressou a emoção de celebrar seu aniversário como florista do grupo, recebendo cumprimentos no arraial, episódio registrado em vídeo e preservado como parte da memória afetiva do coletivo.

Segundo relato de Dona Fátima, a decisão de Kely em confeccionar um vestido especial para a ocasião, optando por essa celebração em detrimento da tradicional festa de debutante, reafirma a centralidade do Chega Mais na vida dos seus integrantes e o papel identitário da quadrilha. O registro do momento considerado por eles, como o mais marcante, pode ser visto

na figura 55, onde pai e filha dançam juntos na Praça da Apoteose, na final do Arraiá do Rio em 1996.

Figura 55: José Louredo e Kely Veronezi dançando na Apoteose (1996).



Fonte: Acervo Luiz Marins – UERAQUERJ. Foto Henrique Matos.

No contexto do Rio de Janeiro, a figura da sinhazinha emergiu, desde a década de 1970, como um dos símbolos mais cobiçados entre as quadrilhas juninas, refletindo transformações nos ornamentos e nas vestimentas, que passaram a incorporar elementos simbólicos associados a figuras históricas e de época. Nesse cenário, destaca-se o testemunho de Carmem Perrotta, marcadora e organizadora da Quadrilha do Sampaio, que contribui com importantes reflexões sobre essa personagem e as práticas e mudanças observadas nas décadas iniciais desse período.

[...] em 1975, a mãe da menina que dançava como sinhazinha, era conhecida do figurinista Eloy Machado, que fazia figurinos para as novelas da época, ele fez um vestido lindo, comprido de organdi suíço bordado, um babado lindo, mas sem armação quase nenhuma, com um chapéu tipo de sinhá-moça.[...] Mas nesse tempo tinha uma quadrilha chamada Caixa D'Água Furada do bairro da Penha, que fazia caipira da roça, mas as roupas das damas chamavam Maria Mijona, essa quadrilha já tinha características estilizadas, isso porque usavam saias compridas, e os vestidos eram feitos de Cácia, pouco depois a quadrilha Show de Ramos começou a utilizar os vestidos grandes (Carmem Perrotta, *site Cultura Junina*, 2020).

A inclusão da Sinhazinha nas formações de quadrilhas juninas, notadamente no Rio de Janeiro, revela uma complexa tensão entre a celebração da cultura caipira e a reprodução acrítica de hierarquias sociais de fundo colonial. A personagem, que remete à representação dos costumes rurais e é influenciada pela cultura midiática (como as telenovelas) e por folguedos

do ciclo do Boi, emerge como uma caricatura idealizada da elite agrária. Ao lado da figura histórica do Coronel (hoje menos frequente), a Sinhazinha personifica o caráter elitista e a estrutura de poder patriarcal das fazendas. Essa representação, embora enquadrada no divertimento popular dos casamentos caipiras, que são em si paródias das uniões formais da classe dominante, negligência a oportunidade de uma crítica mais profunda nesses espetáculos. A figura acaba por naturalizar e até glamorizar a estrutura de domínio colonial e latifundiário, ao invés de subvertê-la, transformando a celebração folclórica em um espaço de reiteração simbólica de um passado socialmente desigual.

O papel da “sinhazinha” ainda se manifesta de forma predominante na estrutura das quadrilhas juninas do Rio de Janeiro. Contudo, essa personagem tem passado por um significativo processo de ressignificação cultural conduzido pelos próprios agentes dessa manifestação, integrando-se, juntamente com outros papéis denominados “destaques”, a novas representações temáticas. Tais representações frequentemente estabelecem um diálogo conflituoso com os referenciais coloniais e patriarcais historicamente associados à figura original, evidenciado pela diversificação do perfil das intérpretes. Diferentemente das décadas de 1980, onde o papel se restringia a perfis midiáticos hegemônicos, atualmente a sinhazinha é interpretada por jovens negras, mulheres trans e mulheres acima dos 40 anos, promovendo uma ruptura com padrões estéticos e sociais historicamente limitantes. Além desse aspecto sociológico, a sinhazinha, como destaque central, foi um elemento catalisador e fundamental nas primeiras estilizações que marcaram a evolução estética e coreográfica das quadrilhas juninas fluminenses.

A sinhazinha e sua indumentária, marcam as primeiras mudanças presentes na estética das quadrilhas do estado, para o que hoje conhecemos como quadrilhas de salão. A figura 56 apresenta uma sequência que evidencia as transformações na indumentária da quadrilha Show de Ramos ao longo de três décadas. Reconhecida como uma das mais antigas quadrilhas dessa categoria de salão em atividade, a quadrilha Show de Ramos passou, em 2005, a concorrer na categoria roça, onde concorre até a atualidade. Notavelmente, foi também uma das primeiras quadrilhas a incorporar de forma destacada a figura da sinhazinha em suas encenações. Na figura 56, é possível observar, da esquerda para a direita, registros da quadrilha no ano de 1961; no canto superior esquerdo, uma fotografia da década de 1970; abaixo à esquerda, uma imagem de 1985; e, à direita, um registro datado de 1997.

Figura 56: Mudanças da quadrilha Show de Ramos ao longo das décadas de 60 até 90.



Fonte: Acervo da quadrilha Show de Ramos (2022).

No contexto do Arraiá Chega Mais, a figura da sinhazinha assumiu papel central na trajetória de Fabiana Louredo, cuja participação teve início na primeira formação infantil do grupo. Posteriormente, foi convidada por Dona Fátima a integrar a quadrilha adulta principal, consolidando-se como uma das figuras de maior destaque na história do coletivo. O reconhecimento de Fabiana teve início a partir do momento em que sua mãe confeccionou um vestido mais elaborado, inspirado nos trajes típicos das sinhazinhas que se apresentavam nas quadrilhas da época. A indumentária, aliada ao seu desempenho cênico, conferiu-lhe visibilidade e prestígio dentro do grupo, sendo mencionada por diversos depoentes pela relevância de sua atuação à frente da quadrilha.

Durante a pesquisa, chamou atenção a descoberta de que Fabiana recebeu o título de SInhazinha Cabuçu por dois anos consecutivos — em 1989 e 1990. Tal conquista extrapolou os limites internos do grupo Chega Mais, alcançando reconhecimento no circuito junino do município. Para compreender o significado dessa honraria, foi necessário investigar o processo de escolha do título.

Segundo relato de Zélia Veronezi, à época coordenadora de Educação e Cultura da Subprefeitura de Cabuçu e integrante do Chega Mais, o título de Sinhazinha Cabuçu era resultado de uma competição realizada no contexto do Arraiá da Cidade — evento já mencionado anteriormente — que promovia a eleição da sinhazinha municipal a partir de candidatas representantes das regiões da cidade de Nova Iguaçu.

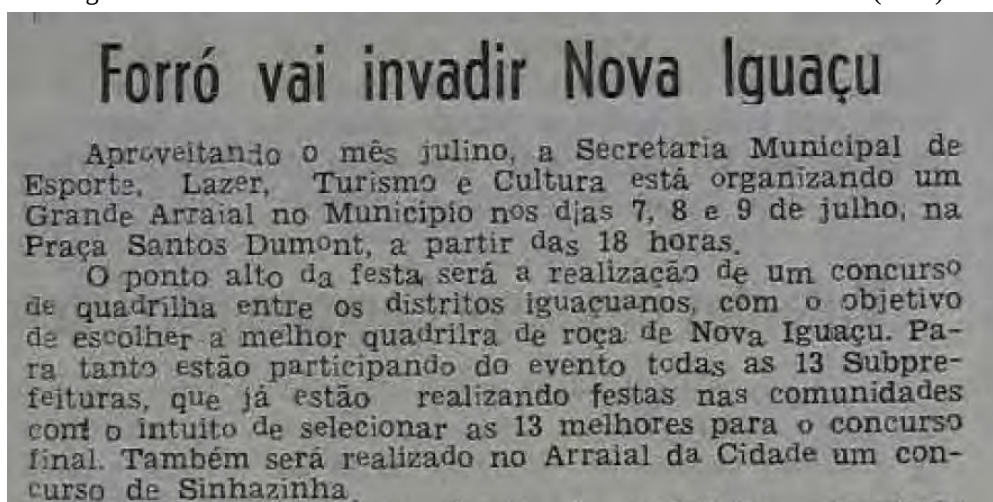
A vitória de sinhazinha Fabiana Louredo nesse concurso, representando a quadrilha Chega Mais, pode nos levar a análise sobre a consolidação de sua projeção individual como também reforçou o prestígio do grupo no cenário cultural local. Tal conquista pode ser compreendida como uma articulação entre performance individual, reconhecimento simbólico e construção de uma identidade coletiva e de certa forma, política. Em registros audiovisuais do Chega Mais, pode-se observar a presença política a beira do arraiá, desse modo, entende-se como fortalecimento do sentimento de pertencimento e de orgulho comunitário em torno do Chega Mais, projetando-o como uma referência no campo das quadrilhas Iguaçuanas. O percurso dentro do Chega Mais como sinhazinha pode ser evidenciado em registros fotográficos e em vídeos, apesar de não ter sido a primeira personagem a existir em uma quadrilha, a ‘sinhá’ era nesse período o cargo mais cobiçado pelas damas das quadrilhas. Na imagem 57, vestindo rosa de bolas branca foi em 1987, em seu primeiro ano como sinhazinha, de lilás em 1993 e de branco com as rendas coloridas em 1995.

Figura 57: Trajetória de Fabiana Louredo como Sinhazinha do Chega Mais, da infância até a juventude.



Fonte: Acervo Fabiana Loureiro (2024).

Figura 58: Recorte do Jornal Correio da Lavoura sobre o Arraiá da Cidade (1989).



Fonte: Site CEDIM – IM/UFRRJ.

Na Figura 58, a matéria do jornal Correio da Lavoura registra o concurso Arraiá da Cidade e destaca, entre outras informações, a realização do concurso de Sinhazinha. Tal iniciativa pode ter sido inspirada pela lógica dos concursos de beleza, como os de Miss, amplamente difundidos nos clubes sociais do Rio de Janeiro — espaços que, historicamente, também abrigaram os primeiros concursos de quadrilhas juninas. Esse paralelismo sugere a valorização simbólica da figura da sinhazinha, que já vinha ganhando destaque nas festas juninas do estado.

Esse protagonismo é reforçado na imagem 59, onde se observa o enunciado oficial da Riotur em 1976 para o evento intitulado Arraial da Sinhazinha, realizado na Lagoa, que chegou a anunciar como prêmio principal um automóvel para a vencedora. Tal registro evidencia a projeção e a importância crescente atribuída à personagem no imaginário festivo e midiático das celebrações juninas no Rio de Janeiro.

Figura 59: Recorte do Jornal O Globo sobre o Arraial da Sinhazinha (1976).



Fonte: Site Cultura Junina.

Figura 60: Fabiana Louredo ao lado do prefeito de Nova Iguaçu, Aluísio Gama (1989).



Fonte: Acervo Fabiana Loureiro (2024).

Na figura 60, na qual Fabiana Louredo aparece sendo homenageada como Sinhazinha Cabuçu ao lado do então prefeito Aluísio Gama, revela camadas simbólicas que vão além do registro cerimonial. A presença de Fabiana nesse contexto institucionaliza sua trajetória como figura de destaque não apenas dentro da quadrilha Chega Mais, grupo ao qual dedicou grande parte de sua infância e adolescência, mas também como representante legítima do território de Cabuçu. O fato de ostentar, em sua faixa, o nome do bairro associa sua imagem à de uma comunidade que, naquele momento histórico, segundo relatos, buscava visibilidade e reconhecimento por meio da sua principal festa. Nesse sentido, a homenagem a Fabiana pode ser entendida como dispositivo de mediação entre o individual e o coletivo, entre o poder público e os sujeitos culturais, reforçando a performance da sinhazinha como uma encarnação simbólica da identidade, do orgulho e da memória comunitária.

A trajetória de personagens como os depoentes acima, revelam a densidade simbólica e afetiva que atravessa a história do Chega Mais. As experiências compartilhadas por esses sujeitos não apenas evidenciam o papel central da quadrilha como espaço de sociabilidade e transmissão de saberes tradicionais, mas também ilustram a forma como vínculos familiares, redes de amizade e práticas performáticas contribuem para a construção de identidades

territoriais. Ao mesmo tempo, a centralidade de figuras como a sinhazinha, elevada a símbolo de prestígio no circuito junino local, revela a capacidade dessas manifestações de articular memória individual e coletiva, projetando sentidos de pertencimento e valorização cultural que se inscrevem no campo do patrimônio imaterial.

Ao celebrar os quinze anos de existência do Arraiá Chega Mais, seus participantes investiram em uma indumentária festiva e sofisticada, cuidadosamente elaborada com o intuito de marcar de forma simbólica e emocional a memória dos dançarinos e do público espectador. A dimensão memorialista e performática dessas celebrações remete àquilo que Nora (1993) conceitua como “lugares de memória”: espaços, objetos ou práticas que se tornam suportes simbólicos de uma memória coletiva, sobretudo em contextos em que os vínculos com a tradição oral e comunitária sofrem ameaças de desaparecimento.

Naquele momento, o Chega Mais contava com três quadrilhas juninas em atividade, além de um ‘quadrilhão’ recreativo, que reunia membros mais velhos da comunidade, inclusive familiares dos dançarinos. Apesar da riqueza cultural e afetiva que essas práticas representavam, as atividades do grupo foram encerradas em 1996. A presente pesquisa buscou compreender os fatores que motivaram esse desfecho e, ao mesmo tempo, refletir sobre o significado simbólico e patrimonial que a experiência do Chega Mais ainda conserva entre seus participantes.

Registros audiovisuais funcionam como dispositivos de rememoração e resistência à efemeridade. Um vídeo de 1991 registra a entrega de medalhas comemorativas pelos fundadores, Seu Antônio e Dona Maria, aos dançarinos da quadrilha. Em um momento de forte carga emocional, Seu Antônio homenageia seu filho mais novo, Paulo, e a sinhazinha Fabiana, expressando esperança na continuidade da tradição.

Fabiana, Paulo vocês são o futuro, vocês são o Chega Mais de amanhã. Fabiana, você gosta do Chega Mais, eu sei que você encara o Chega Mais com muito amor, com muita disposição, como teu pai Jaime encara. Paulo, eu sei que se depender de vocês, o nosso Chega Mais vai continuar por muito tempo. Então uma pequena homenagem do Chega Mais a vocês, pequena porque vocês são grandes de coração. (Seu Antônio em registro de acervo pessoal, 1991)

Esse gesto, aparentemente simples, revela um desejo profundo de transmissão de um legado cultural, uma dimensão fundamental do que se entende, segundo Abreu e Chagas (2003), como patrimônio imaterial: práticas sociais que, ainda que sujeitas às mudanças do tempo, mantêm-se vivas pela adesão afetiva e pela transmissão entre gerações.

Outro registro, de 2009, documenta uma tentativa de reativação da festa em formato reduzido, por iniciativa de antigos moradores, liderados por Rosildo. A festa, realizada no antigo terreno da Fábrica de Tintas Poubel, contou com significativa adesão comunitária. Durante essa edição, um DVD foi gravado com depoimentos de Fabiana e de Seu Antônio. Ambos refletem sobre as dificuldades enfrentadas: o esgotamento físico e emocional dos organizadores, a falta de mão de obra, a crescente desvalorização simbólica da tradição por parte dos jovens e, sobretudo, os desafios impostos pelas novas dinâmicas de controle territorial e pela precarização das condições de segurança nas periferias urbanas. Questionado pelo apresentador sobre o futuro do Chega Mais, Seu Antônio afirmou:

O presente e o amanhã, com certeza vai continuar se realizando com festas mais lindas ainda, porque o amanhã com certeza trará novas ideias, novos rumos, e com certeza a nossa grande família Chega Mais vai continuar se reunindo aqui na nossa comunidade (Seu Antônio em registro de acervo pessoal, 2009)

Em entrevista, integrantes da direção do Chega Mais relataram que ao tentarem esse retorno em 2009, 2010 e 2011, a nova interrupção das atividades para 2012 foi motivada por entraves externos, como a exigência de pagamentos de taxas a segurança local para a realização da festa, que passou a ser vista pelo poder paralelo, como uma iniciativa de caráter lucrativo. Essas exigências, somadas as exigências burocráticas comuns para a realização de eventos de rua, inviabilizaram a continuidade das edições do Chega Mais, mesmo quando havia vontade coletiva de retomá-lo.

Outros depoimentos reforçam a ideia de que o encerramento da festa foi resultado de um desgaste acumulado. Dona Fátima e Paulo Roberto, cofundadores do grupo, reconhecem que, apesar do esforço das novas gerações, a saída dos organizadores mais antigos desarticulou as bases da continuidade. Carlos da Costa, filho mais velho de Seu Antônio, acrescenta que o aumento dos custos operacionais, associado à perda de membros fundamentais e à falta de interesse de parte da juventude, comprometeu a viabilidade financeira e simbólica do projeto.

O falecimento de Seu Antônio, em 2021, acentuou a sensação de fim de ciclo. Reconhecido como figura central na memória da comunidade, ele encarnava, segundo vários depoimentos, o espírito agregador e a liderança afetiva que sustentavam a festa. Seu Antônio ocupava, assim, a posição de verdadeiro ‘guardião’ da tradição (Choay, 2006), papel que transcende a organização de eventos e se inscreve em um regime de salvaguarda cultural baseado na prática, no convívio e na memória social.

Figura 61: Seu Antônio apresentando a festa do Chega Mais (1991).



Fonte: Acervo pessoal Maria da Costa (2024).

A figura 61, registra o que Seu Antônio mais gostava, que era se comunicar com seus vizinhos, integrantes das quadrilhas e convidados. Entre os entrevistados desta pesquisa, Seu Antônio foi lembrado não apenas por sua liderança no Chega Mais, mas também por seu papel como comerciante local e pelo apoio que oferecia a inúmeros moradores do bairro. Seu envolvimento cotidiano com a comunidade, fosse organizando festas, fosse oferecendo ajuda prática ou promovendo encontros festivos, conferiu-lhe uma posição de referência social que ultrapassava os limites do próprio evento.

Hoje, a ausência física do espaço que acolhia o Arraiá Chega Mais, transformado por novos usos urbanos, pode sugerir a perda de um bem cultural. No entanto, como afirma Pierre Nora (1993), os lugares de memória não se restringem a sua materialidade; são também atravessados por um processo simbólico de rememoração. A festa permanece viva nas narrativas, nos rituais de lembrança, nos vídeos, fotografias e depoimentos compartilhados por aqueles que dançaram, aplaudiram ou simplesmente testemunharam sua existência.

Nesse sentido, o Arraiá Chega Mais configura-se como um lugar de memória e um bem cultural imaterial, cuja existência não depende exclusivamente da continuidade física de um espaço, mas do reconhecimento coletivo de seu valor simbólico, afetivo e identitário. Seu legado convida à reflexão sobre os sentidos contemporâneos da cultura popular e sobre os desafios da preservação da memória em territórios marcados pela vulnerabilidade social e pelo apagamento histórico.

Um dos elementos discursivos identitários que simbolicamente representa a comunidade, sem dúvida foi identificado em Cabuçu, a criação da creche construída no terreno onde anteriormente estacionavam os ônibus das quadrilhas juninas — localizado em frente ao antigo espaço do arraial — recebeu oficialmente o nome de Creche Municipal Antônio Pinheiro Magalhães. A homenagem foi proposta pelo vereador Germano Silva, conhecido como Maninho de Cabuçu, e repercutiu com profunda emoção entre aqueles que conviveram com Seu Antônio. Para a comunidade, o gesto representou um reconhecimento formal da relevância social e cultural de um sujeito que se tornou símbolo da identidade local. Na figura 62, a imagem atual da creche já pronta para ser inaugurada.

Figura 62: Creche Municipal Antônio Pinheiro Magalhães, na rua Paissandu (2025).



Fonte: Site Google Maps (2025).

Essa iniciativa institucionaliza, na toponímia do espaço público, aquilo que já estava consagrado na memória coletiva dos moradores: a imagem de Seu Antônio como figura central na consolidação das festividades juninas do bairro e na construção de um *ethos* comunitário marcado pela solidariedade e pelo pertencimento: lugares de memória são espaços onde se cristalizam elementos da identidade coletiva, sobretudo quando a continuidade da tradição se encontra ameaçada (Nora, 1993). Ao nomear uma instituição pública com o nome de ‘Seu Antônio, formaliza-se um processo de patrimonialização da memória que legitima sua importância enquanto ‘guardião’ de práticas culturais significativas para a comunidade (Martín, 1993).

Mesmo com o encerramento das atividades do Chega Mais, a tradição junina resiste e se reinventa no território por meio de iniciativas como a da quadrilha Junina Carcará, que atualmente ensaia na quadra da praça central de Cabuçu. Seguindo os passos do grupo que a

precedeu, a Carcará promove uma festa de estreia para a comunidade local, reafirmando o caráter coletivo, performativo e festivo dessas manifestações culturais. A continuidade da tradição, ainda que sob novas lideranças e formatos, evidencia a vitalidade da cultura junina e seu papel na constituição das identidades territoriais (Martín, 1993).

Lucilene Soares, dançarina da quadrilha Carcará, possui uma trajetória marcante no campo junino, tendo participado do Arraiá Chega Mais até 1996. Atualmente, é uma das poucas pessoas do grupo que ainda se mantém ativa na dança de quadrilha. Considerando que a Carcará surgiu apenas em 2014, Lucilene relata que sua paixão pela manifestação a motivou a integrar outros grupos formados no bairro após o encerramento das atividades do Chega Mais, como a quadrilha Manguaça, que permaneceu em atividade até 2004, e posteriormente a quadrilha Mexe-Mexe, extinta por volta de 2012.

Sua trajetória evidencia a continuidade intergeracional da prática quadrilheira. Foi na quadrilha Manguaça que Lucilene introduziu a filha mais velha, Nathalie de Oliveira, ainda como mascote. Hoje, Nathalie ocupa o papel de noiva na Carcará, cargo anteriormente desempenhado pela própria mãe desde a fundação do grupo. Lucilene relata o esforço de confeccionar e organizar os figurinos para si e para seus três filhos, tarefa que, embora exija dedicação, é realizada com prazer e sentido de pertencimento.

Em depoimento, a dançarina reflete sobre as mudanças na percepção social em torno da quadrilha junina em seu território. Ao mencionar que convidou uma pessoa para dançar quadrilha em seu atual grupo teve a seguinte resposta: “você é maluca? Você não tem vergonha? Você com a idade que você tem de estar no meio de uma dança, de um evento desse tamanho?”, Lucilene interpreta que, atualmente, participar das quadrilhas está fortemente associado a uma escolha pautada pelo gosto e pelo engajamento cultural, e não mais por um pertencimento comunitário amplo. Essa análise indica uma mudança na dinâmica simbólica da festa, que historicamente mobilizava extensas redes de sociabilidade.

Nathalie de Oliveira, atual noiva da quadrilha Carcará, embora não tenha vivenciado diretamente o Chega Mais, afirma que cresceu ouvindo relatos de sua mãe sobre os quinze anos de atividades do grupo. Ela recorda ter participado, ainda como mascote, da quadrilha Mexe-Mexe e da festa realizada em 2009 pelo Chega Mais, experiências que marcaram sua inserção no universo junino. Aos 25 anos, Nathalie declara ter “muito orgulho de ter a mãe dançando ao [seu] lado desde pequena” e manifesta o desejo de “continuar o legado da mãe dançando por muitos anos”. Sua fala revela a importância do vínculo materno e da transmissão de saberes no fortalecimento da prática, assim como reforça a dimensão identitária da quadrilha no bairro.

Enquanto Lucilene representa a resistência de uma geração que vivenciou a efervescência do Chega Mais, Nathalie simboliza a continuidade desse legado, adaptado às novas configurações sociais e culturais. Na figura 63, as duas juntas na estreia da quadrilha, na praça central do bairro de Cabuçu.

Figura 63: Lucilene ao lado da filha Nathalie na apresentação da Quadrilha Junina Carcará se apresentando na quadra da praça de Cabuçu (2024).



Fonte: Foto produzida pelo autor (2024).

De acordo com Abreu e Chagas (2003), os bens culturais tornam-se patrimônio quando passam a ser reconhecidos como portadores de valores partilhados por um grupo, cuja memória está ancorada em experiências coletivas. A atuação da Junina Carcará pode ser compreendida como um testemunho desse processo, pois reafirma a relevância social e simbólica das festas juninas em Cabuçu e a persistência de uma lógica de participação comunitária.

Nessa perspectiva, ainda que os espaços físicos se transformem e as configurações sociais se alterem, a memória do Chega Mais e de figuras como Seu Antônio permanece ativa e mobilizadora. Como propõe François Choay (2001), a noção de patrimônio deve ser entendida não apenas em sua dimensão material, mas como uma construção social em permanente reelaboração. O legado festivo e comunitário do Chega Mais, longe de estar encerrado, se reinventa por meio de novas práticas e expressões, mantendo viva a chama simbólica que caracteriza as festas juninas de Cabuçu.

CAPÍTULO III: O MOVIMENTO COMO FERRAMENTA DE PRESERVAÇÃO

As festas juninas no estado do Rio de Janeiro, tanto na região metropolitana quanto no interior, são marcadas pela presença de grupos de dança, especialmente quadrilhas, como elementos centrais das celebrações. Essas festas, frequentemente estendidas até o mês de agosto, apresentam uma dinâmica que evolui desde a década de 1950, marcada por transformações nos figurinos, nas músicas, na substituição dos casamentos tradicionais por temáticas variadas, e nas performances coreográficas.

A partir de disputas simbólicas, os grupos de quadrilha passaram a dialogar com a herança colonial e com outras expressões culturais de diferentes ciclos festivos nacionais e estrangeiros. Este capítulo investiga essas transformações e sua relação com a organização contemporânea das quadrilhas fluminenses.

Nos capítulos anteriores, a análise do grupo *Chega Mais* revelou transformações ocorridas até a década de 1980, período em que se consolidou a festa em Cabuçu. Ainda que esse percurso não esteja diretamente vinculado às quadrilhas que atuam atualmente, sua memória reverbera em outras experiências, como a dos remanescentes que continuam a participar do ciclo junino no estado. Nas décadas seguintes, conforme apontado por Campos (2007), houve um processo de estilização e reconfiguração das quadrilhas, inserindo os festejos na esfera do entretenimento e do lazer.

3.1.Trânsitos e Continuidades após o “Chega Mais”

Entre o fim dos anos 1980 e meados da década de 1990, tornaram-se mais evidentes as diferenças entre os estilos de quadrilha no Rio de Janeiro. Os grupos passaram a se categorizar como ‘tradicionais’ ou ‘estilizados’ (Chianca, 2007; Santana, 2023), evidenciando divergências estéticas e simbólicas.

Enquanto as quadrilhas tradicionais mantinham o estereótipo do caipira, com trajes simples e elementos rurais, os estilizados adotavam o luxo da corte, com ternos elaborados, vestidos volumosos, bengalas e sapatos finos. Essas quadrilhas que divergiam do uso do luxo, começaram a denominar essas quadrilhas estilizadas como ‘grupos folclóricos’, ‘luxuosas’ ou ‘não-tradicionais’, indicando diferentes territorialidades e temporalidades.

Nas figuras 64 e 65, na primeira percebe-se como os vestidos são mais rodados, e as indumentárias dos cavalheiros apresentam cortes que fogem ao terno ‘convencional’. Na

seguinte, verificam-se vestidos em estampas diversas em xadrez e chita e penteados trançados; nos cavalheiros, a indumentária é também representada pelos ternos, porém com corte mais ‘convencional’.

Figura 64: Estética de uma quadrilha de salão nos anos 90.



Fonte: Acervo: Luiz Marins – UERAQUERJ.

Figura 65: Estética de uma quadrilha de roça nos anos 90.



Fonte: Acervo: Luiz Marins – UERAQUERJ.

Esse processo traz indícios da influência das referências midiáticas, sobretudo a televisão. Segundo Chianca (2007), o programa *Xou da Xuxa* foi um vetor de disseminação de uma nova estética, ao apresentar grupos de quadrilhas com figurinos luxuosos, diferentes dos padrões tradicionais.

Uma das fontes dessa nova estética unicamente vestimentar, de início parece ter sido o programa televisivo cotidiano chamado *Xou da Xuxa*. No mês de junho esse programa recebia, para apresentação, grupos de quadrilha escolares da Região Sudeste. De fato, os grupos que então se faziam conhecer em rede nacional não reproduziam os cânones do padrão festivo tradicional (vestimenta, inclusive) de Natal, mas exibiam roupas confeccionadas com tecidos caros, vestidos longos de cores claras, com rendas e ornamentos. (Chianca, 2007, p. 52-53).

A autora analisa o movimento junino na cidade de Natal (RN), região Nordeste do Brasil, atribuindo o processo de estilização das quadrilhas locais à influência dos grupos que se apresentavam no Rio de Janeiro. No entanto, ao classificá-las como quadrilhas escolares, sua análise desconsidera a complexidade e a temporalidade do fenômeno.

A partir da observação participante realizada nesse período, compreendeu-se que as quadrilhas envolvidas eram, em sua maioria, grupos competitivos já consolidados no circuito junino. A denominação atribuída pela mídia, portanto, revela-se simplificadora e carente de fundamentação, ignorando as especificidades e a trajetória desses coletivos.

Durante visitas ao Nordeste em 2004, em encontros com quadrilheiros locais, observou-se que muitos desconheciam a existência do movimento junino fluminense. Nos relatos colhidos, o programa da apresentadora Xuxa foi frequentemente citado como a principal memória visual que possuíam dos grupos do Rio de Janeiro, configurando-se como um marco simbólico de visibilidade midiática. A surpresa relatada pelos nordestinos era decorrente da crença de que tais quadrilhas haviam deixado de existir após aquele período de exposição televisiva. Essa percepção evidencia não apenas a centralidade da mídia na legitimação e na circulação de determinadas práticas culturais, mas também as lacunas comunicacionais que contribuem para o isolamento de experiências regionais.

Ainda no contexto da repercussão dos concursos televisivos, como o veiculado no programa da Xuxa (Rede Globo, 1991), Márcio Oliveira Soares, conhecido artisticamente como Márcio Caipira e presidente da União Amazonense de Quadrilhas Juninas e Grupos Folclóricos, relatou a influência direta do trabalho da quadrilha Charlie Chaplin, de Queimados (Baixada Fluminense), sobre a performance do seu próprio grupo, a Caipira na Roça, do Amazonas.

A vitória da Charlie Chaplin no referido programa de alcance nacional serviu de inspiração fundamental para Márcio Caipira. Segundo seu relato, a aplicação dos elementos estéticos e coreográficos observados na quadrilha fluminense não apenas transformou o cenário da Caipira na Roça, mas também reverberou nas demais agremiações do estado do Amazonas nos anos subsequentes, marcando uma significativa mudança na estética e na proposta do movimento junino amazonense.

Figura 66: Still do vídeo de imagens da Quadrilha Charlie Chaplin no Arraiá da Xuxa (1991).



Fonte: Canal Dom Vieira no Youtube (2024).

Figura 67: O dançarino, Fernando Vieira posando ao lado da apresentadora Xuxa Meneguel (1991).



Fonte: Canal Dom Vieira no Youtube (2024).

Nas figuras 66 e 67, a quadrilha em 1991 consagrando-se campeã no programa da Xuxa e posteriormente, sagrou-se campeã em 1994 na categoria salão no Arraiá do Rio. Os registros.¹¹ da participação no programa da Xuxa apresentam a estética dos figurinos dos cavalheiros remeteu ao personagem Carlitos do ator norte-americano que deu nome ao grupo. Essa indumentária em si não destoava de características das roupas que já eram usadas, com apenas detalhes que aproximavam da proposta, como a bengala, o fraque, o chapéu coco e o característico bigode.

Gobbi (2006) reforça que tais manifestações culturais repercutem nas camadas populares como formas de resistência simbólica ao isolamento social. Para compreender melhor o papel da mídia nas periferias, Gobbi (2006, p. 22) destaca:

Mas o que percebemos na atualidade é uma busca, nem sempre perceptível pelo menos atentos, de ações que evidenciam costumes, credos e outras formas de participação social, presentes em manifestações diversas e que repercutem intensamente nas camadas mais populares. São as formas culturais de um orbe específico e singular, mas não individual, incorporadas ao universo simbólico das comunidades periféricas, formando um mosaico de revelações singulares, mas não únicas, que rompe o isolamento social a que comunidades inteiras são submetidas por conta da chamada globalização.

Figura 68: Seminário sobre regulamento do Arraiá do Rio, década de 1990.



Fonte: Acervo Luiz Marins – UERAQUERJ. Foto: Paulo César.

¹¹ . Registros da participação podem ser vistos em: https://www.youtube.com/watch?v=j-H-3vEntWk&list=RDj-H-3vEntWk&start_radio=1

A figura 68, evidência um dos primeiros seminários, dedicados a organização do concurso de quadrilhas, com a participação dos fazedores de cultura, tomando as decisões que consideravam importantes para seus trabalhos. Evento realizado no Sesc Copacabana entre o primeiro e segundo ano de concurso. Com o início do Arraiá do Rio, em 1993, os organizadores dos grupos de dança de quadrilhas de roça, que já demonstravam insatisfação com os resultados frequentemente favoráveis aos grupos mais luxuosos começaram a se mobilizar por meio de ações ativistas e representações institucionais. Essa movimentação se deu em seminários, encontros e demais espaços voltados à discussão e reformulação dos valores e regras que regiam os concursos juninos. Em um desses seminários, que contou com a participação de representantes de aproximadamente 500 quadrilhas, foi deliberada a oficialização do concurso municipal, agora organizados em duas categorias: quadrilhas de salão e quadrilhas de roça, cada uma com performances e critérios próprios, considerados na época como o mais adequados às suas características estéticas e estilísticas. Como o concurso, mesmo sendo municipal, contava com a participação de diversos grupos do Grande Rio, a divisão do concurso em mais de uma categoria, tornou-se integrante nos demais concursos realizados nas cidades adjacentes ao município do Rio de Janeiro. No entanto os concursos que não eram vinculados as federações, ainda mantiveram concursos sem divisão de categorias durante a década de 90.

A partir desse momento, especialmente entre as quadrilhas de salão, observa-se uma transição significativa na indumentária. Os tradicionais ternos de veludo e vestidos rodados com babados de renda deram lugar a figurinos temáticos, elaborados de acordo com o tema escolhido para cada apresentação. Assim, o tema passou a orientar não apenas a narrativa da performance, mas também a composição visual do grupo. Por exemplo, caso o tema abordasse a cultura cigana, a estética da quadrilha deveria refletir, em seus trajes e ambientação, elementos simbólicos e visuais associados a essa tradição cultural.

Em retrospectiva, Gobbi (2006) sustenta que as manifestações culturais nas periferias atuam como formas de resistência simbólica ao isolamento social a que essas comunidades são historicamente submetidas. Ao refletir sobre a presença da mídia nesses territórios, a autora destaca que, embora nem sempre visíveis aos menos atentos, existem práticas que evidenciam costumes, crenças e formas diversas de participação social. Essas manifestações, enraizadas no cotidiano das camadas populares, constituem expressões culturais singulares, ainda que compartilhadas coletivamente, que integram o universo simbólico das periferias. Trata-se de um mosaico de experiências que, mesmo não sendo únicas, revelam identidades específicas e

contribuem para romper o isolamento imposto pelo processo de globalização (Gobbi, 2006, p. 22), conforme se pode ver no caso em tela – paradoxal e, ao mesmo tempo, significativo.

À medida que o concurso Arraiá do Rio se tornava mais concorrido, as quadrilhas de salão passaram a se destacar pela adoção de temas cada vez mais ousados e elaborados. Na segunda metade da década de 1990, observam-se diversas adaptações nas apresentações desses grupos, com modificações significativas nos objetos cênicos, performances, vestimentas e ornamentos. Novos elementos foram incorporados, como vestidos rodados confeccionados com tecidos mais brilhantes, como o lamê, e o uso criativo de babados e texturas, somados ao uso de ferragens no lugar de chapéus e arranjos, ombreiras e costeiros. Tanto os figurinos das damas quanto os dos cavalheiros passaram a integrar a narrativa temática da quadrilha, compondo visualmente o enredo apresentado.

As quadrilhas de roça, por sua vez, conforme indicam os registros do período, optavam por uma estética mais próxima das representações tradicionais, inspiradas nas origens e nas influências das décadas anteriores. No entanto, assim como as quadrilhas de salão, essas também já apresentavam temas e desenvolviam performances que iam além dos passos coreográficos convencionais, evidenciando um processo de renovação estética compartilhado, ainda que com ênfases distintas.

As federações juninas, em um esforço de regulamentação, tentaram inibir a incorporação de materiais tipicamente associados às escolas de samba — como paetês, galões dourados, tecidos lamê, ferragens e plumagens —, que surgiram como uma novidade estética em meados da década de 1990. No entanto, a força motriz por trás da adoção desses elementos não residiu primariamente na desobediência a uma norma, mas sim na vontade e na agência criativa dos próprios fazedores de cultura.

Essa incorporação do luxo e do brilho nas indumentárias é reflexo de uma tendência observada em diversas outras expressões da cultura popular brasileira de espetáculo, que utilizam o esplendor na construção estética de seus trabalhos — notadamente o Carnaval, mas também espetáculos de teatrais e manifestações folclóricas elaboradas de muito brilho. A crescente competitividade nos concursos estaduais catalisou essa tendência, impulsionando as quadrilhas, especialmente as “de salão”, a buscarem uma identidade visual mais grandiosa e impactante.

A ausência de uma sanção efetiva no momento da introdução desses elementos apenas confirmou a direção estética desejada pelos grupos. Dessa forma, o uso de adereços suntuosos se estabeleceu não como uma transgressão, mas como uma escolha estilística deliberada,

alinhada com a busca por uma espetacularização que visa elevar o nível artístico e o destaque de suas apresentações no cenário junino. Nas figuras 69 e 70 é possível analisar como em meados dos anos 90, as quadrilhas de salão e roça apresentavam sua estética temática.

Figura 69: Estética de uma quadrilha de Salão na metade da década de 90.



Fonte: Acervo: UERAQUERJ. Henrique Matos.

Figura 70: Estética de uma quadrilha de roça na metade da década de 90.



Fonte: Acervo: UERAQUERJ. Henrique Matos.

Essa tendência consolidou um novo padrão estético, marcando as quadrilhas de salão pelo uso de figurinos cada vez mais elaborados e sofisticados. O brilho discreto e artesanal dos antigos canutilhos foi gradativamente substituído por materiais como ferragens, paetês holográficos, *strass* e cristais, os quais passaram a compor o visual das quadrilhas nos anos seguintes. Tal transformação contribuiu para a consolidação de uma estética de exuberância, que se tornou uma das principais características das quadrilhas de salão a partir daquele período.

A figura 71 mostram um vestido de destaque de quadrilha de salão decorado com paetês holográficos com estruturas de ferragem no ombro e cabeça, indumentária usada no ano 2000. À direita, indumentária de cavaleiro da quadrilha de salão, Frevo Mulher, decorado com pedrarias de cristal e correntes de *strass*, penas de faisão e tecido lamê dourado, indumentária usada no ano de 2001.

Figura 71: A esquerda, dançarina da quadrilha Vai e Vem e a direita o dançarino Márcio de Carvalho da quadrilha Frevo Mulher, ambas dos anos 2000.



Fonte: Acervo: UERAQUERJ. Henrique Matos (2000).

Entre o início e a metade dos anos 2000, diversos fatores contribuíram para a descontinuidade de vários grupos de quadrilhas, especialmente aqueles pertencentes à categoria salão. O alto custo das produções de cada uma das indumentárias, aliado à ausência de retorno financeiro por parte dos concursos realizados no estado, parece ter sido um dos principais motivos que inviabilizaram a manutenção dessas iniciativas. Como consequência, muitos desses grupos interromperam suas atividades, o que impactou diretamente seu desempenho e

visibilidade. Esse cenário, por outro lado, acabou por favorecer a continuidade e o fortalecimento de outras quadrilhas, particularmente as da categoria roça, que, em geral, demandavam menor investimento para sua manutenção.

3.2 Disputas e Resistências: Da Observação às Considerações

A partir dos anos 2000, observou-se uma reconfiguração no campo da cultura junina no estado do Rio de Janeiro, marcada por transformações estéticas e estruturais nos grupos de quadrilha. Nesse contexto, o figurinista e dançarino Marcelo Almeida destacou-se por propor novas soluções visuais e performáticas para as quadrilhas da categoria “roça”, com uma estética mais colorida, florida e expressiva, o que chamou a atenção de diversas agremiações, especialmente daquelas que buscavam alternativas mais acessíveis para a realização de seus espetáculos. Reconhecido por seu trabalho de referência na quadrilha do Sampaio, Marcelo, ao deixar o grupo, passou a colaborar com outras quadrilhas, como a Aiacá, em 2002, e a Show de Ramos, em 2005. Ambas realizaram o movimento, até então inédito, de migração da categoria “salão” para a “roça”, o que contribuiu para a ampliação do prestígio simbólico do artista. Tal mudança era considerada, até aquele momento, impensável, uma vez que os grupos de salão, por questões simbólicas e de vaidade, tendiam a perceber a categoria roça como inferior, o que dificultava qualquer transição nesse sentido.

Figura 72: Dançarinos da quadrilha Aiacá, estreando na categoria roça (2002).



Fonte: Acervo: UERAQUERJ. Paulo Cesar (2002).

Em 2005, Adgelson Soares, conhecido como Alegria, coreógrafo com trajetória no Balé Popular de Pernambuco e responsável pelas coreografias da quadrilha pernambucana Moderna

Fuzarca, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde introduziu o modelo da “Quadrilha Recriada”, prática comum em seu estado de origem. Essa modalidade permite a incorporação de temas narrativos e coreografias mais livres, rompendo com a rigidez característica da estrutura tradicional das quadrilhas. A partir dessa inovação, a fronteira simbólica entre as categorias “salão” e “roça” tornou-se mais flexível, contribuindo para uma redefinição das práticas e dos sentidos atribuídos a essas classificações no contexto fluminense que é visto até a atualidade.

Figura 73: Dançarinos da Quadrilha Que Rei Sou Eu na praça da Apoteose em Duque de Caxias. (2005)



Fonte: Acervo: Arquivo pessoal do autor.

Desde a divisão do concurso em quadrilhas de roça e de salão, havia uma resistência significativa por parte dos dirigentes e integrantes das quadrilhas de salão em alterar sua classificação. A recusa em migrar para o modelo de roça relacionava-se tanto à percepção de inferioridade estética atribuída a esse estilo quanto à rigidez das tradições consolidadas. Como consequência, muitos grupos optaram por encerrar suas atividades diante das dificuldades financeiras de manter produções luxuosas, ao invés de adaptar-se a novas configurações estilísticas.

Contudo, no final dos anos 2000, diversas quadrilhas que haviam interrompido suas atividades passaram a retornar aos circuitos juninos, agora como quadrilhas de roça. Essa reconfiguração foi acompanhada também por grupos em atividade contínua, que decidiram alterar sua categoria competitiva de um ano para o outro, algo impensável na década anterior. Esse fenômeno indicou uma flexibilização das fronteiras simbólicas entre os estilos, em consonância com transformações estéticas e estruturais mais amplas no movimento.

As redes sociais e o acesso a vídeos de outras regiões passaram a influenciar esteticamente os grupos. Vestuários inspirados na cultura nordestina, como chapéus de couro e saias de filó, passaram a compor figurinos antes restritos ao salão. Muitos grupos de roça incorporaram o luxo e a temática das quadrilhas de salão, dificultando a distinção entre ambas. Esse hibridismo levou à necessidade de cursos de formação de jurados e novas propostas de categorização.

Dos maiores desafios dos grupos estabelecem-se novos padrões, novas leituras das quadrilhas e mesmo apelos regionais, em especial da região Nordeste, como as saias e anáguas dos vestidos, antes sustentadas por círculos de plástico ou metal, agora sustentadas por babados de filó de armação franzidos, além do uso de chapéus de couro, do tipo boiadeiro ou de cangaceiros, tipificando regionalismos. Nas figuras 75 e 76 é possível verificar a similaridade cada ano mais presente entre os dois estilos de quadrilhas.

Figura 74: Estética de uma quadrilha de Salão, dançarinos da quadrilha Araquém (2024).



Fonte: Acervo: LIQUAJUNI – Anderson Manhães Beleza Junina (2024).

Figura 75: Estética de uma quadrilha de Roça, dançarinos da quadrilha Forrozão Junino (2024).



Fonte: Acervo: LIQUAJUNI – Anderson Manhães Beleza Junina (2024).

Muitos grupos que mudaram seus estilos, ao se considerarem quadrilhas de roça, incorporaram em suas indumentárias o luxo das quadrilhas de salão e os temas mais abrangentes, e, com isso, as quadrilhas atualmente pouco se diferenciam e, talvez por isso, tenham se intensificado os debates e os cursos para jurados de concursos e outras leituras das transformações atuais.

Nos anos recentes, tornou-se fundamental a categorização do movimento junino fluminense para a compreensão de sua organização interna, estética e performática (Matos, 2023). Pesquisas como as de Zamith (2007, 2011) e Menezes Neto (2008) subsidiam a análise das indumentárias, da cenografia e da estrutura competitiva das quadrilhas no Rio de Janeiro.

Assim, as quadrilhas organizam-se em diferentes tipologias: recreativas, católicas e de bairro. As quadrilhas recreativas têm caráter informal, formadas geralmente por amigos, vizinhos ou integrantes de instituições escolares, e se caracterizam pela ausência de figurinos padronizados e ensaios rigorosos. As quadrilhas católicas, associadas a paróquias, priorizam o engajamento comunitário e religioso, mantendo apresentações mais simplificadas. Por fim, as quadrilhas de bairro destacam-se pela alta complexidade de produção, com envolvimento em concursos estaduais, planejamento coreográfico detalhado, escolha de repertórios musicais, desenvolvimento temático e confecção artesanal de figurinos.

Além dos espetáculos oficiais, o circuito junino fluminense conta com eventos paralelos, como concursos de casais de noivos, torneios de ensaios e apresentações temáticas. Em 2025, foram identificados 105 grupos de quadrilhas de bairro em atividade, embora esse número esteja sujeito a flutuações diante de restrições financeiras. Algumas quadrilhas anteriormente vinculadas a circuitos paroquiais passaram a integrar o circuito independente, mantendo a tradição das festas religiosas como parte de sua agenda, mas sem subordinação a ela.

Outro critério de organização das quadrilhas está relacionado à faixa etária dos participantes. Há quadrilhas infantis – com integrantes de 8 a 15 anos – e adultas. Embora exista um circuito específico para quadrilhas infantis de bairro, sua abrangência é limitada. No modelo católico, a classificação por idade é menos presente, sendo comum a composição de grupos intergeracionais, dada a escassez de concursos voltados exclusivamente ao público infantil.

Por fim, a categorização estética das quadrilhas em “de roça” e “de salão” mantém-se como referência central nos circuitos competitivos. As quadrilhas de roça caracterizam-se por figurinos mais leves e saias com anáguas armadas até os joelhos, evitando o uso de materiais luxuosos e priorizando a mobilidade cênica. As de salão, por sua vez, são marcadas pelo uso de tecidos nobres, pedrarias, vestidos volumosos e figurinos sofisticados, com semelhanças

estilísticas às porta-bandeiras das escolas de samba. Algumas quadrilhas de salão ainda incorporam corpos temáticos, compostos por integrantes com trajes complementares à narrativa apresentada.

A ruptura com os padrões de gênero nas quadrilhas juninas foi notavelmente iniciada pela dançarina Daiana Thompson. Thompson, em um marco histórico, competiu no principal palco do circuito, o Arraiá do Rio (1993), representando a viúva da quadrilha Vai e Vem (originalmente de Nova Iguaçu – Comendador Soares e Rosa dos Ventos, e posteriormente associada a Bonsucesso). Sua performance desafiou as expectativas dos concursos e culminou no reconhecimento como melhor viúva daquela edição, a despeito da resistência e da vontade contrária manifestada por alguns organizadores da época.

O impacto dessa iniciativa foi profundo: a partir de Daiana Thompson, diversas quadrilhas abriram espaço para que indivíduos pudessem dançar e se expressar nos papéis que desejassem, independentemente de normativas de gênero binárias. Esse movimento consolidou a esfera das quadrilhas como um campo de negociação de identidades e de transformação social.

Um exemplo contemporâneo desse avanço é a quadrilha Araquém, que, ao integrar abertamente pessoas transgênero e inovar em suas performances, dá continuidade a esse legado. Esse protagonismo é reforçado por figuras como a dançarina Fafá, na figura 77, cujo trabalho consolida a presença e a excelência artística de pessoas transgênero no cenário dos concursos juninos, demonstrando como o talento e a performance superam as restrições impostas por padrões tradicionais.

Figura 76: Dançarina Fafá da quadrilha Araquém Forró Show em apresentação no Festival Iguaçuano de Quadrilhas (2024).



Fonte: Acervo: LIQUAJUNI. Anderson Manhães – Beleza Junina (2024).

Essas mudanças se relacionam com o território, entendido como espaço social vivido, onde se entrelaçam experiências, temporalidades e dinâmicas culturais adaptativas (Rolnik, 2004). No Rio de Janeiro, esse território se manifesta nas festas populares, espaços de resistência e trocas culturais forjadas no imaginário festivo (Castoriadis, 1995).

Madeiro (2023) argumenta que a institucionalização das festas juninas no Rio de Janeiro mantém viva a relação entre sujeitos, dança e musicalidade, funcionando ora como entretenimento turístico, ora como afirmação identitária e cultural. A estética das quadrilhas fluminenses, sobretudo nos trajes, nas danças e nos símbolos visuais, vem se transformando para acompanhar as mudanças sociais contemporâneas, especialmente no que diz respeito à inclusão e à visibilidade LGBTQIAPN+. A análise de mídias, documentos e da convivência junto aos grupos juninos revela adaptações estéticas e simbólicas que rompem com a tradicional estética rural, dando lugar a um estilo dramatizado e reinventado, que desconstrói o uso tradicional dos ornamentos e reconfigura a identidade junina para além da heteronormatividade. Essa reconfiguração evidencia como as práticas performáticas das quadrilhas são ferramentas imprescindíveis para a construção sociocultural dos sujeitos juninos, negociando identidades dissidentes e promovendo redes de apoio e resistência dentro do contexto cultural popular.

Castoriadis (1995) aborda o imaginário sociocultural como espaço de criação e ressignificação das festividades, influenciado por dinâmicas sociais e disputas por pertencimento e tradição. No Rio de Janeiro, a institucionalização das festas mantém viva a relação entre sujeitos, dança e musicalidade, ora como entretenimento turístico, ora como afirmação identitária e cultural. A transformação estética das quadrilhas fluminenses reflete tendências sociais, especialmente nos trajes, danças e padrões visuais. A análise de mídias, documentos e a vivência nos grupos revela adaptações que acompanham mudanças culturais e econômicas. A tradicional estética rural deu lugar a um estilo dramatizado e reinventado, desconstruindo o uso de materiais ornamentais e reconfigurando a identidade junina.

As festas juninas no Rio de Janeiro readéquam seus formatos geográfica e temporalmente, influenciadas pela diversidade cultural do estado. Suas quadrilhas desenvolveram estilos próprios, muitas vezes criticados dentro do próprio estado e em outras regiões em competições nacionais. Eventos cada com cada vez mais participação de quadrilhas do fluminenses. Danças, músicas e rituais refletem transformações sociais e relações de poder, consolidando as quadrilhas como expressões de resistência e fortalecimento comunitário.

3.3 Da Patrimonialização ao Estado Atual das Festas e Grupos de Quadrilha

A patrimonialização não exerce de forma imediata e menos ainda produtora uma transformação econômica capaz de transformá-la em negócio ou menos rentabilidade, como muitos pensam que irá transformar suas vidas após o registro ou o tombamento dos bens.

Apesar da patrimonialização exercer um papel fundamental na tentativa de se preservar algo no tempo e no espaço, constrói-se por meio de várias mãos, e, entre as mais válidas, estão as que produzem esse bem na sociedade, os agentes produtores, os sujeitos históricos.

Como um desses anseios de se cristalizar na sociedade o papel das festas juninas e mesmo angariar esforços de diversas naturezas para o fomento a sua manutenção, disseminação e divulgação, vários projetos vêm sendo construídos na medida em que se percebia alguns encerramentos, como é o caso da Chega Mais.

Um desses movimentos, alçado por esforços de vários sujeitos, entre eles, a própria instituição que cuida do patrimônio no estado, o Instituto Estadual do Patrimônio Cultural-INEPAC, promoveu uma diversidade de formas de conhecer esse universo e suas dinâmicas no estado, a fim de tentar preservá-lo com políticas públicas ou mesmo apelos privados no que tange à manutenção e disseminação de grupos e estilos juninos, tentando conhecer esses grupos e mesmo formar apelos em *sites* de reconhecimento público, fazendo, de certo modo, movimentos de valorização dos sujeitos e suas formas de identificação. Ao reconhecer a sua criação, validando-os publicamente, já se valoriza as ações dos grupos, dando-lhes prestígio e satisfação.

A partir de um projeto de graduação realizado em 2005, iniciou-se, entre quadrilheiros afastados e em atividade, o mapeamento das quadrilhas juninas ativas e inativas no estado do Rio de Janeiro. A princípio, essa ação teve como objetivo principal a elaboração de material ilustrativo para o projeto gráfico apresentado à banca avaliadora, nesse movimento, fui o protagonista da ação, quando finalizava o curso de Designer Gráfico, pela Universidade Estácio de Sá. Nesse trabalho, o levantamento inicial, no entanto, restringiu-se à região metropolitana e não contemplou o conjunto do estado.

Esse processo foi retomado em 2018, com a criação do projeto expositivo Cultura Junina no Rio de Janeiro, concebido no contexto do 1º Prêmio Estadual da Cultura Imaterial da Dança de Quadrilha de Salão, Roça e Infante, promovido pelo INEPAC.

Com o advento da pandemia de COVID-19, migrei o mapeamento dos grupos de dança de quadrilha para o formato virtual. Essa mudança permitiu a centralização de informações e acervos e a expansão do acesso a esse conteúdo, aproveitando o aumento exponencial do uso

das redes sociais durante o isolamento social, viabilizando um alcance inédito a um público mais amplo. Como resultado da mudança, o mapeamento de quadrilhas no estado foi significativamente ampliado, conseguindo incluir grupos e expressões culturais localizados em regiões mais afastadas do interior. Esse desenvolvimento digital foi diretamente inspirado pelo *site* do Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste¹², dirigido pela antropóloga e professora da UNIRIO, Regina Abreu.

A tabela 2, apresenta o mapeamento realizado e concluído em 2020 considerou, em números gerais, a quantidade de quadrilhas participantes do circuito junino até o ano anterior, distribuídas por região. Desses números:

Tabela 2: Mapeamento realizado em 2020 das quadrilhas em atividade nos circuitos até 2019.

REGIÃO METROPOLITANA	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Rio de Janeiro	29 quadrilhas
Belford Roxo	02 quadrilhas
Duque de Caxias	08 quadrilhas
Japeri	01 quadrilha
Nilópolis	02 quadrilhas
Nova Iguaçu	10 quadrilhas
Magé	01 quadrilha
São João de Meriti	08 quadrilhas
Seropédica	01 quadrilha
São Gonçalo	04 quadrilhas
TOTAL NA REGIÃO	66 QUADRILHAS
REGIÃO NORTE FLUMINENSE	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Campos dos Goytacazes	22 quadrilhas
São Francisco de Itabapoana	02 quadrilhas
São João da Barra	05 quadrilhas
Macaé	05 quadrilhas
TOTAL NA REGIÃO	34 QUADRILHAS
REGIÃO COSTA VERDE	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Angra dos Reis	09 quadrilhas
TOTAL NA REGIÃO	09 QUADRILHAS
TOTAL NO ESTADO	109 QUADRILHAS

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de dados coletados com presidentes de quadrilhas e das federações de quadrilhas do estado.

Após o retorno gradual das atividades culturais no estado, observou-se que diversas quadrilhas que haviam interrompido suas atividades durante a pandemia não conseguiram retomá-las. Na exposição Festas & Quadrilhas Juninas na Baixada Fluminense, apresentado

¹² Endereço da página: <https://observatoriodopatrimonio.com.br/site/>

realizado para esta pesquisa, possibilitou avaliar o impacto desse intervalo de cinco anos (Tabela 3).

Tabela 3: Mapeamentos realizados de 2020, 2022 e 2025, das quadrilhas em atividade na Baixada Fluminense.

BAIXADA FLUMINENSE ATÉ 2019	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Belford Roxo	02 quadrilhas
Duque de Caxias	08 quadrilhas
Japeri	01 quadrilha
Nilópolis	02 quadrilhas
Nova Iguaçu	10 quadrilhas
Magé	01 quadrilha
São João de Meriti	08 quadrilhas
Seropédica	01 quadrilha
TOTAL	33 QUADRILHAS

BAIXADA FLUMINENSE DE 2022/2023	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Belford Roxo	02 quadrilhas
Duque de Caxias	09 quadrilhas
Japeri	01 quadrilha
Nilópolis	01 quadrilhas
Nova Iguaçu	09 quadrilhas
Magé	02 quadrilhas
São João de Meriti	07 quadrilhas
Seropédica	00 quadrilha
TOTAL	34 QUADRILHAS

BAIXADA FLUMINENSE DE 2024/2025	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Belford Roxo	02 quadrilhas
Duque de Caxias	08 quadrilhas
Japeri	01 quadrilha
Nilópolis	01 quadrilha
Nova Iguaçu	05 quadrilhas
Magé	02 quadrilhas
São João de Meriti	10 quadrilhas
Seropédica	02 quadrilhas
TOTAL	31 QUADRILHAS

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de dados coletados com presidentes de quadrilhas e das federações de quadrilhas do estado.

Analisando os dados das últimas cinco temporadas, observa-se relativa estabilidade na quantidade total de quadrilhas, embora algumas cidades tenham apresentado variações decorrentes do encerramento ou criação de novos grupos. Por exemplo, em Belford Roxo, a quadrilha Moçada Que Agita encerrou suas atividades em 2022, enquanto em 2025 a quadrilha

Carrossel Caipira retomou suas apresentações. Nova Iguaçu foi a cidade que apresentou a maior redução, passando de 10 para 5 quadrilhas ativas.

Uma política pública que contribuiu para a manutenção e criação de grupos foi o edital Arraiá Cultural RJ, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa desde 2022. Em sua quarta edição, o edital oferece 115 vagas com um total de R\$ 7,25 milhões, divididos entre as categorias A (quadrilhas juninas, com R\$ 50 mil por projeto) e B (festivais de quadrilhas, com R\$ 150 mil por projeto), exigindo apresentações gratuitas e a divulgação em plataformas digitais. Em 2024, a iniciativa alcançou 25 cidades e fortaleceu a celebração junina em todas as regiões do estado (*Facebook* do Governo do Estado do Rio de Janeiro, 2024).

Os primeiros mapeamentos, realizados em 2020 e 2024, não incluíram as quadrilhas católicas, que foram incorporadas no levantamento de 2025, conforme tabela 4:

Tabela 4: Mapeamento realizado em 2025, das quadrilhas de bairro, somadas as católicas em atividade na Baixada Fluminense.

BAIXADA FLUMINENSE DE 2024/2025 – QUADRILHAS DE BAIRRO E CATÓLICAS	
CIDADE	QUANTIDADE EM ATIVIDADE
Belford Roxo	03 quadrilhas
Duque de Caxias	08 quadrilhas
Japeri	01 quadrilha
Nilópolis	01 quadrilha
Nova Iguaçu	08 quadrilhas
Magé	02 quadrilhas
São João de Meriti	10 quadrilhas
Seropédica	02 quadrilhas
TOTAL	36 QUADRILHAS

Fonte: Elaborada pelo autor a partir de dados coletados com presidentes de quadrilhas e das federações de quadrilhas do estado.

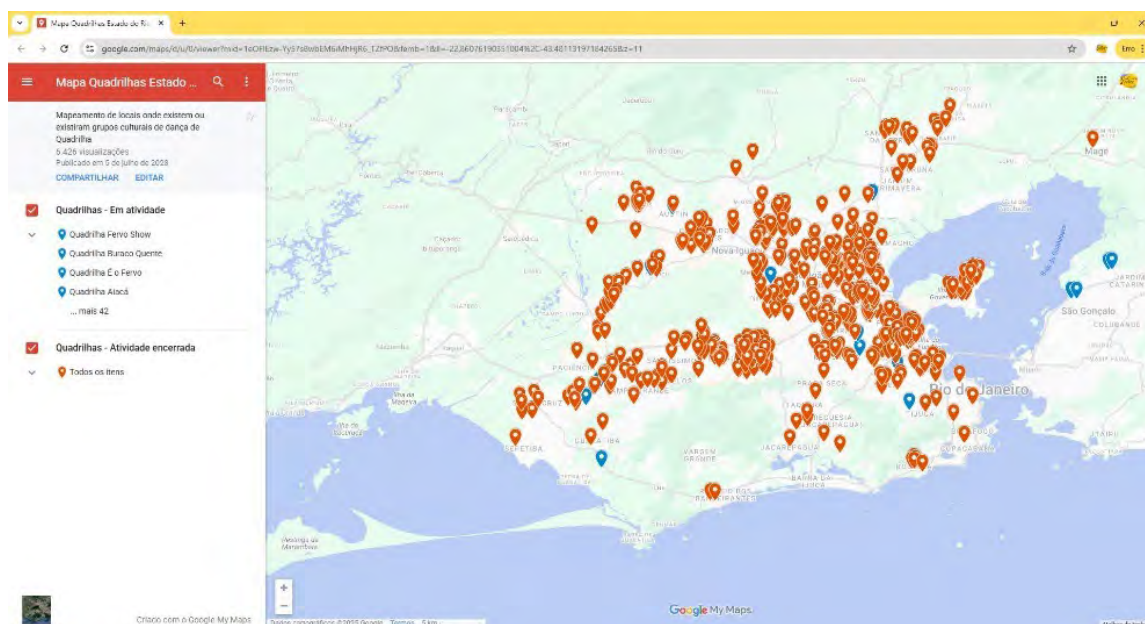
Desde 2005, todos os dados foram incorporados ao *site* do projeto Cultura Junina do Rio de Janeiro, sendo atualizados periodicamente a partir de informações advindas de entrevistas, registros em jornais, vídeos digitalizados de VHS e formulários disponíveis na plataforma e até relatos coletados em encontros, onde aparecem relatos de pessoas que ou dançaram ou tiveram familiares que participaram em alguma quadrilha que ficou restrita apenas a festa local, mas que por isso não podem ser desconsideradas no mapeamento. A figura 79 apresenta este mapeamento geral.

Figura 78: Imagem do site com o mapeamento das quadrilhas com atividade encerrada e as em atividade.



Fonte: site Cultura Junina do Rio de Janeiro (2024).

Figura 79: Imagem mapa com a localização nos bairros das quadrilhas com atividade encerrada e as em atividade.



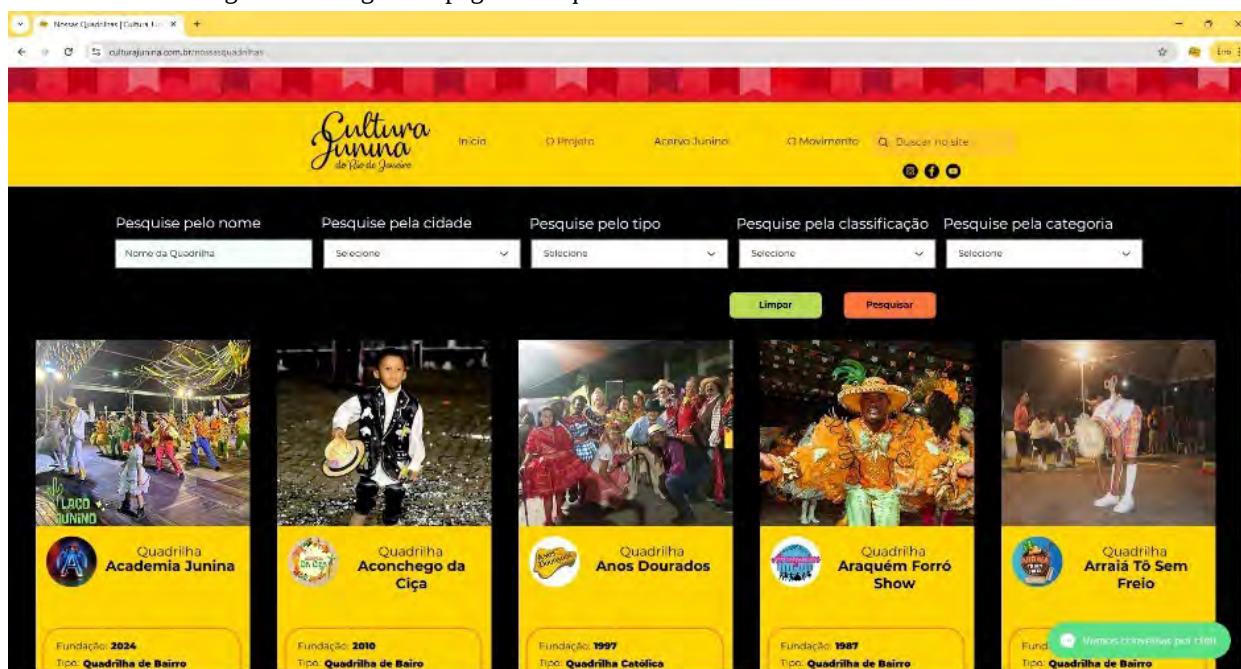
Fonte: Google Maps dentro do site Cultura Junina do Rio de Janeiro (2024).

Na figura 80, o mapeamento diretamente no mapa do Google, neste tipo de mapa é possível filtrar os dados por nome, cidade e status (ativo ou encerrado). Os pontos vermelhos representam quadrilhas encerradas, enquanto os azuis indicam as ativas.

A figura 81 apresenta a página onde as quadrilhas em atividade podem ser filtradas por nome, cidade, tipo (bairro ou católica), faixa etária (adulta, infante, sênior) e categoria (roça ou

salão). Atualmente, o levantamento geral abrange 780 grupos mapeados desde a década de 1950. Já na página da apresentada apresenta apenas os grupos ativos a cada ano, dos quais aproximadamente 137 estão com previsão de apresentações na temporada.

Figura 80: Imagem da página das quadrilhas em atividade entre 2024 e 2025.



Fonte: site Cultura Junina do Rio de Janeiro (2024).

O mapeamento das quadrilhas juninas no estado do Rio de Janeiro configura-se como uma importante estratégia de valorização e salvaguarda do patrimônio cultural imaterial, sobretudo diante da crescente descontinuidade de grupos e festas ao longo do tempo. Iniciado em 2005 e ampliado nos anos seguintes, o processo de mapeamento tem como objetivo registrar, dar visibilidade e sustentar a memória viva dessas expressões culturais, muitas vezes excluídas dos circuitos oficiais.

Segundo Cruz (2012, p. 97), a conversão de bens intangíveis em patrimônio cultural tem como principal finalidade “proteger manifestações da cultura consideradas representativas de um dado tempo e de um dado grupo social de ações vorazes e incompassíveis de destruição da memória coletiva.” Assim, o mapeamento atua como instrumento de resistência frente ao esquecimento e à desarticulação dessas práticas. Fonseca (2003) reforça que reconhecer as festas e quadrilhas como referências culturais é fundamental para consolidar o sentimento de pertencimento, na medida em que essas expressões incorporam saberes tradicionais, modos de fazer e significados simbólicos, continuamente transmitidos e reinterpretados socialmente.

O estudo de caso da festa e das quadrilhas do Chega Mais insere-se em um processo mais amplo de desarticulação gradual das festas juninas em diversos territórios fluminenses. O mapeamento realizado entre 2020 e 2025 evidencia a oscilação entre encerramentos, retomadas e surgimentos de novos grupos, revelando que o movimento junino é dinâmico, sensível a políticas públicas, ao contexto social e ao apoio institucional. A ausência de reconhecimento formal do Chega Mais, ao contrário do que ocorreu com a Festa de Santo Antônio da Prata, demonstra como a patrimonialização é também um ato político. Como argumentam Hartog (2014) e Cruz (2012), o processo de patrimonialização não é neutro: ele seleciona, institucionaliza e legitima determinadas memórias em detrimento de outras.

Ao identificar grupos ativos e encerrados, o mapeamento permite visualizar quais memórias estão sendo preservadas e quais estão sendo esquecidas — e por quê. A constatação da redução no número de quadrilhas e festas juninas em diversas cidades do estado fundamenta a crítica à exclusão simbólica de iniciativas como o Chega Mais. Trata-se, como afirma Nora (1993), de um fenômeno estrutural e seletivo, em que a memória viva é substituída por “lugares de memória” criados institucionalmente como resposta à ameaça de esquecimento.

A partir desse olhar para o objeto pesquisado e para outros grupos no estado, é possível discutir como o processo de patrimonialização influencia essas festas e quadrilhas. Trata-se de uma ferramenta que pode garantir visibilidade pública e reconhecimento político, desde que construído com a participação efetiva das comunidades envolvidas. Fonseca (2003) destaca que os bens culturais imateriais são recriados pelos próprios grupos e que a patrimonialização deve ser compreendida como um processo de ressignificação socialmente compartilhada. Para isso, a ação institucional precisa dialogar com os sujeitos que produzem os bens culturais, ouvindo suas vozes e respeitando seus modos de fazer.

Hartog (2014), por sua vez, propõe a necessidade de rever os paradigmas tradicionais de preservação patrimonial, muitas vezes ancorados em uma perspectiva eurocêntrica e técnica, para incorporar uma abordagem plural que valorize a diversidade cultural e os saberes locais. Patrimonializar, portanto, é mais do que formalizar: é reconhecer o direito das comunidades à sua própria memória.

Nesse contexto, observa-se uma tensão entre a institucionalização das festas como patrimônio e a profissionalização dos sujeitos culturais. A patrimonialização tende a cristalizar símbolos adequados à lógica da memória oficial, enquanto a profissionalização nasce de um processo orgânico, frequentemente marcado pela urgência de manter vivas as atividades

culturais diante da precariedade de recursos. Angelo e Silva (2016) ressaltam que as festas são fenômenos multifacetados, atravessados por dinâmicas culturais, sociais, políticas e econômicas. Assim, enquanto a patrimonialização caminha para a fixação simbólica, a profissionalização conduz à inserção no circuito mercadológico, com ênfase na competitividade, na estética e na inovação.

As festas juninas também passaram por transformações significativas ao longo do tempo. Muitas deixaram de ser celebrações comunitárias, organizadas por grupos locais em seus territórios, para se tornarem grandes eventos institucionalizados e espetacularizados. A Liga Independente das Quadrilhas Juninas de Nova Iguaçu (LIQUAJUNI), por exemplo, consolidou-se como a principal entidade organizadora das festas juninas na cidade, promovendo competições itinerantes em bairros e centros urbanos. Embora tais iniciativas ampliem a visibilidade das quadrilhas, elas também incorporam elementos turísticos e comerciais que modificam a natureza original das celebrações.

Conforme argumenta Nora (1993), os lugares de memória surgem justamente quando a memória viva perde força. A substituição da vivência espontânea por eventos mediados pela lógica institucional transforma a memória coletiva em objeto de contemplação, muitas vezes desvinculada da experiência sensível das comunidades. No entanto, a realização dessas festas movimenta recursos simbólicos e econômicos importantes para os territórios em que ocorrem. Além disso, a criação de editais públicos, como o Arraiá Cultural RJ, permitiu que quadrilhas acessassem financiamentos significativos para sua manutenção, profissionalização e divulgação.

Halbwachs (1990) nos lembra que a memória é um fenômeno social e seletivo. Assim como as lembranças, o acesso a recursos também é condicionado por estruturas de poder e reconhecimento institucional. Grupos inseridos nas narrativas oficiais têm maior visibilidade e acesso a financiamento, enquanto outros permanecem à margem, mesmo com intensa produção cultural. Portanto, a patrimonialização e o fomento à cultura devem estar ligados à democratização dos meios de produção e difusão, garantindo que as expressões periféricas também sejam reconhecidas como parte do patrimônio coletivo.

O mapeamento contínuo das quadrilhas e festas juninas, nesse sentido, é uma ferramenta estratégica para ampliar a visibilidade pública de iniciativas que atuam à margem dos grandes circuitos festivos. Cada quadrilha e cada *arraia* possui suas singularidades e atuam (ou atuaram) como expressões de identidade, resistência e pertencimento em seus territórios. Mesmo quando

as festas não são mais realizadas, os sujeitos permanecem em seus lugares, mantendo vivas as memórias e os significados que ajudaram a construir.

Patrimonializar, portanto, é reconhecer que essas manifestações são mais do que festas: são elementos estruturantes da identidade e da memória coletiva. A UNESCO (2003) define o patrimônio imaterial como práticas e conhecimentos transmitidos de geração em geração, constantemente recriados pelas comunidades e grupos, promovendo um sentimento de identidade e continuidade.

Preservar, por fim, é mais do que conservar tradições: é fortalecer os laços comunitários, os modos de fazer e os sentidos culturais para os sujeitos sociais. Como reforçam Angelo e Silva (2016), preservar é também um ato político de escuta e inclusão. Por isso, a patrimonialização não deve se restringir ao campo técnico, mas ser um compromisso com a memória viva dos territórios e com o respeito à diversidade cultural, como defende Hartog (2014), ao propor novos paradigmas para o tratamento do patrimônio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação procurou compreender as múltiplas dimensões da festa junina Chega Mais, realizada entre os anos de 1981 e 1996 no bairro de Cabuçu, em Nova Iguaçu (RJ), a partir da perspectiva das memórias de seus protagonistas e da trajetória coletiva que a consolidou como um dos eventos mais significativos da cultura popular local. Como foi possível observar ao longo do percurso investigativo, o Chega Mais não apenas integrou o calendário festivo da cidade, mas representou uma plataforma de sociabilidade, afirmação identitária, resistência simbólica e mobilização comunitária, cujos efeitos ainda reverberam nas lembranças dos que dela participaram direta ou indiretamente.

Ao mobilizar categorias como memória, patrimônio, tradição, identidade e pertencimento, a pesquisa contribuiu para expandir o campo de estudos sobre festas populares, especialmente aquelas que, por não integrarem o circuito hegemônico do patrimônio oficialmente reconhecido, encontram-se em risco de apagamento ou sub-representação. A ênfase na história do Chega Mais, fundamentada na metodologia da pesquisa participante e na escuta atenta dos sujeitos que protagonizaram essa experiência, permitiu evidenciar o caráter coletivo e afetivo da festa como um lugar de memória viva (Nora, 1993), constantemente revisitado e ressignificado pelos moradores do bairro de Cabuçu.

Nesse sentido, a dissertação reafirma o valor das memórias sociais como constituintes de um patrimônio imaterial que, embora não se manifeste mais fisicamente em festas ou apresentações, persiste nas narrativas, nos gestos, nas fotografias e nos espaços simbólicos do território. Como mostram os relatos analisados, o Chega Mais permanece como uma referência afetiva e cultural para diversas gerações, funcionando como marcador identitário e elo de continuidade histórica. A memória da festa, portanto, não se limita à nostalgia, mas atua como instrumento de reafirmação da cultura local frente às transformações socioculturais, econômicas e políticas que impactaram a vida cotidiana da comunidade.

Outro ponto importante para a realização desta pesquisa foi a articulação entre a trajetória do Chega Mais e o panorama mais amplo das festas juninas e quadrilhas no estado do Rio de Janeiro, com especial atenção ao processo de profissionalização, à ascensão dos concursos e à reorganização dos grupos em novas categorias e circuitos. Tais transformações, conforme esperamos ter demonstrado, implicaram em mudanças estéticas, simbólicas e organizacionais que deslocaram parte do sentido original dessas festas, distanciando-as de sua base comunitária e aproximando-as de uma lógica competitiva, midiática e, muitas vezes,

descolada das práticas tradicionais. Nesse contexto, a festa Chega Mais emerge como exemplo de uma modalidade de festejo ancorada na experiência do coletivo, na solidariedade entre vizinhos e na construção conjunta de um projeto cultural, sem os apelos do espetáculo profissionalizado.

A pesquisa também buscou mostrar a importância de reconhecer as festas juninas enquanto expressões dinâmicas da cultura popular, atravessadas por processos de ressignificação constantes. Como afirmam autores como Hall (2003), Simas (2018) e Canclini (1995), a cultura não é uma essência estática, mas uma trama de significados em disputa, uma construção social e histórica permanentemente negociada. Assim, a tradição da festa junina, longe de representar um passado imutável, manifesta-se como território de invenção e reinvenção, onde as memórias, os valores e os afetos se atualizam a cada nova geração, ainda que os formatos mudem ou que os espaços físicos da festa tenham desaparecido.

Ao propor uma leitura do Chega Mais como patrimônio imaterial e espaço de memória, a dissertação se insere no debate contemporâneo sobre a patrimonialização das manifestações culturais populares e as formas de reconhecimento que escapam aos dispositivos estatais tradicionais. A partir de autores como Abreu e Chagas (2003), Angelo (2015) e Hartog (2014), buscou-se problematizar a relação entre o patrimônio e a vida social, entendendo que a valorização de práticas culturais não pode se restringir à sua institucionalização formal, mas deve considerar os sentidos atribuídos pelas próprias comunidades que as praticam, transmitem e ressignificam.

Além disso, ao adotar a perspectiva da pesquisa participante, o trabalho assumiu o compromisso ético e político de construir conhecimento a partir da escuta ativa, da valorização dos saberes locais e da atuação colaborativa com os sujeitos envolvidos. A festa Chega Mais, nesse processo, não foi apenas objeto de estudo, mas campo de afetos, memórias e pertencimentos compartilhados entre o pesquisador e os interlocutores, o que implicou numa reflexão contínua sobre o lugar do pesquisador e sobre as fronteiras entre experiência pessoal e produção acadêmica. Como aponta Roberto Cardoso de Oliveira (1996), é necessário domesticar teoricamente o olhar para que ele não se perca na familiaridade do vivido, mas também para que não se afaste da densidade dos vínculos afetivos que compõem o campo.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa pretendeu articular fontes orais, registros audiovisuais, documentos pessoais e observação participante, compondo um *corpus* que possa permitir futuras pesquisas não apenas reconstruir a trajetória do Chega Mais, mas também situá-la nas dinâmicas socioculturais mais amplas do território. As entrevistas com moradores,

fundadores e participantes das quadrilhas compuseram um rico universo de significados, no qual as memórias individuais e coletivas se entrelaçam, desenhando um mapa afetivo do bairro e das transformações culturais vivenciadas ao longo das últimas décadas.

Entre os principais resultados, destaca-se a compreensão de que o encerramento do Chega Mais não representa/representou o fim da cultura junina em Cabuçu, mas um ponto de inflexão que deu origem a outras formas de celebração, como os encontros familiares, as festas em escolas e as quadrilhas contemporâneas que dialogam, de certo modo, com a memória do passado. O Chega Mais, nesse sentido, não acabou: ele foi ressignificado, transmutado em outras expressões que, mesmo com formatos distintos, continuam atualizando a memória coletiva da festa.

Finalmente, esta dissertação visou reforçar a importância de se investir em políticas públicas de valorização das culturas locais, sobretudo aquelas que, como o Chega Mais, emergem de iniciativas populares e se sustentam na força da coletividade. Em tempos de apagamento simbólico e de homogeneização cultural, é fundamental reconhecer, registrar e apoiar as manifestações que expressam a diversidade, a criatividade e a resistência das comunidades, fortalecendo suas memórias e contribuindo para a construção de um patrimônio cultural plural e inclusivo.

O desejo que moveu esta pesquisa, nascido da vivência e da paixão pela cultura junina, se realiza, assim, na possibilidade de oferecer uma contribuição concreta à valorização da memória social de Cabuçu, afirmando que as festas, mesmo quando silenciosas ou interrompidas, continuam a dançar nos territórios da lembrança, do afeto e da identidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina; Chagas, Mário (Orgs.). (2003). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – ALERJ. (2025). **Declara a Festa de Santo Antônio da Prata no Município de Nova Iguaçu, como patrimônio cultural e imaterial do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <<http://alerjln1.alerj.rj.gov.br/scpro2327.nsf/e00a7c3c8652b69a83256cca00646ee5/a5c70ad12ec899d0032589cf004fb480?OpenDocument>>. Acesso em: jan. 2025.

ALMEIDA, Magdalena; LÉLIS, Carmem. **Quadrilha junina: história e atualidade: um movimento que não é só imagem**. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2004.

AMARAL, Rita. **Festas à brasileira, sentidos de festejar no país que não é sério**. São Paulo: BooksBrasil, 1998.

ANGELO, Elis Regina Barbosa. **As festas juninas no Rio de Janeiro: entre o fazer e o manter nas relações sociais**. Cadernos CERU, Série 2, Vol. 33, n. 1, 2022.

ANGELO, Elis Regina Barbosa. **Comunidades de sentido e narrativas políticas**. In: XI Encontro Regional Sudeste de História Oral. Dimensões do Público. Niterói, RJ: UFF, 2015.

ANGELO, Elis Regina Barbosa; FOGAÇA, Isabela de Fátima. **Desafios do patrimônio cultural na esteira dos apelos identitários: política, dominação e habitus**. Cadernos CERU, Série 2, Vol. 35, n. 2, dezembro 2024, p. 15-29.

ANGELO, Elis Regina Barbosa; SILVA, Elisa Paes. **Festas, turismo e identidade iguaçuana**. Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio. IM-UFRRJ, Nova Iguaçu, RJ: 2016.

ANGELO, Elis Regina Barbosa; SIQUEIRA, Euler David de. **Patrimônio cultural na contemporaneidade: discussões e interlocuções sobre os campos desse saber**. Anos 90, Porto Alegre, v. 25, n. 48, p. 51-86, dez. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Roberto. **Danças e folguedos de Pernambuco**. Prefeitura da Cidade do Recife, Recife, 1987

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; BORGES, Maristela Correa. **A pesquisa participante: um momento da educação popular**. Revista de Educação Popular, Uberlândia, v. 6, n. 1, jan./dez. 2007, p. 51-62. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/reveducpop/article/view/19988>>. Acesso em: abr. 2025.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues; FALS BORDA, Orlando. **Investigación Participativa**. In: Cetrullo, Ricardo (Org). Montevideo: Instituto Del Hombre/Ediciones de la Banda Oriental, 1985.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org.). **Pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (Org.). **Repensando a pesquisa participante**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BRASIL. **Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000**. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_n_3.551_de_04_de_agosto_de_2000.pdf>. Acesso em: jan. 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.555, de 10 de maio de 2023**. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/L14555.htm> Acesso em: jan. 2025.

CAMPOS, Judas Tadeu de. **Festas juninas nas escolas: lições de preconceitos**. Educ. Soc., Campinas, vol. 28, n. 99, p. 589-606, maio/ago., 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**: estudo sobre o caipira e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo, Editora 34, 2001.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 1996, v. 39 nº 1.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. Vol. 1. São Paulo: Global Editora, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1954.

CASTORIADIS, C. **A instituição imaginária da sociedade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

CHARTIER, Roger. **A história cultural – entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **Quando o campo está na cidade: migração, identidade e festa**. Sociedade e Cultura. Goiânia UFC, v. 10, n. 1, p. 45-59, 2007.

CHOAY, François. **Alegoria do patrimônio**. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

CHUVA, Marcia. **Por uma história da noção de patrimônio cultural no Brasil**. Revista de História do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 34, 2012, p. 147-165. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/CHUVA_Marcia_Por-uma-historia-da-nocao-de-patrimonio-cultural.pdf>. Acesso em: jan. 2025.

CRUZ, Rita de Cássia. **Patrimonialização do patrimônio: Ensaio sobre a relação entre turismo, “patrimônio cultural” e produção do espaço.** GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 31, pp. 95 - 104, 2012.

DA MATTA, Roberto. **O que faz o brasil, Brasil?** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DEL PRIORE, Mary. **Festas e utopias no Brasil colonial.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

DURHAM, E. R. **A dinâmica da cultura.** In: THOMAS, O. org. **Ensaaios de antropologia.** São Paulo. Cosac Naify, 2004, p. 229-235.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FALS BORDA, Orlando. **Aspectos teóricos da pesquisa participante: considerações sobre o significado e o papel da ciência na participação popular.** In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (Org.). **Pesquisa participante.** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 14-62.

FERREIRA, Maria Nazareth. **As festas populares e a expansão do turismo.** São Paulo. ECA/USP, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural.** In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.** Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 56-79.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** 48. ed. rev. São Paulo: Global, 2003.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade.** Trad. Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GOBBI, Maria Cristina. **Folkcomunicação: a mídia dos excluídos.** Cadernos da Comunicação, Série Estudos, v. 17 Secretaria Especial de Comunicação Social, 2007.

GIRAUDET, Eugène. **La danse, le maintien, l'hygiène et l'éducation.** Paris: Giraudet, 1891.

HAESBAERT, R. **Mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à mutiterritorialidade.** 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Centauro, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo.** Trad. de Andréa S. De Menezes, Bruna Beffart, Camila R. Moraes, Maria Cristina de A. Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOBBSAWN, Eric; Ranger, Terence. **As Invenções das Tradições**. Ed. 6, Raiz e Terra, Rio de Janeiro, Coleção Pensamento Crítico, v. 55, 1997.

IPHAN. **Dossiê de registro: Banho de São João de Corumbá/Ladário - MS: subsídios para registro como Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro**. Campo Grande, MS: 2019. Disponível em: <https://bcr.iphan.gov.br/wp-content/uploads/taianacan-items/65968/66541/Banho-de-Sao-Joao_de_Dossie_de_Registro_Banho_de_SJ_Corumba_e_Ladario_.pdf>. Acesso em: jan. 2025.

JUNG, Carl. Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2009.

LEFEBVRE, Henri. **De lo rural a lo urbano**. 4ª ed. Barcelona: Ediciones península, 1978.

LEFEBVRE, Henri, **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Raça e história**. Lisboa: Editorial Presença, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970.

LIMA, Nísia Trindade. **Prefácio – Identidade e mudança: o corpo em perspectiva histórica**. In: Velloso, Monica Pimenta; Rouchou, Joëlle; Oliveira, Cláudia de (Orgs.). **Corpo: Identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

LOPES, Marcelle Veronezi Miqueline. **Do lado de cá também tem memórias! Uma análise sobre a midiatização da memória do grupo “Cabuçu tem histórias”**. 2022.

MACEDO, E. U. Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrético. **Revista Ágora**, Vitória, n. 7, 2008, p.3-20.

MACHADO, Ricardo; Morigi, Valdir Jose. **O “caipira” e suas apropriações regionais nas festas juninas**. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5125-valdir-jose-morigi>. Acesso em: 30 de novembro de 2023.

MAIOR, Mario Souto. **Folclore etc. & tal. Recife**. Fundação Joaquim Nabuco, 1995.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MELLO E SOUZA, Laura de. **O diabo na terra de Santa Cruz**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

MENEZES NETO, Hugo. **O Balancê no Arraial da Capital: quadrilha e tradição no São João do Recife**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Recife, 2008.

MORAIS FILHO, Alexandre José de Mello. **Festas populares do Brasil**. Rio de Janeiro: Garnier, 1888. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7146>>. Acesso em: jan. 2025.

MARTÍN, André Roberto. 1993. 280 fl. **As fronteiras internas e a “questão regional” do Brasil**. Tese (Doutorado em Geografia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993. Disponível em: <https://lergeo.fflch.usp.br/sites/lergeo.fflch.usp.br/files/u97/Tese%20Andr%C3%A9%20Martín.pdf>

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Autêntica. Belo Horizonte, 2002.

NORA, Pierre. **Les lieux de mémoire**. Gallimard, 1984.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12, 1993.

OLINTO, Lúcia; OLIVEIRA, Leivison. **Arquétipos brasileiros: a permanência dos personagens-tipo do Teatro de Revista no imaginário nacional**. v. 21 (2021): XI Congresso da ABRACE. 2021.

PERROTTA, Márcio. **A dona do encantado**. In: Alves, Rita (Org). Letras e Versos. Rio de Janeiro. 1 ed, 2022, p. 100-1003.

POLLAK, Michael. **Memória, esquecimento, silêncio**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

RODRIGUES, Gisele Lucy Machado. **Ressignificação da festa junina: novos sentidos da quadrilha no interior do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. UFRJ, 2021.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SANCHIS, Pierre (Org.). A Propósito do pentecostalismo de forma protestante. **Cadernos do ISER**, n. 6, Rio de Janeiro: ISER, 1997.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Gerais e São Paulo. Belo Horizonte**. São Paulo: Nacional, 1938.

SANTANA, Eduardo Madeiro Bastos de. **Araquém Show: transformações e ressignificações culturais de uma quadrilha junina**. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. **Almanaque brasilidades: um inventário do Brasil popular**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.

SOUZA, Ingrid Constantino de. **A invenção da brasilidade no Estado Novo a partir dos personagens-tipo da mulata e do malandro no teatro de revista brasileiro de 1937-1945**. In: Anais da XII JORNADA de Estudos Históricos professor Manoel Salgado. Rio de Janeiro: PPGHIS/UFRJ, Vol. 3, 2017.

SOUSA, Walter. **Moda inviolada - Uma história da música caipira**. São Paulo: Quiron Comunicação & Conteúdo, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. 2. ed. São Paulo. Ed 34, 2001.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

UNESCO. **Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial**. 2003.

VIEZZER, Moema L. **Verbetes: Pesquisa-Ação-Participante (PAP)**. [s.l.]. Disponível em: <https://smastr16.blob.core.windows.net/cea/2011/12/Artigo_PAP.pdf>. Acesso em: maio 2025.

ZAMITH, Rosa Maria. **A dança da quadrilha: da partitura aos espaços festivos: música, dança e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista**. Rio de Janeiro: E-papers, 2011.

ZAMITH, Rosa Maria. A dança da quadrilha na cidade do Rio de Janeiro: sua importância na sociedade oitocentista. **Textos Escolhidos de Cultura e Artes Populares**. Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 113-132, 2007.

WHYTE, William Foote. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

REFERENCIAL DE REVISTAS E JORNAIS ELETRÔNICOS

CORREIO DA LAVOURA, **O forró vai invadir Nova Iguaçu**. 1 mai. 1989. Disponível em: <https://rima.ufrj.br/jspui/bitstream/20.500.14407/7610/1/Correio_da_Lavoura_3753_Julho_1989.pdf>. Acesso em: abr. 2025.

O GLOBO, **A festa de São João**. Rio de Janeiro. 25 jun.1960. Disponível em: <<https://www.culturajunina.com.br/portfolio-2-2/a-festa-de-s%C3%A3o-jo%C3%A3o>>. Acesso em: jan. 2025.

O GLOBO, **As Festas Juninas no Rio**. Rio de Janeiro. 60 jun.1976. Disponível em: <https://www.culturajunina.com.br/portfolio-2-2/as-festas-juninas-no-rio?pgid=kxbu6v33-f8b666_94cff69b65e24db0904e3297a4891575mv2>. Acesso em: jan. 2025.

O GLOBO, **São João, o que resta da festa**. Rio de Janeiro. 24 jun.1977. Disponível em: <https://www.culturajunina.com.br/portfolio-2-2/s%C3%A3o-jo%C3%A3o%2C-o-que-resta-da-festa?pgid=kxbu6v33-f8b666_0b4e860232fd403196b085115b2d65c9mv2>. Acesso em: jan. 2025.

O GLOBO, **Quadrilhas, uma tradição que não morre**. Caderno Leopoldina, Rio de Janeiro. 10 jun.1988. Disponível em: <<https://www.culturajunina.com.br/portfolio-2-2/quadrilhas%2C-uma-tradi%C3%A7%C3%A3o-que-n%C3%A3o-morre->>. Acesso em: jan. 2025.

REVISTA MANCHETE, **São João hoje mora nos arquivos**. Rio de Janeiro. Edição 0271. Jun. 1957. Disponível em: < <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/004120/18909>>. Acesso em: jan. 2025.

ÚLTIMA HORA, **Concurso de “Quadrilhas” será domingo, no Gragoatá**. Rio de Janeiro, Edição 01200. 6 jun. 1963. Disponível em: < <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/386030/94069>>. Acesso em jan. 2025.

REFERENCIAL ELETRÔNICO: *SITES CONSULTADOS*

ABREU, Regina (coord.). **Observatório do Patrimônio Cultural do Sudeste**. Laboratório de Memória e Imagem, Programa de Pós-Graduação em Memória Social – UNIRIO. Disponível em: <<https://observatoriodopatrimonio.com.br/site/>>. Acesso em: 25 mar. 2024.

A HISTÓRIA DE CABUÇU. **Fazenda Cabuçu**. Facebook. 18 mar. 2021. Disponível em: < <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=129982685795379&set=pb.100063509434668.-2207520000&type=3>>. Acesso em: 17 mai. 2024.

BRAVA BAIXADA. **Festa de Santo Antônio começa neste sábado (8) em Nova Iguaçu**. 7 jun. 2024. Disponível em: <<https://bravabaixada.com.br/2024/06/07/festa-de-santo-antonio-comeca-neste-sabado-8-em-nova-iguacu/>>. Acesso em: nov. 2024.

CULTURA JUNINA DO RIO DE JANEIRO. **Conheçam nossas quadrilhas juninas do Rio de Janeiro**. Disponível em: < <https://www.culturajunina.com.br/nossasquadrilhas>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

CULTURA JUNINA DO RIO DE JANEIRO. **A Rainha dos Festejos Juninos**. 23 mai. 2020. Disponível em: < <https://www.culturajunina.com.br/post/a-rainha-da-corte-do-cavalo-marinho>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

CULTURA JUNINA DO RIO DE JANEIRO. **Mapeamento das quadrilhas juninas do estado do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<https://www.culturajunina.com.br/mapeamentodasquadrilhasjuninas>>. Acesso em: 17 jun. 2024.

DOM VIEIRA. **Quadrilha Charlie Chaplin**. Youtube. 23 jul. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j-H-3vEntWk&list=RDj-H-3vEntWk&start_radio=1>. Acesso em: 12 jun. 2024.

DJ EDSON LIMA. **Álbum SRC - Festas Juninas - 1948-2016**. Facebook. 5 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10214920337676816&set=pb.1679214259.-2207520000&type=3>>. Acesso em 17 abr. 2022.

ESTADÃO. **110 anos de Mazzaropi nos permitem avaliar o humor no cinema nacional**. 10 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/110-anos-de-mazzaropi-nos-permitem-avaliar-o-humor-no-cinema-nacional/?srsltid=AfmBOoo1oXjZn2sFt4dhkSSWjUN2Y6yAbF5sczfJEwjs4sBqzrYFAJ7h>>. Acesso em 12 jun. 2024.

FALAVINA, Flavia Pala. **O preconceito à linguagem caipira: um falar regional ou inculto?** Disponível em: <<http://oguari.blogspot.com.br/2014/12/o-preconceitolingagem-caipira-um.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

GOOGLE MAPS. **Creche Municipal Antônio Pinheiro Magalhães**. Google. Disponível em: <<https://maps.app.goo.gl/xkc5v6qMWgNKLdnv8>>. Acesso em: 27 mar. 2025.

GOOGLE MAPS. **Mapa quadrilhas estado do Rio de Janeiro**. Google. 5 jul. 2023. Disponível em: <https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1eOFIEzw-Yy57sBwbEM6iMhHjR6_TZfPO&femb=1&ll=-22.86076190351004%2C-43.48113197184265&z=11>. Acesso em: 12 jun. 2024.

Governo do Estado do Rio de Janeiro. **Investimento em cultura gera retorno para o RJ, sim senhor!** Facebook. 10 jul. 2024. Disponível em: <<https://www.facebook.com/governadorio/videos/investimento-em-cultura-gera-retorno-para-o-rj-sim-senhor-atrav%C3%A9s-do-edital-arra/399317226463527/>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

MACHADO, Ricardo; MORIGI, Valdir Jose. **O “caipira” e suas apropriações regionais nas festas juninas**. [S. l.], 2013. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5125-valdir-jose-morigi>. Acesso em: 30 nov. 2023.

MUSEU MAZZAROPI. **Jeca Tatuzinho” integra-se ao acervo do Museu Mazzaropi**. 19 out. 2012. Disponível em: <https://museumazzaropi.org.br/jeca-tatuzinho-integra-se-ao-acervo-do-museu-mazzaropi/>. Acesso em 26 abr. 2023.

PREFEITURA DE NOVA IGUAÇU. **Festa de Santo Antônio começa neste sábado (8) em Nova Iguaçu**. Prefeitura Municipal de Nova Iguaçu, 5 jun. 2024. Disponível em: <<https://www.novaiguacu.rj.gov.br/2024/06/05/festa-de-santo-antonio-comeca-neste-sabado-8-em-nova-iguacu/>>. Acesso em: 26 abr. 2025.

RECANTO CAIPIRA. **Genésio Arruda**. Sandra Cristina Peripato. Disponível em: <https://www.recantocaipira.com.br/duplas/genesio_arruda/genesio_arruda.html>. Acesso em 29 ago. 2024.

THE NEW YORK HISTORICAL. **Rights and Reproductions | New-York Historical Society**. Nova Iorque Disponível em: <<http://www.nyhistory.org/about/rights-reproductions>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

CIA PROCÓPIO FERREIRA. **Titio não é sopa**. YouTube, 23 jul. 2015. 1h20min11s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5btGvqaqipw&t=2008s>> Acesso em: 15 nov. 2024.

REFERENCIAL DE DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

CESAR, Paulo. **Quadrilha Aiaca na Praça do Largo do Machado**. Rio de Janeiro, 2002. Fotografia. Acervo UERAQUERJ/Luiz Marins.

CESAR, Paulo. **Seminário para o Arraiá do Rio. Rio de Janeiro**, 1994. Fotografia. Acervo UERAQUERJ/Luiz Marins.

CRISÓSTOMO, Edson. **Chega Mais. Cabuçu.** Nova Iguaçu, 1991. VHS. Arquivo pessoal Maria da Costa.

CRISÓSTOMO, Edson. **Chega Mais com Jimmy Raw.** Cabuçu, Nova Iguaçu, 1991. VHS. Arquivo pessoal Maria da Costa.

INDEFINIDO. **Quadrilha Chamego do Bem Querer no Arraiá do Chega Mais.** Cabuçu, Nova Iguaçu, 1996. VHS. Arquivo pessoal Francisca Cunha.

LH VÍDEO. **Chega Mais. Cabuçu.** Nova Iguaçu, 1992. VHS. Arquivo pessoal Maria da Costa.

STUDIO MARCIO. **Arraial do Chega Mais 15 de Alegria.** Cabuçu, Nova Iguaçu, 1996. VHS. Arquivo pessoal Maria da Costa.

SILVA, Laura Gomes da. **Festa Junina Mundo Infantil.** Tijuca, 1980. Fotografia. Arquivo pessoal.

INDEFINIDO. **Arraiá Chega Mais, antes e depois. Cabuçu,** 2008. Fotografia. Acervo Fátima.

INDEFINIDO. **Bloco Brasinha.** Cabuçu, 1960. Fotografia. Página Facebook A História de Cabuçu.

INDEFINIDO. **Carmem Perrotta recebendo prêmio.** Rocha, Rio de Janeiro, 1970. Fotografia. Arquivo pessoal.

INDEFINIDO. **Chega Mais primeiros anos.** Cabuçu, 1983. Fotografia. Acervo pessoal Maria da Costa.

INDEFINIDO. **Dona Fátima, Seu Antônio e Seu Jaime.** Cabuçu, 1992. Fotografia. Acervo pessoal Maria da Costa.

INDEFINIDO. **Eraldo, fundador do Chega Mais.** Cabuçu, 1982. Fotografia. Acervo pessoal Maria da Costa.

INDEFINIDO. **Milton Luis como Marcador da quadrilha Que Rei Sou Eu.** Nova Iguaçu, 1993. Fotografia. Arquivo pessoal.

INDEFINIDO. **Mosaico como Sinhazinha.** Cabuçu, 1987. Fotografia. Acervo Fabiana Loureiro.

INDEFINIDO. **Quadrilha de Salão e Quadrilha de Roça anos 90.** Rio de Janeiro, 1990. Fotografia. Acervo UERAQUERJ/Luiz Marins.

INDEFINIDO. **Quadrilha Que Rei Sou Eu.** Duque de Caxias, 2005. Fotografia. Acervo pessoal do autor.

INDEFINIDO. **Serginho e Xodó. Cabuçu.** 1991. Fotografia. Acervo pessoal Maria da Costa.

INDEFINIDO. **Shirley Santos recebendo prêmio.** Rio de Janeiro, 1962. Fotografia. Arquivo pessoal.

INDEFINIDO. **Show de Ramos, 1961 até 1996.** Rio de Janeiro, 1961. Fotografia. Acervo Shirley Santos.

INDEFINIDO. **Sinhazinha Fabiana com prefeito Aluísio Gama.** Cabuçu, 1989. Fotografia. Acervo Fabiana Loureiro.

MATOS, Henrique. **Carmem Perrotta no Arraiá do Rio.** Rio de Janeiro, 2002. Documento pessoal. Acervo UERAQUERJ.

MATOS, Henrique. **Dançarina Vai e Vem e Dançarino Frevo Mulher.** Rio de Janeiro, 2000. Fotografia. Acervo UERAQUERJ/Luiz Marins.

MATOS, Henrique. **José Louredo e Kely Veronesi na Apoteose.** Rio de Janeiro, 1996. Fotografia. Acervo UERAQUERJ/Luiz Marins.

MATOS, Henrique. **Quadrilha de Salão e Quadrilha de Roça.** Rio de Janeiro, 1995. Fotografia. Acervo UERAQUERJ/Luiz Marins.

MIQUELINE, João Carlos. **Medalha comemorativa aos 10 anos do Chega Mais.** Cabuçu, 1996. Medalha. Acervo Fabiana Loureiro.

MANHÃES, Anderson. **Dançarina Fafá da Quadrilha Araquém.** Nova Iguaçu, 2024. Fotografia. Acervo LIQUAJUNI.

MANHÃES, Anderson. **Quadrilha Araquém e Quadrilha Forrozão no Festival Iguaçuano de Quadrilhas.** Nova Iguaçu, 2024. Fotografia. Acervo LIQUAJUNI.

ROCHA, Tino Marcos. **Quadrilhão Chega Mais.** DVD. News Design Vídeo Produções. 2009. Cabuçu, Nova Iguaçu. Acervo Maria de Fátima Ribeiro Macedo.

SILVA, Milton Luis da. **Fotos dos entrevistados da Pesquisa.** Pesquisa de campo. Nova Iguaçu, 2024. Documento pessoal.

SILVA, Milton Luis da. **Lucilene e Nathalie da Quadrilha Carcará.** Cabuçu, 2024. Fotografia. Pesquisa de campo.

SILVA, Milton Luis da. **Informativo Circular. Associação de Grupos Folclóricos de Dança Caipira de Nova Iguaçu (AGRUDACINI).** Nova Iguaçu, 1993. Documento pessoal.

SILVA, Milton Luis da. **Mapeamento das Quadrilhas da Baixada Fluminense 2022/2023.** Nova Iguaçu, 2023. Infográfico expositivo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeira dança de quadrilha, estou ao centro usando roupa xadrez (1980).....	9
Figura 2: Foto na rua onde era organizada a festa junina (1993).	11
Figura 3: Eu como marcador de quadrilha Cazumbá (2018).....	12
Figura 4: Visconde de Périgny e Sra. Peter Cooper Hewitt em trajes festivos do início do Século XX.	32
Figura 5: Festa de Santo Antônio de Jacutinga, na Avenida Marechal Floriano em Nova Iguaçu.	34
Figura 6: Personagem Jeca Tatu no folheto propagandístico do Instituto de Medicamento Fontoura S/A.	46
Figura 7: Cantor Genésio Arruda caracterizado como caipira na década de 60.....	47
Figura 8: Mazzaropi caracterizado como caipira, no filme Tristeza do Jeca (1961).....	48
Figura 9: Foto de festa junina, publicada na Revista Manchete em 1957.	50
Figura 10: Grupo do Amor, a quadrilha do Social Ramos Clube (1951).....	51
Figura 11: Editorial do Social Ramos Clube com integrantes da quadrilha. (1951).....	52
Figura 12: Matéria do jornal Última Hora (1963).	53
Figura 13: Carmem Perrotta ao centro usando vestido xadrez (década de 70)	54
Figura 14: Shirley Santos trajando vestido xadrez (década de 60).....	54
Figura 15: still do Filme de “Titio não é sopa”, de Procópio Ferreira (1959).....	56
Figura 16: Informativo Circular da AGRUDACINI (1993).....	58
Figura 17: Imagem atual da Fazenda Cabuçu.	62
Figura 18: Foto da igreja Nossa Senhora de Fátima em Cabuçu década de 1960.....	63
Figura 19: Carmem Perrotta, fundadora da quadrilha do Sampaio.	64
Figura 20: Célio Esteves, fundador da AQUAERJ e presidente da FIGDQUERJ.....	65
Figura 21: Paulo Roberto, fundador do Chega Mais.	65
Figura 22: Antônio Pinheiro Magalhães e Maria da Costa Magalhães, fundadores do Chega Mais.	66
Figura 23: Maria de Fátima Ribeiro Macedo, fundadora e projetista do Chega Mais.	66
Figura 24: Sebastião de Souza Barros, fundador e marcador do Chega Mais.....	67
Figura 25: Maria Cristina Veronezi Bernardino dos Santos, fundadora do Chega Mais.	67
Figura 26: Sergio José Louredo, fundador e padre do Chega Mais.	68
Figura 27: Fabiana Louredo, Carlos da Costa, dançarinos do Chega Mais e seus filhos.....	68
Figura 28: Zélia Veronezi Louredo, jurada do Chega Mais.....	69

Figura 29: Ademir José Louredo, dançarino do Chega Mais.....	69
Figura 30: Kelly Veronezzi Louredo de Souza, dançarina do Chega Mais.	70
Figura 31: Cíntia Veronezzi Louredo de Souza, dançarina do Chega Mais.....	70
Figura 32: Wanda Maria Vicente Portela Figueiredo, participante do Chega Mais.....	71
Figura 33: Janete Vicente Portela, participante do Chega Mais.....	71
Figura 34: Gizele Portela Teixeira Querino, dançarina do Chega Mais.....	72
Figura 35: Grazielle Portela Teixeira, dançarina do Chega Mais.....	72
Figura 36: Armando Magalhães Martins, dançarino do Chega Mais.....	73
Figura 37: Elisângela Gomes, dançarina do Chega Mais.....	73
Figura 38: Lucilene Soares de Oliveira Correia, dançarina do Chega Mais.	74
Figura 39: Nathalie de Oliveira Correia, filha de Luciene e dançarina da quadrilha Carcará..	74
Figura 40: Wilson da Silva Freire, organizador do Arraiá do Juca Gado de Queimados e amigo dos organizadores do Chega Mais.	75
Figura 41: Ivan Alves, marcador da quadrilha Chamego do Bem-Querer do bairro do Cajú..	75
Figura 42: Claudemiro Santos Souza, presidente da quadrilha Carisma.....	76
Figura 43: Pedro Garcia Carmona, presidente e padre da quadrilha Tiririca de Quintino.	76
Figura 44: Integrantes do Bloco Brasinha, década de 1960.	77
Figura 45: Integrantes da quadrilha Chega Mais na década de 1980.	80
Figura 46: Fundador do Chega Mais, Eraldo ao centro usando lenço vermelho (1982).....	81
Figura 47: Dona Fátima, Seu Antônio e Seu Jaime no palco do Chega Mais (1991).	82
Figura 48: Still dos registros em vídeo da montagem da festa (1991).	85
Figura 49: Imagens do arraial Chega Mais, sendo montado (2009).....	86
Figura 50: Arraial Chega Mais decorado para a festa (2009).....	86
Figura 51: Still do vídeo VHS da festa do Chega Mais, com a presença do apresentador Jimmy Raw abrindo a segunda semana de festas (1991).	90
Figura 52: Medalha comemorativa de 10 anos Chega Mais (1991).....	91
Figura 53: Still do vídeo em VHS com registros da festa de 10 anos do Chega Mais, com a presença do grupo de danças portuguesa Os Lusitanos da Casa de Gondomar (1991).....	92
Figura 54: Serginho e Xodó, encenando no intervalo de apresentações de quadrilhas (1991).	95
Figura 55: José Louredo e Kely Veronezi dançando na Apoteose (1996).	96
Figura 56: Mudanças da quadrilha Show de Ramos ao longo das décadas de 60 até 90.	98
Figura 57: Trajetória de Fabiana Louredo como Sinhazinha do Chega Mais, da infância até a juventude.	99

Figura 58: Recorte do Jornal Correio da Lavoura sobre o Arraiá da Cidade (1989).	100
Figura 59: Recorte do Jornal O Globo sobre o Arraial da Sinhazinha (1976).	100
Figura 60: Fabiana Louredo ao lado do prefeito de Nova Iguaçu, Aluísio Gama (1989).	101
Figura 61: Seu Antônio apresentando a festa do Chega Mais (1991).	104
Figura 62: Creche Municipal Antônio Pinheiro Magalhães, na rua Paissandu (2025).	105
Figura 63: Lucilene ao lado da filha Nathalie na apresentação da Quadrilha Junina Carcará se apresentando na quadra da praça de Cabuçu (2024).	107
Figura 64: Estética de uma quadrilha de salão nos anos 90.	109
Figura 65: Estética de uma quadrilha de roça nos anos 90.	109
Figura 66: Still do vídeo de imagens da Quadrilha Charlie Chaplin no Arraiá da Xuxa (1991).	111
Figura 67: O dançarino, Fernando Vieira posando ao lado da apresentadora Xuxa Meneguel (1991).	111
Figura 68: Seminário sobre regulamento do Arraiá do Rio, década de 1990.	112
Figura 69: Estética de uma quadrilha de Salão na metade da década de 90.	115
Figura 70: Estética de uma quadrilha de roça na metade da década de 90.	115
Figura 71: A esquerda, dançarina da quadrilha Vai e Vem e a direita o dançarino Márcio de Carvalho da quadrilha Frevo Mulher, ambas dos anos 2000.	116
Figura 72: Dançarinos da quadrilha Aiaca, estreando na categoria roça (2002).	117
Figura 73: Dançarinos da Quadrilha Que Rei Sou Eu na praça da Apoteose em Duque de Caxias. (2005)	118
Figura 74: Estética de uma quadrilha de Salão, dançarinos da quadrilha Araquém (2024). ..	119
Figura 75: Estética de uma quadrilha de Roça, dançarinos da quadrilha Forrozão Junino (2024).	119
Figura 76: Dançarina Fafá da quadrilha Araquém Forró Show em apresentação no Festival Iguaçuano de Quadrilhas (2024).	121
Figura 77: Infográfico com o mapa as quadrilhas na Baixada Fluminense entre 2022/2023.	125
Figura 78: Imagem do site com o mapeamento das quadrilhas com atividade encerrada e as em atividade.	128
Figura 79: Imagem mapa com a localização nos bairros das quadrilhas com atividade encerrada e as em atividade.	128
Figura 80: Imagem da página das quadrilhas em atividade entre 2024 e 2025.	129

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Lista dos Bens Culturais de natureza imaterial no Livro das Celebrações do IPHAN (2025).	40
Tabela 2: Mapeamento realizado em 2020 das quadrilhas em atividade nos circuitos até 2019.	124
Tabela 3: Mapeamentos realizados de 2020, 2022 e 2025, das quadrilhas em atividade na Baixada Fluminense.	126
Tabela 4: Mapeamento realizado em 2025, das quadrilhas de bairro, somadas as católicas em atividade na Baixada Fluminense.	127