OPEN ACCESS
10.21665/2318-3888.v14n28p263

Ambivalências
revista de antropologia do ppga-ufs

Festas e cidades: ritos festivos e a diferença no espaço público contemporâneo

"Nosso jeito de fazer São João": circulação e reconhecimento no circuito quadrilheiro carioca

Elen Procópio
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Frank Andrew Davies
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Este artigo analisa como o chamado "São João carioca" é produzido, reconhecido e reelaborado a partir de seu pedaço e dos circuitos festivos em que participa com suas apresentações. Este trabalho se baseia no acompanhamento etnográfico desenvolvido desde 2023 com grupos da Baixada Fluminense, com destaque à Araquém Forró Show, de Nilópolis. A pesquisa empreende trabalho de campo que articula observação de situações presenciais, conversas com participantes e acompanhamento de conteúdos e interações em plataformas digitais, compreendendo esses espaços como dimensões articuladas de um mesmo circuito. A análise percorre a produção territorial da prática, as diferenças entre as modalidades de dança de *roça* e *salão*, as disputas de classificação que emergem quando os grupos circulam por espaços metropolitanos e redes digitais, e as condições materiais e relacionais que atravessam a circulação nacional. Os resultados levam à compreensão de que o São João carioca não constitui uma tradição fixa que permanece apesar da circulação, mas uma prática cuja continuidade depende da capacidade de circular, estabelecer relações, incorporar referências e responder a classificações externas.

Palavras-chave

Quadrilha Junina. Festa Junina. São João carioca. Araquém Forró Show. Rio de Janeiro.

"Nuestra manera de hacer São João": circulación y reconocimiento en el circuito de quadrilhas cariocas

Resumen: Este artículo analiza cómo el llamado "São João carioca" es producido, reconocido y reelaborado a partir de su *pedaço* y de los circuitos festivos en los que participa con sus presentaciones. Este trabajo se basa en el acompañamiento etnográfico desarrollado desde 2023 con grupos de la Baixada Fluminense, con énfasis en la Araquém Forró Show, de Nilópolis. La investigación emprende un trabajo de campo que articula la observación de situaciones presenciales, conversaciones con participantes y el seguimiento de contenidos e interacciones en plataformas digitales, comprendiendo estos espacios como dimensiones articuladas de un mismo circuito. El análisis recorre la producción territorial de la práctica, las diferencias entre las modalidades de baile de *roça* y *salão*, las disputas de clasificación que surgen cuando los grupos circulan por espacios metropolitanos y redes digitales, y las condiciones materiales y relacionales que atraviesan la circulación nacional. Los resultados conducen a la comprensión de que el São João carioca no constituye una tradición fija que permanece a pesar de la circulación, sino una práctica cuya continuidad depende de la capacidad de circular, establecer relaciones, incorporar referencias y responder a clasificaciones externas.

Palabras clave: Quadrilha junina. Fiesta junina. São João carioca. Araquém Forró Show. Río de Janeiro.

"Our way of doing São João": circulation and recognition in Rio de Janeiro's quadrilha circuit

Abstract: This article analyzes how the so-called "carioca São João" is produced, recognized, and reworked based on its *pedaço* and the festive circuits in which it participates through its performances. The study draws on ethnographic fieldwork conducted since 2023 with groups from the Baixada Fluminense, with an emphasis on Araquém Forró Show, from Nilópolis. The research undertakes fieldwork that articulates the observation of in-person situations, conversations with participants, and the tracking of content and interactions on digital platforms, understanding these spaces as articulated dimensions of a single circuit. The analysis addresses the territorial production of the practice, the differences between the *roça* and *salão* dance modalities, the classificatory disputes that emerge when groups circulate through metropolitan spaces and digital networks, and the material and relational conditions that shape national circulation. The results lead to the understanding that carioca São João does not constitute a fixed tradition that remains despite circulation, but a practice whose continuity depends on the ability to circulate, establish relationships, incorporate references, and respond to external classifications.

Keywords: Quadrilha Junina. June Festival. Carioca São João. Araquém Forró Show. Rio de Janeiro.

Introdução

Em um fim de semana de abril, logo depois do carnaval, o CIEP[1] 136 Professora Stella de Queiroz Pinheiro, localizado no bairro Frigorífico, em Nilópolis, permanece com os portões abertos, ocupado por uma dinâmica que destoa da rotina escolar. Do lado de fora, quem passa pela rua escuta a música e as instruções do marcador pelo microfone. Do lado de dentro, a arquibancada típica dos CIEPs é tomada pela convivência: enquanto os dançarinos repassam a coreografia, as mães e familiares ajustam figurinos

1. Centro Integrado de Educação Pública (CIEP) foi modelo de escola pública em horário integral implementado no estado do Rio de Janeiro a partir da década de 1980, no âmbito de um programa de reforma educacional do governo estadual. Mais de 500 unidades escolares foram feitas em todo o Rio de Janeiro, contando com espaços amplos que iam além do edifício de sala de aulas, integrando sede para biblioteca e quadra poliesportiva coberta com arquibancada, entre outros equipamentos que também tem tido uso para fins culturais.

ou confeccionam peças de tecido e pedraria; enquanto a presidência organiza a alimentação do dia, crianças circulam pela quadra e moradores do entorno acompanham o ensaio. Antes de cada entrada, a descontração dá lugar ao rigor técnico das orientações do marcador e uma roda de oração que reúne não apenas dançarinos, mas todas as pessoas envolvidas na preparação do grupo.

A cena contrasta com a representação mais difundida da quadrilha junina no Brasil, frequentemente associada a uma manifestação escolar, lúdica e restrita às celebrações do mês de junho. O acompanhamento de grupos que mantêm atividades ao longo de todo o ano permite observar uma prática organizada por coletivos duradouros, que articulam trabalho artístico, saberes práticos, relações familiares e redes de vizinhança.

Essa dimensão cotidiana também interfere na maneira como a quadrilha é percebida. Para quem acompanha os grupos apenas por apresentações e festivais de grande porte, o espetáculo pode parecer um produto acabado, concentrado no impacto visual desde a entrada em quadra. A etnografia, porém, desloca o olhar para os processos que tornam tudo isso possível: ensaios, confecção de figurinos, organização das viagens, relações de amizade e parentesco e participação de familiares e apoiadores. É nesse conjunto de práticas e relações que a quadrilha se constitui como experiência coletiva e prática cultural. O próprio CIEP 136, com seus portões abertos ao bairro durante o ensaio, evidencia como a festa se produz nos limiares entre espaços e sujeitos diversos. A cidade, como observa Vera Telles, é "feita de cruzamentos e passagens", "atravessada por experiências que se fazem justamente nos limiares de universos distintos" (Telles, 2010, p. 21).

A produção quadrilheira no estado do Rio de Janeiro apresenta uma configuração histórica e estética própria, reunida sob a categoria nativa de "São João carioca". A partir das conversas realizadas ao longo da pesquisa, observamos que os quadrilheiros, a despeito de residirem na Baixada Fluminense, nem sempre conseguem definir por que utilizam a denominação "carioca" para identificação de suas práticas. Suas falas relacionam a categoria à circulação frequente para apresentações e compras de materiais na cidade do Rio de Janeiro (para onde se refere o termo "carioca"), indexando o São João a este espaço, que não é de origem do grupo. Isso não significa dizer que os quadrilheiros da Baixada se identificam como cariocas ao invés de nilopolitanos, por exemplo. Nesse contexto, a indexação à cidade opera como categoria que amplia a visibilidade do fenômeno, vinculada a um modo de fazer São João às relações estabelecidas com a capital.

Essa dimensão também se expressa nas diferenças estéticas entre as modalidades *de roça* e *de salão*. Embora ambas compartilhem o circuito quadrilheiro e certas

formas de movimentação corporal, a modalidade de salão é marcada, no Rio de Janeiro, pelo uso de saias longas e volumosas, pelo bate-pé dos cavalheiros e pelo giro das damas. A modalidade *de roça* apresenta outras soluções de figurino e movimentação, aproximando-se de formas de espetáculo mais difundidas pela circulação midiática. Nessa modalidade, as saias são mais curtas e leves, com menos adereços, ainda que muito luxuosas e chamativas, o que permite maior amplitude e velocidade de movimento; no salão, a saia longa e pesada reduz a amplitude do movimento das dançarinas, dando prioridade à estética. Os figurinos masculinos variam menos entre as duas modalidades: a diferença concentra-se sobretudo na quantidade de babados e pedrarias nas indumentárias, sempre mais acentuada na modalidade de salão. Por isso, grupos como a Araquém costumam formar um corpo de baile misto: a maior parte dos dançarinos, que compõe o chamado tema, usa saias de roça para se movimentar com maior agilidade e ocupando menos espaço dentro de quadra, enquanto os casais de destaque se apresentam com a saia de salão, mais volumosa. O bate-pé, passo característico dos cavalheiros cariocas, está presente nas duas modalidades. Essas diferenças compõem repertórios reconhecidos pelos próprios quadrilheiros e caracterizam diferentes formas de fazer São João no estado.

Nos territórios onde os grupos se organizam, as redes comunitárias articuladas em torno do São João ultrapassam o espetáculo. O circuito se conecta à vida local por meio de relações de sociabilidade, trabalho e vizinhança. A preparação das temporadas desenvolve competências em costura, maquiagem, cenografia e adereçamento, além de mobilizar trabalhadores que podem obter dessas atividades parte ou a totalidade de sua renda ao longo do ano. Os grupos reúnem participantes com trajetórias diversas, muitos deles ocupando posições centrais na criação artística, na produção de figurinos, na coordenação dos ensaios e na direção das quadrilhas.

A circulação ocorre tanto em escala metropolitana quanto nas arenas digitais, sob condições desiguais de deslocamento e visibilidade. Contra a narrativa da globalização como fluxo contínuo de finanças, ideias e pessoas, o regime de mobilidades anuncia as fricções que constituem esses processos, moduladoras dos percursos "com vias expressas para poucos e cancelas para muitos" (Freire-Medeiros; Lages, 2020, p. 130). Assim, as mobilidades não devem ser tomadas como fluxos abstratos e igualmente acessíveis a todos; ao invés disso, são produzidas por infraestruturas, recursos e relações que condicionam quem circula e em quais condições.

Longe de ser, como lembra Daniel Zunino Singh, "tempos e espaços vazios, tempos e espaços de suspensão de relações sociais", a mobilidade é ela mesma "produtora da experiência social e produtora do urbano" (Freire-Medeiros; Telles; Allis, 2018, p. 10). Quando os quadrilheiros realizam apresentações privadas em bairros nobres ou

condomínios de alto padrão, o deslocamento evidencia contrastes territoriais e sociais entre a estrutura dos grupos, que envolve caminhões de cenário, figurinos e equipes numerosas, e os espaços que os recebem. Para fora do estado, os custos de transporte, hospedagem e logística recaem diretamente sobre a organização dos grupos. As redes sociais ampliam as possibilidades de circulação, o que faz com que elementos do São João carioca passem a ser vistos e classificados por públicos que não fazem parte do circuito, a partir de referências que lhes são próprias – como ocorre nos comentários de vídeos virais analisados na seção 2.2, em que espectadores sem relação com o universo quadrilheiro carioca comparam a modalidade de salão a outras práticas culturais que já conhecem, sobretudo o Carnaval.

O artigo busca compreender como essas formas de fazer São João se produzem nos territórios de origem dos grupos e se reconfiguram à medida que eles circulam por diferentes espaços e circuitos. A discussão parte da crítica de Lila Abu-Lughod (2018) às representações da cultura como unidades homogêneas e delimitadas, tomando as práticas observadas em situações concretas como o ponto de partida para compreender a produção da diferença neste caso.

Circulação, assim, não implica apenas a passagem de pessoas, objetos e referências entre diferentes lugares; antes disso, coloca os grupos em contato com repertórios, públicos e formas de reconhecimento distintos, produzindo situações nas quais suas práticas são reinterpretadas, questionadas e reelaboradas. A incorporação de diferentes referências não implica o abandono das marcas pelas quais os quadrilheiros reconhecem suas próprias formas de fazer São João. Seu caráter territorial não decorre, portanto, de um isolamento em relação a outros espaços, mas de histórias de deslocamento, encontros e trocas.

Metodologicamente, o trabalho apoia-se em uma pesquisa etnográfica desenvolvida desde 2023, a partir do acompanhamento da rotina e dos bastidores do São João carioca e da participação em atividades da equipe de apoio da Araquém Forró Show, de Nilópolis. Se a presença e as performances de gênero e sexualidade da comunidade LGBTQIA+ na Araquém Forró Show foram etnografadas em sua inserção comunitária por Santana (2023), este artigo desloca o olhar para a escala das mobilidades: analisamos a circulação metropolitana, digital e nacional do grupo e as disputas de classificação, autenticidade e reconhecimento que dela decorrem. As técnicas empregadas incluem observação de ensaios e apresentações, participação em atividades de bastidores, conversas com dançarinos, familiares e dirigentes, e acompanhamento sistemático do circuito em plataformas digitais, especialmente TikTok e Instagram.

A observação do material digital concentrou-se nos anos de 2025 e 2026. Ao longo deste período, foram lidos centenas de comentários em cerca de 15 a 20 vídeos que

viralizaram no TikTok e Instagram, reunindo apresentações de quadrilheiros de diversos grupos do São João carioca, nos quais surgiram os comentários analisados. Desses comentários, algumas dezenas foram selecionadas, com destaque para os tipos de reação que se repetiam, sobretudo comparações entre o Carnaval, o espetáculo junino do Nordeste e o São João Carioca. Os registros e comentários reunidos nessas plataformas são tratados como materiais empíricos situados – situações discursivas específicas nas quais determinados espectadores classificam e interpretam as apresentações –, e não como amostra representativa de uma opinião pública mais ampla.

Do ponto de vista ético, a pesquisa não foi submetida a comitê de ética em pesquisa, prática ainda comum em investigações etnográficas de cunho não biomédico no campo das ciências sociais, sustentada por um consentimento relacional e continuado, construído ao longo da inserção do pesquisador em campo. Rodrigo e Thiago são identificados por seus nomes reais, e não por pseudônimos, na medida em que ocupam posições públicas no movimento quadrilheiro – respectivamente, presidente da Festrilha do Rio, federação junina de grande porte, e marcador da Araquém Forró Show e carnavalesco da Acadêmicos de Niterói. Nenhuma outra pessoa citada ou acompanhada ao longo da pesquisa é identificada por seu nome. No episódio de racismo tratado na terceira seção, optou-se por não utilizar os registros de campo obtidos naquele momento, apoiando a análise exclusivamente nos acontecimentos narrados pela nota pública divulgada pelo próprio grupo, de modo a não expor os integrantes além do que a própria nota já tornou público.

Os comentários coletados nas redes sociais foram analisados em diálogo com as situações acompanhadas presencialmente, já que alguns comentários e reações se repetiram nos dois espaços, de modo a considerar as plataformas digitais não como fontes isoladas, mas como parte do próprio circuito de relações observado ao longo da pesquisa. Cabe registrar que o episódio ocorrido no Arraiá Brasil, tratado na terceira seção, também se deu em 2023, no início do período de observação, e é aqui retomado a partir da nota pública divulgada pela própria Araquém, e não como um dado colhido simultaneamente ao restante do material de campo.

O texto se organiza em três seções: a primeira examina a produção territorial do São João carioca, considerando o pertencimento construído nos territórios de origem e as diferenças entre as modalidades de roça e salão; a segunda acompanha a circulação dos grupos pela metrópole e pelas redes digitais, e as disputas de classificação e reconhecimento que dela decorrem; a terceira parte aborda as condições materiais da circulação nacional e as situações de reconhecimento e conflito que acompanham a participação em circuitos mais amplos.

1 Território, pertencimento e modos de fazer São João

1.1 O "pedaço" e a produção territorial

Ao chegar a um concurso de quadrilhas, é difícil não ser capturado pela dimensão visual do espetáculo. Cores, figurinos, cenários e corpos em movimento tornam visível um trabalho que se estende por meses de preparação. Tomar esse espetáculo como ponto de chegada, e não de partida, exige deslocar o olhar da quadra para aquilo que a sustenta: os ensaios, os bastidores, a casa das famílias, a vizinhança.

A cena do CIEP 136 descrita na introdução – os ensaios, a convivência entre dançarinos e familiares, as crianças que circulam pela quadra, os moradores do entorno que acompanham a atividade – não é apenas um cenário de fundo. Ela evidencia a existência de um espaço de relações reconhecidas, códigos compartilhados e presença continuada, algo próximo daquilo que Magnani descreveu, a partir de sua etnografia sobre lazer e cultura popular na cidade, como "pedaço": um espaço intermediário entre o privado da casa e o anonimato da rua, onde [...] revelaram a existência de rígidas práticas de relações, assentadas num determinado espaço [...] determinando assim o grau de pertencimento e estabelecendo fronteiras. Era o seu 'pedaço', diziam eles (Magnani, 2003, p. 12).

O pedaço não é simplesmente um bairro ou um endereço: é um espaço qualificado pelo reconhecimento mútuo entre aqueles que o frequentam. O CIEP 136 funciona, assim, como pedaço da Araquém: um lugar onde o grau de pertencimento ao grupo é reconhecido, testado e reafirmado a cada ensaio, e onde se estabelecem fronteiras entre quem pertence e quem apenas observa de fora.

Essa dimensão territorial, contudo, não isola o grupo de seu contexto mais amplo. Magnani (2003, p. 14) propõe ainda as noções de "mancha, trajeto, circuito", que ampliam o alcance da categoria de pedaço a fim de captar outras modalidades de experiência urbana na escala da metrópole. Essas categorias ajudam a pensar como a Araquém se move do CIEP de Nilópolis para outros pontos da Baixada, capital, outras cidades e, eventualmente, outros estados, sem que essa circulação signifique perder referências do pedaço de origem: o circuito conecta pedaços diferentes, em vez de substituí-los.

1.2 Roça, salão e transformação das formas de fazer

Nesse mesmo espaço, convivem diferentes formas de fazer quadrilha, entre elas as modalidades *de roça* e *de salão*. Elas compartilham arenas, bastidores e circuitos de apresentação, mas apresentam diferenças na organização do espetáculo e na movimentação dos corpos. Na roça, as saias mais curtas permitem maior amplitude e velocidade aos movimentos; no salão, as damas utilizam saias longas e volumosas, que interferem

na própria execução da dança. A saia longa, entretanto, não é exclusiva do São João carioca. O que os quadrilheiros reconhecem como particularidade do salão no Rio resulta da combinação entre a volumetria dos figurinos, sua elaboração cênica e formas de movimentação como o bate-pé dos cavalheiros e o giro das damas. Essas características compõem um repertório pelo qual os próprios participantes reconhecem uma forma particular de fazer São João no estado.

A distinção entre estilos não corresponde, portanto, a uma oposição entre tradições. As modalidades fazem parte de um mesmo circuito e suas fronteiras são atravessadas por adaptações e combinações. A trajetória da Araquém Forró Show é significativa nesse sentido. Segundo Rodrigo, presidente da Festrilha, uma das federações juninas do Rio, a quadrilha *de salão* possui uma trajetória antiga no Rio de Janeiro, que ele relaciona às quadrilhas de salão de origem europeia incorporadas às festas locais. Em sua narrativa, Rodrigo conta que essa prática, inicialmente associada às elites, teria sido progressivamente apropriada por outros segmentos da população. Com a expansão das quadrilhas de roça, as condições dos espaços de apresentação também passaram a interferir nas escolhas dos grupos. Rodrigo explica que os figurinos de salão, especialmente suas saias mais volumosas, nem sempre eram compatíveis com os espaços disponíveis. A Araquém, fundada em 1983 e com quatro décadas de trajetória, passou por diferentes adaptações até chegar ao modelo atual, que combina elementos das duas modalidades.

Essa trajetória mostra como os próprios quadrilheiros interpretam as transformações de sua prática. A narrativa de Rodrigo articula origem, permanência e adaptação a fim de explicar por que o *salão* continua sendo reconhecido como parte da tradição quadrilheira do Rio de Janeiro. A necessidade de adaptar figurinos e formas de apresentação às condições dos espaços evidencia, assim, que a continuidade de uma prática também depende de sua capacidade de reorganização frente às novas situações.

É nesse processo que a categoria "São João carioca" ganha relevância. Ela não designa simplesmente as festas realizadas no estado, mas uma forma de pertencimento construída em torno de práticas, referências e trajetórias compartilhadas pelos quadrilheiros. A denominação também não corresponde necessariamente à identidade individual de seus participantes: um quadrilheiro da Baixada pode se reconhecer como nilopolitano sem deixar de participar de uma forma de fazer São João identificada como carioca. Nesse sentido, "carioca" funciona menos como identidade individual do que como categoria cultural articulada a um circuito, a um repertório e a uma forma de pertencimento compartilhada.

Em algumas apresentações, personagens como reis, rainhas, príncipes, princesas, sinhazinhas e sinhozinhos remetem a um imaginário de referências monárquicas,

construindo uma linguagem cênica própria marcada por nobreza, distinção e teatralidade. Essas figuras dialogam com a origem aristocrática atribuída à modalidade de salão, discutida anteriormente a partir da narrativa de Rodrigo: o imaginário da corte não se trata de reconstrução histórica literal, mas um repertório cênico que atualiza, em cena, a associação entre o salão e um passado de elite. Esse repertório convive com personagens como os noivos, o padre e figuras cômicas associadas ao universo rural clássico. Essas referências, contudo, não limitam os temas das temporadas: grupos de salão incorporam repertórios diversos da cultura popular brasileira, como o Festival de Parintins, sem abandonar características reconhecidas como próprias do salão.

Na Araquém, essa combinação aparece no tema "Fuzuê Forró Show", produzido e encenado no ano de 2024. Thiago, marcador e idealizador do espetáculo, reuniu referências televisivas, musicais e populares, como Chacrinha, diferentes músicos, o Tropicalismo, o cassino e as danças de salão. Ainda assim, a apresentação preservava características reconhecidas pelo grupo como próprias do estilo. Incorporar novos repertórios, nesse caso, não significa abandonar a tradição, mas construir novas apresentações a partir de referências já reconhecidas, num processo próximo ao que Canclini (1997) descreve como hibridação cultural: a combinação de elementos de origens distintas não dissolve as marcas que um grupo reconhece como próprias, mas produz novas configurações a partir delas.

Essa dinâmica permite pensar a identidade cultural para além da ideia de uma cultura homogênea e delimitada. Como argumenta Abu-Lughod (2018), a antropologia deve questionar representações que tratam as culturas enquanto totalidades estáveis e homogêneas. No São João carioca, tal questão se manifesta na forma como grupos selecionam, combinam e reelaboram diferentes repertórios, preservando marcas reconhecidas pelos próprios participantes. A continuidade, portanto, não depende da manutenção de uma aparência imutável, mas da transformação de referências que permanecem reconhecíveis.

A composição dessas posições também envolve, em parte dos grupos, a presença das damas trans e travestis, dançando de saia longa e reproduzindo os giros e os deslocamentos dessa posição na coreografia. Essa presença tem uma trajetória própria dentro do circuito: Santana (2023), em pesquisa etnográfica dedicada às performances de gênero da comunidade LGBTQIAPN+ na Araquém, documenta como mulheres trans e travestis enfrentaram resistência para ocupar essa posição a partir dos anos 1990, período em que diretorias de torneios e de outros grupos ainda questionavam a presença de "homens vestidos de mulher" nas competições, até se tornarem hoje reconhecidas como parte constitutiva da modalidade de salão, ocupando inclusive funções de liderança na condução das coreografias. Apoiando-se na noção butleriana de matriz heterossexual

de inteligibilidade de gênero (Butler, 2003), o autor argumenta que essas performances subvertem a matriz heteronormativa que historicamente organizou os papéis de cavalheiro e dama na quadrilha, sem que isso implique o abandono dos códigos coreográficos e estéticos que os próprios grupos reconhecem como próprios do salão.

Essa presença não é exclusiva do Rio de Janeiro, mas ocupa, no São João carioca, um lugar particularmente forte, sendo reconhecida pelos próprios quadrilheiros como um dos traços fundadores da identidade da modalidade de salão no estado, associada à expressiva presença de pessoas LGBTQIA+ no espetáculo. A presença das damas trans e travestis amplia o leque de posições e sociabilidades que atravessam o circuito e sugere, para pesquisas futuras, a necessidade de atenção mais detida às relações de gênero que compõem essa experiência.

1.3 Aprendizagem, redes e pertencimento

Nos dois estilos observados no Rio de Janeiro, o bate-pé ocupa um lugar importante nas formas de dançar quadrilha. A técnica marca o ritmo enquanto os cavalheiros executam pulos, piruetas e giros em torno das damas, fazendo da batida dos sapatos uma característica reconhecida pelos próprios quadrilheiros. O bate-pé é aprendido e transmitido dentro do grupo, exigindo treino, domínio do ritmo e precisão, especialmente na articulação entre os pés e os deslocamentos das damas, fazendo parte dos conhecimentos práticos que permitem aos participantes reconhecer e reproduzir uma determinada maneira de dançar São João.

Essa dimensão está inserida em uma produção coletiva que ultrapassa a apresentação. Ensaios, confecção de figurinos, montagem de cenários, maquiagem e adereçamento envolvem diferentes participantes e articulam relações de convivência, trabalho e sociabilidade. Como relatou um dos interlocutores, os meses de preparação são marcados por uma convivência intensa, descrita como "relação de família". A expressão evidencia que aquilo que se torna visível na quadra depende de uma rede construída ao longo da temporada. Nesse sentido, o pedaço não é apenas onde se ensaia, mas onde essa família é produzida e reafirmada.

Essa rede também contribui para a formação de pertencimentos. Os participantes ocupam posições diferentes na produção do espetáculo e chegam ao grupo através de trajetórias particulares, mas compartilham experiências de ensaios, apresentações e toda uma rotina de tarefas que sustenta a temporada. A identidade quadrilheira, portanto, não se resume ao que é observado em cena: também se produz pelas relações por meio das quais os participantes aprendem práticas, assumem funções e passam a se reconhecer enquanto parte do circuito.

As diferenças ganham significado nas relações que aproximam, distinguem e posicionam sujeitos, práticas e repertórios. No circuito quadrilheiro, ser reconhecido como "carioca" ou "de salão" depende, assim, de processos de classificação que ultrapassam o próprio grupo. Essas categorias ganham sentido no contato com outros grupos, públicos e formas de fazer São João. O território, portanto, não aparece como espaço isolado, mas enquanto lugar a partir do qual as diferentes ações e representações são continuamente reelaboradas. Na seção seguinte, o foco se desloca para as situações em que esses repertórios circulam para além de seu pedaço e passam a ser interpretados por outros públicos, evidenciando disputas de classificação e reconhecimento.

2 Circulação, classificação e reconhecimento

2.1 Da Baixada aos circuitos metropolitanos

Na escala metropolitana, apresentações privadas em condomínios e festas realizadas em áreas mais abastadas da capital colocam os quadrilheiros em contato com espaços urbanos organizados por outras condições de circulação e acesso. A chegada dos caminhões, a identificação do município de origem durante as apresentações e a presença de integrantes com trajetórias diversas podem tornar mais perceptíveis as diferenças entre os grupos e os espaços que os recebem. Em algumas ocasiões observadas durante o trabalho de campo, os veículos passaram por procedimentos de segurança e os integrantes foram submetidos ao exame por detectores de metal, práticas que não costumam fazer parte da rotina dos festivais realizados na Baixada Fluminense e até mesmo de outros eventos do circuito de quadrilhas. O deslocamento entre esses espaços evidencia, assim, que circular nem sempre acontece nas mesmas condições: alguns trajetos exigem mais controles, verificações e formas de vigilância do que outros. Esses controles podem ser pensados enquanto fricções da mobilidade em curso, parte de uma gestão diferencial da circulação por meio do atrito que reduz e intensifica os fluxos (Cresswell, 2009), neste caso tornando mais lenta e incômoda a experiência da quadrilha nesses espaços.

A circulação não coloca os quadrilheiros apenas frente a um olhar externo. Ao acessar esses espaços, ocupam posições distintas nas relações estabelecidas com os que os recebem para apresentações. Critérios de familiaridade, confiança e legitimidade podem variar nesses encontros, fazendo com que os próprios quadrilheiros também negociem suas posições em cada contexto.

2.2 Redes digitais e disputas de classificação

Se o deslocamento presencial expõe os contrastes que operam em escala metropolitana, a circulação pelas plataformas digitais amplia ainda mais as arenas nas quais o São João carioca pode ser visto e interpretado. Vídeos de ensaios e concursos promovidos nas redes sociais TikTok e no Instagram alcançam públicos que não participam diretamente do circuito acompanhado em campo. Comentários a essas publicações têm sido analisados e revelam situações discursivas particulares, nas quais espectadores de diferentes origens e perfis opinam a respeito das apresentações da quadrilha, sem com isso compor uma amostra do que pensa o público brasileiro em geral. Conforme uma análise preliminar desse material, um primeiro conjunto de reações parece buscar fazer aproximações entre a apresentação e outras referências já conhecidas. Em alguns desses registros, as saias volumosas da modalidade de salão são associadas às porta-bandeiras e baianas de escolas de samba, enquanto o bate-pé e os movimentos dos cavalheiros são relacionados ao movimento de outras danças, como passinho, funk e samba. Tais aproximações não possuem todas o mesmo sentido: em alguns comentários, funcionam como tentativa de identificar o que está sendo visto por meio de um repertório mais próximo e comum a quem elabora a frase; em outros, o vínculo assume tom de deboche e desqualificação, como ocorre em certas associações entre os figurinos com elementos de terreiros e religiões de matriz africana. Um segundo conjunto de comentários estabelece limites mais explícitos acerca do que pode ser reconhecido como quadrilha. Afirmações como "A cultura do São João é nordestina" ou "Para mim não tem sentido quadrilha fora do Nordeste" situam o Nordeste como referência de origem e legitimidade a partir da qual a manifestação carioca é julgada. Outros afirmam que os grupos deveriam "seguir com a tradição nordestina" ou que sua forma de dançar estaria "longe de ser quadrilha". É importante frisar que são comentários que mobilizam uma imagem específica do São João nordestino como parâmetro de autenticidade, que não corresponde à diversidade que constitui a festa no Nordeste em si. Essa imagem específica remete àquilo que Albuquerque Júnior (2011) descreve como a invenção discursiva do Nordeste: uma região construída, ao longo do século XX, como território da tradição, da autenticidade e da tristeza, em oposição a um Sudeste associado à modernidade e à mistura. É essa imagem historicamente construída, e não o Nordeste em sua diversidade concreta, que os comentários mobilizam como critério de julgamento acerca do que pode ou não ser reconhecido como quadrilha.

Archie Mafeje (2020) oferece ferramentas úteis para pensar esse mecanismo. Ao discutir como diferenças históricas e sociais podem ser tomadas como características fixas e naturais de determinados grupos ou territórios, o autor pergunta: "As coisas são aquilo de que são chamadas, ou possuem uma existência independente da nomenclatura que se fixa a elas?" (Mafeje, 2020, p. 254).

Nos comentários analisados, uma determinada imagem da tradição nordestina aparece como medida evidente para decidir o que pode ou não ser reconhecido como quadrilha. O que está em disputa, nesse caso, não é apenas uma diferença de estilo, mas a autoridade para definir quais formas de fazer São João podem ocupar o lugar de tradição. Como observa o autor, ainda que exista relação entre classificação social e comportamento social, "isso não significa que ambos sempre coincidem" (Mafeje, 2020, p. 261). A afirmação de que a Araquém "não é quadrilha", nesse sentido, é um ato classificatório que não esgota (e não corresponde necessariamente a) à prática social enquanto tal. O mecanismo analítico de Mafeje, construído a partir de outro contexto histórico, se aplica aqui a fim de considerar como uma imagem parcial de tradição pode se constituir como aspecto universal de legitimidade e autenticidade.

Os próprios quadrilheiros respondem a essas classificações mobilizando narrativas sobre a história da modalidade de salão e de suas formas de dançar. Diante da pergunta sobre por que determinado figurino "parecia" destinado a um baile, a resposta é direta: "porque é quadrilha de salão", seguida da explicação de que a quadrilha teria origem nas danças de baile que chegaram ao Rio de Janeiro. Em outro diálogo, um interlocutor enfatiza a presença histórica dessa modalidade no estado e sua continuidade entre os grupos que ainda a praticam. Essa disputa pela origem, porém, não quer dizer que haja rejeição das referências externas. Em uma das discussões *online*, um quadrilheiro que é interlocutor desta pesquisa ponderou que as quadrilhas do Nordeste também utilizam cenários grandiosos, brilho e luxo, considerando que "o mesmo brilho que usamos são os mesmos que eles usam". A observação desloca a comparação: características apresentadas como sinais de afastamento de uma tradição nordestina passam a ser reconhecidas enquanto parte de processos de transformação que opera nos circuitos quadrilheiros, a despeito das críticas por inovação e distância em relação ao que é tradicional.

A crítica de Magnani (2003, p. 25-26) à ideia de autenticidade ilumina essa disputa. Frente a discursos que tomam práticas culturais como formas "puras" que merecem ser preservadas, o autor avalia que a retórica em defesa da "autenticidade", "[...] é, no fundo o fruto de uma visão que congela as manifestações populares" (Magnani, 2003, p. 25-26). Comentários como "isso não é quadrilha" ou "descaracterizou" operam justamente a partir dessa visão, que pretende tornar a manifestação numa forma supostamente original. Magnani e Mafeje, nesse ponto, trabalham em níveis diferentes, mas complementares: o primeiro mostra como o pertencimento é produzido dentro do circuito – o grupo sabe o que reconhece como seu "jeito de fazer São João", enquanto o segundo ajuda a pensar como classificações externas transformam essas diferenças em categorias rígidas de autenticidade e legitimidade.

2.3 Entre repertórios: encontros, diferenças e reconhecimento

A circulação também produz encontros que não se resumem à disputa. Um exemplo é a participação de um cavalheiro formado no circuito do São João carioca que atualmente se apresenta na quadrilha pernambucana Raio de Sol. Ele continua se apresentando a partir de formas de dançar aprendidas no Rio de Janeiro, colocando em relação repertórios construídos em diferentes circuitos. A situação mostra que a circulação não implica necessariamente a substituição de uma forma de fazer por outra, mas pode produzir encontros e combinações entre os repertórios.

A circulação nacional intensifica essas relações ao colocar formas de fazer quadrilha construídas em contextos distintos dentro de um mesmo circuito. No Arraiá Brasil, em Brasília, a presença da Araquém levou uma quadrilha de salão do Rio de Janeiro a uma arena na qual distinções entre roça e salão, reconhecidas no circuito fluminense, não organizavam a competição da mesma maneira. As discussões em torno das diferenças regionais mostram, assim, que critérios familiares em um circuito podem ser questionados quando a prática circula por outros contextos. Essa mudança de escala, e as condições materiais que ela exige, são o tema da seção seguinte: afinal, para circular não basta querer: é preciso mobilizar recursos, redes e apoios, e tal possibilidade não está igualmente distribuída entre todos os grupos.

3 Circulação nacional, desigualdades e conflito

3.1 Custos, redes e condições materiais da circulação

A participação em circuitos nacionais envolve condições materiais que nem todos os grupos conseguem mobilizar. Custos de transporte, hospedagem, alimentação e deslocamento de cenários e figurinos fazem com que a presença em competições distantes dependa de recursos financeiros, organização coletiva e redes de apoio. Para grupos cuja manutenção depende em grande medida do trabalho de seus próprios integrantes, reunir essas condições pode representar um dos principais limites à circulação para fora do estado. Viajar não implica apenas garantir as passagens, mas organizar as pessoas, transportar os figurinos e cenários, reservar hospedagem e prover alimentação a uma equipe de cerca de 50 a 60 pessoas, além de adaptar toda essa logística aos recursos disponíveis. Como nota John Urry, há um "ônus de mobilidade" para sustentar as redes sociais que tornam esses deslocamentos possíveis (Urry, 2007, p. 193-194). As circulações do grupo, portanto, se apoiam no que autores têm chamado de capital de rede, definido como

> a capacidade de gerar e sustentar relações sociais com pessoas não necessariamente próximas e que produzem benefícios emocionais, financeiros e práticos [...]. Em conjunto, aspectos físicos [...], organizacionais [...] e temporais [...] confluem na criação de desigualdades não econômicas, embora economicamente mediadas. (Freire-Medeiros; Lages, 2020, p. 131-133).

Na Araquém, esse capital de rede se materializa em rifas, mobilização de vizinhança, vínculos familiares e relações acumuladas com federações, outros grupos, produtores e organizadores de eventos. Tais práticas guardam semelhança com o que Mauss (1974) descreveu como sistemas de dádiva: trocas que não se resolvem numa lógica estritamente mercantil, mas que criam obrigações de dar, receber e retribuir, sustentando redes de reciprocidade ao longo do tempo. Essas relações não substituem os recursos financeiros necessários para viajar, mas ampliam as possibilidades de mobilidade e podem reduzir parte das dificuldades enfrentadas pelo grupo, funcionando, muitas vezes, como a forma de suprir a falta de formas de capital mais institucionalizadas.

No circuito quadrilheiro, uma viagem nacional envolve a articulação de pessoas, equipamentos, figurinos, cenários e redes de apoio, motivadas pela disputa com outras quadrilhas por prêmios variados. Ainda que orientadas por essas oportunidades, tais viagens não se reduzem à competição. Estar em outros estados também pode significar conhecer grupos que já acompanham pelas redes sociais, assistir a apresentações e estabelecer relações com outros circuitos. Para aqueles cujas famílias possuem histórias de migração nordestina, o deslocamento pode ainda produzir uma aproximação com lugares presentes em suas próprias trajetórias familiares – nuances que valem para os casos em que há, de fato, relatos entre os interlocutores, e que não se generalizam na história da origem dessa quadrilha carioca.

3.2 A Araquém no Arraiá Brasil

A participação da Araquém Forró Show no Arraiá Brasil, em Brasília, em 2023, permite observar como a mudança de escala interfere nos critérios de reconhecimento. Foi a primeira vez que a quadrilha participou de uma competição de alcance nacional, entrando em contato com um circuito que reunia diferentes modalidades e tradições regionais sob uma mesma estrutura competitiva. A Araquém precisava, assim, apresentar sua forma de fazer quadrilha diante de referências construídas em outros circuitos.

Nesse contexto, marcas que contribuem para o reconhecimento da Araquém entre os quadrilheiros fluminenses também produziram estranhamento. O bate-pé, os giros das damas, a composição dos figurinos e a estética de salão não eram necessariamente interpretados a partir da história particular da modalidade no Rio de Janeiro.

Durante a participação no Arraiá Brasil, manifestações da arquibancada associaram a estética da Araquém ao Carnaval e à Mangueira – citada não por qualquer semelhança estética específica com a Araquém, mas provavelmente por ser uma das escolas de samba mais tradicionais, antigas e reconhecidas do país, funcionando como referência genérica do que seria "carnavalesco" para quem assistia –, aproximando a apresentação de repertórios culturais mais familiares e de imagens sobre aquilo que seria próprio dos cariocas. Essa associação não constitui, em si, uma oposição para os quadrilheiros do Rio de Janeiro, que reconhecem relações históricas entre diferentes manifestações culturais da cidade. Entretanto, o vínculo com o Carnaval pode funcionar tanto como aproximação quanto como narrativa de desqualificação, a depender da situação em que é mobilizado. Assim como observado nos comentários nas redes sociais que aproximam a Araquém e o São João Carioca com a expectativa de quadrilha "nordestina", no Arraiá Brasil o que era falado nas arquibancadas sobre o carnaval e o contexto das escolas de samba foi mobilizado de maneira depreciativa ao estilo, a fim de questionar o lugar da apresentação para o universo das festividades juninas.

3.3 Quando a diferença ultrapassa a estética

No próprio Arraiá Brasil, essa dimensão assumiu uma forma mais grave. Uma integrante da Araquém, então com 12 anos, foi alvo de ofensas racistas proferidas por pessoas presentes no entorno da competição. Segundo nota oficial divulgada pela própria quadrilha após o episódio (Araquém Forró Show, 2023), a menina foi chamada de "preta" e recebeu outros insultos de caráter racial. A reação dos integrantes que a acompanhavam desencadeou uma briga física, seguida pela retirada da delegação do evento e pelo retorno antecipado ao Rio de Janeiro. Como consequência, o grupo foi desclassificado do concurso. A nota registra que o episódio não envolveu outras quadrilhas e que os demais grupos presentes prestaram solidariedade e ofereceram ajuda.

Essa fonte precisa ser tratada com o cuidado metodológico devido: trata-se de um documento produzido pelo próprio grupo, e não de um relato neutro de tudo o que ocorreu. Ainda assim, ela é a via privilegiada de acesso à interpretação que a Araquém fez do episódio, e sua escolha como base da análise não é incidental: por se tratar de um caso envolvendo uma menor de idade, optou-se por não recorrer aos registros de campo obtidos naquele momento, apoiando a análise exclusivamente nos acontecimentos já tornados públicos pelo grupo, de modo a não expor a integrante além do que a nota oficial já divulgou. Na mesma nota, divulgada após o retorno ao Rio de Janeiro, a quadrilha denunciou o ataque racista e afirmou que "a nossa cultura, o nosso jeito de fazer São João, foi colocada em xeque" (Araquém Forró Show, 2023). A manifestação reivindicava

o reconhecimento da diversidade das formas de produção junina e defendia que uma competição nacional deveria receber diferentes expressões regionais, sem tomar uma única forma como medida daquilo que pode ser reconhecido como quadrilha. Ao defender seu "jeito de fazer São João", a Araquém respondia tanto à violência sofrida quanto aos questionamentos dirigidos à sua forma de fazer quadrilha. Esse tipo de encontro – entre mobilidades distintas, e entre a mobilidade de um grupo e situações de relativa imobilidade impostas a ele – ilustra como os momentos de fricção mais aguda trazem à consciência, de forma dramática, as assimetrias de poder que atravessam as mobilidades em diferentes escalas (Cresswell, 2009; Freire-Medeiros; Lages, 2020, p. 136).

O episódio evidencia que a circulação envolve também as relações sociais estabelecidas em torno dos sujeitos que produzem a prática, e que essas disputas não se restringem à estética do espetáculo: elas podem alcançar os próprios sujeitos que o produzem. O racismo sofrido pela integrante da Araquém, nesse sentido, não pode ser separado das relações raciais mais amplas que atravessam a sociedade brasileira. Como argumenta Gonzalez (1988), o racismo à brasileira opera de modo simultaneamente negado e cotidiano, atingindo de forma particular mulheres e meninas negras em espaços públicos. Circular nacionalmente significa, nesse contexto, lidar também com as condições materiais e sociais que tornam essa presença possível, e com os riscos que ela pode envolver.

A circulação, contudo, também produz encontros e amplia as experiências dos quadrilheiros. As redes presenciais e digitais permitem acompanhar apresentações de outras regiões, conhecer novos grupos e estabelecer relações que ultrapassam os momentos de competição. Quando o deslocamento físico não é possível, as redes sociais mantêm parte dessas conexões e permitem que técnicas, repertórios e apresentações continuem circulando. O circuito nacional é, assim, também um espaço de aprendizagem e encontro, no qual os quadrilheiros entram em contato com outras formas de fazer São João e reelaboram suas experiências.

Conclusão

Ao longo deste artigo, procuramos compreender como o São João Carioca produz e reelabora formas de pertencimento nos diferentes espaços e circuitos pelos quais circula. A análise mostrou que essa identidade não constitui uma essência cultural independente das relações estabelecidas pelos grupos: o São João Carioca é produzido por relações territoriais, práticas compartilhadas e processos de circulação e reconhecimento.

No circuito de origem – no pedaço, para retomar a categoria de Magnani –, determinadas práticas são reconhecidas pelos próprios quadrilheiros como parte de um repertório compartilhado. O pertencimento não se resume a uma identidade individual: ele é produzido em redes de convivência, trabalho e aprendizagem que ultrapassam o espetáculo. Quando os grupos chegam a outros espaços, porém, suas formas de fazer São João passam a ser comparadas e classificadas a partir de repertórios diferentes. Os próprios quadrilheiros precisam, então, nomear, explicar e situar suas práticas, mobilizando narrativas sobre a história da modalidade de salão e as trajetórias dos grupos.

Essas experiências também revelam que a circulação ocorre sob condições desiguais. Os custos de transporte, hospedagem, alimentação e deslocamento de equipamentos condicionam as possibilidades de participação em circuitos nacionais, enquanto as redes construídas entre grupos, federações, produtores e participantes podem ampliar essas possibilidades. As plataformas digitais, por sua vez, permitem que apresentações e repertórios alcancem públicos que não participam diretamente do circuito presencial, mas não garantem que aquilo que é visto seja reconhecido nos termos reivindicados pelos próprios quadrilheiros.

Os casos analisados mostram, ainda, que as disputas de reconhecimento não se restringem à estética das apresentações: elas podem alcançar os próprios sujeitos que produzem o espetáculo, como evidenciado pela experiência da Araquém no Arraiá Brasil. O episódio de violência racial ocorrido durante a competição mostrou que circular por outros circuitos significa também estar sujeito a diferentes relações de poder e formas de classificação. Ao mesmo tempo, a experiência permitiu ao grupo reafirmar publicamente aquilo que reconhece como seu "jeito de fazer São João", reivindicando a legitimidade de uma forma de produção junina situada no Rio de Janeiro.

A circulação, contudo, não produz apenas conflito ou desqualificação. Ela também amplia possibilidades de encontro, aprendizagem e troca. Os quadrilheiros acompanham grupos de outras regiões, incorporam referências, estabelecem relações e reelaboram suas próprias práticas a partir desses contatos. A circulação de pessoas, técnicas, figurinos, músicas e imagens não dissolve as diferenças entre os circuitos; ao contrário, pode contribuir para que elas sejam percebidas, discutidas e reafirmadas.

Mais do que manifestação cultural particular que se coloca em circulação, o São João Carioca nos revela as possibilidades de continuidade por conta das próprias circulações do estabelecimento de relações, incorporação de referências, resposta a classificações e reorganização das formas de fazer. É quando os quadrilheiros circulam que se tornam visíveis as desigualdades que permeiam essa circulação, revelando os diferentes critérios pelos quais suas práticas são reconhecidas e consideradas.

"Nosso jeito de fazer São João" não nomeia, portanto, uma essência a ser preservada ou defendida em relação às mudanças estéticas e de outros tipos: nomeia uma reivindicação situada de pertencimento e legitimidade – construída no pedaço, testada na circulação e reafirmada, com força particular frente aqueles que tentam negá-la.

Referências

ABU-LUGHOD, Lila. A escrita contra a cultura. Tradução de Francisco Cleiton Vieira Silva do Rego e Leandro Durazzo. **Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**, Natal, v. 5, n. 8, p. 193-226, 2018.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ARAQUÉM FORRÓ SHOW. Nota oficial sobre episódio ocorrido durante o Arraiá Brasil. **Instagram**, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CvqrpA_uBga. Acesso em: 6 ago. 2026.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

CRESSWELL, Tim. Seis temas na produção de mobilidades. *In*: CARMO, Renato Miguel do; SIMÕES, José Alberto (Org.). **A Produção de Mobilidade**: redes, espacialidades e trajetos. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2009. p. 25-37.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; LAGES, Mauricio Piatti. A virada das mobilidades: fluxos, fixos e fricções. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, n. 123, p. 121-142, 2020.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca; TELLES, Vera; ALLIS, Thiago. Apresentação: por uma teoria social on the move. **Tempo Social**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 1-16, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. **Revista Isis Internacional**, Santiago, v. 9, p. 133-141, 1988.

MAFEJE, Archie. A ideologia do tribalismo. Tradução de Anderson Bastos Martins. **Pontos de Interrogação – Revista de Crítica Cultural**, v. 10, n. 3, edição especial, p. 253-265, 2020 [1971].

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 3. ed. São Paulo: Hucitec; Editora da UNESP, 2003.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. *In*: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Edusp, 1974. p. 37-184.

SANTANA, Eduardo Madeiro Bastos de. **Araquém Forró Show**: transformações e ressignificações culturais de uma quadrilha junina. Dissertação (Mestrado em Patrimônio, Cultura e Sociedade) – Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Nova Iguaçu, p. 100. 2023.

TELLES, Vera Silva. **A cidade nas fronteiras do legal e ilegal**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2010.

URRY, John. **Mobilities**. Cambridge: Polity Press, 2007.