

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE  
DARCY RIBEIRO - UENF  
CENTRO DE CIÊNCIAS DO HOMEM - CCH  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM POLÍTICAS SOCIAIS -  
PPGPS

**POLÍTICAS CULTURAIS E PATRIMÔNIO IMATERIAL NO MUNICÍPIO DE SÃO  
JOÃO DA BARRA-RJ: o bloco  
“Indianos” e a tradição da marcha-rancho**

**JHONATAN DA SILVA MARTINS**

**CAMPOS DOS GOYTACAZES - RJ**

**SETEMBRO DE 2024**

**POLÍTICAS CULTURAIS NO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DA BARRA: o  
bloco “Indianos” e a tradição da marcha-rancho**

**JHONATAN DA SILVA MARTINS**

Apresentação da tese ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, do Centro de Ciência do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Políticas Sociais.

Área de concentração: Educação, Cultura, Política e Cidadania.

Orientador: Prof. Dra. Lilian Sagio Cezar

**CAMPOS DOS GOYTACAZES – RJ  
SETEMBRO 2024**

### FICHA CATALOGRÁFICA

UENF - Bibliotecas

Elaborada com os dados fornecidos pelo autor.

M386

Martins, Jhonatan da Silva.

POLÍTICAS CULTURAIS E PATRIMÔNIO IMATERIAL NO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DA BARRA-RJ : o bloco "Indianos" e a tradição da marcha-rancho / Jhonatan da Silva Martins. - Campos dos Goytacazes, RJ, 2024.

116 f. : il.

Inclui bibliografia.

Tese (Doutorado em Políticas Sociais) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2024.

Orientadora: Lilian Sagio Cezar.

1. Carnaval rua de São João da Barra/RJ. 2. Marcha-rancho. 3. Bloco Indianos. 4. Identidade. 5. Políticas culturais. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. II. Título.

CDD - 361.61

**POLÍTICAS CULTURAIS NO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DA BARRA: o  
bloco “Indianos” e a tradição da marcha-rancho**

**JHONATAN DA SILVA MARTINS**

Apresentação da tese ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, do Centro de Ciência do Homem, da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Políticas Sociais.

**APROVADO:** 02/09/2024

Banca Examinadora

---

Prof. Dr. Jerônimo da Silva e Silva  
Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA (Membro Externo)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gabriela do Rosário Silva  
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF

---

Prof. Dr. Giovane do Nascimento  
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lilian Sagio Cezar  
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF (Orientadora)

Dedico este trabalho, com toda gratidão, à minha mãe, por sempre ser um exemplo e inspiração para mim; e, ao meu marido, por todo apoio.

## AGRADECIMENTOS

A trajetória até aqui não foi fácil, foram muitos os desafios para obtenção do título de doutor. Agradeço à minha orientadora, Lilian Sagio, por me conduzir e indicar caminhos que facilitaram chegar até aqui. Com paciência, provocações e conselhos que foram fundamentais para engrandecer a pesquisa.

Aos orixás por ser fortaleza na condução de todas as decisões e por estarem sempre me guiando na espiritualidade. Em especial, a *Yèyé Omò Ejá*, a minha mãe Yemonjá, que na tradução do yorubá, mãe cujos filhos são peixes, por sempre cuidar, proteger e zelar por mim. Que nunca nos falte a força dessa grande mãe em nossas vidas. Salve a nossa ancestralidade! Odoyá!

À minha família, por ser meu alicerce e exemplo em todos os momentos, pelo incentivo, apoio e direcionamento seguro em todas as escolhas.

À minha mãe e ao meu padrasto, por se dedicarem para que eu me tornasse quem eu sou hoje, com apoio carinhoso e amoroso, sempre me incentivando a alcançar os meus objetivos e me revigorando quando pensava em desistir.

Ao meu marido, Arthur Lima, por ser tão paciente e compreensivo nos momentos que precisei me ausentar e me dedicar à pesquisa. Te amo hoje e sempre!

Aos professores Jerônimo da Silva, Giovane do Nascimento e Gabriela do Rosário, por terem prontamente aceito meu convite para participação da banca. Suas contribuições são fundamentais para meu objeto de estudo.

A minha amada São João da Barra por ser o lugar por ser uma potência cultural e na tradição local. Aos sanjoanenses entrevistados, que cederam seu tempo, suas memórias e oralidade, muito obrigado!

Ao Babalorixá, Irani Netto Ty Logun Edé, zelador do Ilê Asé Odé Kínijá, sua benção. Obrigado por ser pai, amigo e conselheiro nos momentos de incerteza, indecisão e dúvida. Quando pensei em fraquejar, lembrou-me da força do orixá em minha vida. Gratidão!

A todos os professores da UENF, que contribuíram grandemente para minha formação acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento desta pesquisa.

## RESUMO

Esta tese interdisciplinar em Políticas Sociais tem como objetivo analisar os efeitos das políticas públicas culturais para a realização do carnaval de São João da Barra/RJ, dando atenção especial à tradição da marcha-rancho que é performada no município pelo bloco “Indianos”, enquanto expressão de patrimônio cultural de natureza imaterial que representa, recria e atualiza memórias, experiências e afetos que visibilizam o enredo narrativo da presença e protagonismo indígena e afro-brasileiro na região. A pesquisa é de natureza qualitativa, que utiliza a metodologia de levantamento bibliográfico, observação direta de desfiles de 2019, realização de entrevistas informais, semiestruturadas e narrativas com integrantes do bloco e seus familiares, mediadores culturais e gestores públicos, a partir da técnica da “bola de neve” que possibilita que os entrevistados indiquem o próximo entrevistado, resultando na aquisição de narrativas contendo histórias e tradições dos foliões sanjoanenses. Utilizamos a técnica Etnofotográfica, que possibilita a análise das relações a partir da fotografia mais a história oral dos brincantes que vivenciaram o carnaval de rua de São João da Barra. Os desfiles foram analisados enquanto performance carnavalesca que é embalada rítmica e musicalmente por meio de sua tradicional marcha-rancho, sendo esta a única canção cantada pelo bloco, ano após ano, desde o início da década de 1930. A partir dos resultados das entrevistas realizadas com integrantes do bloco, foliões e agentes culturais do poder público municipal, foi possível identificar quais estratégias são utilizadas pelo poder público municipal para manutenção dos “Indianos” e do carnaval. Possibilitou-se perceber que o poder público municipal mantém o carnaval de rua na avenida do samba de São João da Barra, garantindo subvenção às escolas e aos blocos de carnaval via editais culturais, concretizadas enquanto políticas públicas da área de cultura. Buscamos interdisciplinarmente, a partir do campo da História, dos Estudos Culturais e das Políticas Sociais problematizar os dados construídos ao longo da pesquisa, questionando também a ressemantização da categoria identitária “índios” e, por conseguinte, “indianos”, que impõe debates tanto sobre a história do extermínio dos povos indígenas como sobre a valorização de símbolos de identidade da região e sua relação com as políticas culturais locais e o campo da educação para relações étnico-raciais. Com a obrigatoriedade das Leis n.º 10.639/03 (que discorre sobre a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira) e a Lei n.º 11.465/08 (que discorre sobre o ensino da história e cultura indígena) conclui-se que a pesquisa e a criação do material paradidático para os professores da rede municipal utilizarem em sala de aula contribui com a tradição do carnaval de São João da Barra, possibilitando a manutenção da tradição do bloco “Indianos”. Assim, o material dará suporte para que os professores possam trabalhar a história da cultura local em sala de aula.

**Palavras-chave:** Carnaval rua de São João da Barra/RJ. Marcha-rancho. Bloco Indianos. Identidade. Políticas culturais.

## ABSTRACT

This interdisciplinary thesis on Social Policies aims to analyze the effects of public cultural policies on the realization of the carnival of São João da Barra/RJ, paying special attention to the tradition of the march-rancho that is performed in the municipality by the “Indianos” block, as an expression of cultural heritage of an intangible nature that represents, recreates and updates memories, experiences and affections that make visible the narrative plot of the indigenous and Afro-Brazilian presence and protagonism in the region. The research is of a qualitative nature, which uses the methodology of bibliographical survey, direct observation of 2019 parades, informal, semi-structured and narrative interviews with members of the block and their families, cultural mediators and public managers, based on the “snowball” technique that allows the interviewees to indicate the next interviewee, resulting in the acquisition of narratives containing stories and traditions of the revelers of São João da Barra. We used the Ethno-Photographic technique, which allows us to analyze the relationships based on photography and the oral history of the revelers who experienced the street carnival of São João da Barra. The parades were analyzed as a carnival performance that is rhythmically and musically driven by its traditional march-rancho, which is the only song sung by the group, year after year, since the beginning of the 1930s. Based on the results of the interviews conducted with members of the group, revelers and cultural agents of the municipal government, it was possible to analyze which strategies are used by the municipal government to maintain the “Indianos” and the carnival. The interviews made it possible to perceive how the municipal government maintains the street carnival on the samba avenue of São João da Barra, with subsidies for schools and carnival groups and support through cultural notices as public cultural policies. We sought to problematize the data constructed throughout the research in an interdisciplinary manner, based on the fields of History, Cultural Studies and Social Policies, and also question the re-semantization of the identity category “Indians” and, consequently, “Indians”, which imposes debates on both the history of the extermination of indigenous peoples and on the valorization of symbols of identity in the region and their relationship with local cultural policies and the field of education for ethnic-racial relations. Considering the mandatory teaching of African and Afro-Brazilian history and culture by Law 10.639/03 and the teaching of indigenous history and culture by Law 11.465/08, we concluded, based on the results of the research, that we should create supplementary teaching material for teachers in the municipal school system to use in the classroom to maintain the tradition of the São João da Barra carnival.

**Keywords:** Street carnival in São João da Barra/RJ. Marcha-rancho. Bloco Indianos. Identity. Cultural policies.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1- Mapa do Estado do Rio de Janeiro .....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 2- Fotografia representando três integrantes do bloco “Os Indianos” realizada em desfile por volta da década de 1980 .....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 3- Programação do carnaval 2019 de São João da Barra .....</b>	<b>64</b>
<b>Figura 4- Fotografia da Porta-Estandarte e início do desfile do bloco “Indianos” de 2019 e, do lado direito, Quinzinho, trajando camiseta amarela.....</b>	<b>65</b>
<b>Figura 5- Fotografia representando a canoa com manequim vestido de folhas de espada de São Jorge no bloco “Indianos” de 2019 .....</b>	<b>67</b>
<b>Figura 6- Dois indígenas desfilando no bloco “Indianos” de 2019.....</b>	<b>68</b>
<b>Fonte: Acervo do pesquisador Jhonatan Martins. ....</b>	<b>68</b>
<b>Figura 7- Grupo fantasiado encena a captura do macaco no bloco “Indianos” de 2019 .</b>	<b>70</b>
<b>Figura 8- Fotografia representando o carro alegórico que encerrou o desfile do bloco “Indianos” de 2019.....</b>	<b>71</b>
<b>Figura 9 - Fotografia representando fantasia por integrante do último carro alegórico do bloco “Indianos” de 2019. ....</b>	<b>71</b>

## **LISTA DE QUADROS**

<b>Quadro 1- Letra da marcha-rancho do bloco Indianos, de autoria de Luiz Malvino (década de 1930). .....</b>	<b>74</b>
---	-----------

## **LISTA DE TABELAS**

<b>Tabela 1- Valores das subvenções das quatro escolas de samba do município de São João da Barra (2005 a 2012) .....</b>	<b>93</b>
---	-----------

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>17</b>
<b>1. FESTAS BRASILEIRAS E A IMPORTÂNCIA DO CARNAVAL.....</b>	<b>21</b>
1.1. QUADRO METODOLÓGICO .....	27
1.2. HISTÓRIA DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO .....	33
1.2.1. Entrudo .....	33
1.2.2. Zé Pereiras.....	35
1.2.3. Cordões .....	35
1.2.4. Ranchos e Suas Marchas .....	37
1.2.5. Blocos e a Criação do Samba.....	41
1.2.6. A construção do Samba e a influência das tradições negras no Carnaval.....	43
1.2.7. As elites e as grandes sociedades carnavalescas .....	51
<b>2. OS “INDIANOS” DE SÃO JOÃO DA BARRA .....</b>	<b>53</b>
2.1. SÃO JOÃO DA BARRA E SUAS FESTAS .....	53
2.2. O carnaval de São João da Barra .....	55
2.2.1. Descrição Etnofotográfica da marcha-rancho de São João da Barra .....	64
2.2.2. A Marcha-Rancho enquanto memória indígena da região .....	72
2.2.3. Indianos, Índios e Indígenas: questão identitária e os Novos Movimentos Sociais .....	77
<b>3. PANORAMA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL .....</b>	<b>82</b>
3.1. POLÍTICAS E PATRIMÔNIO CULTURAL .....	82
3.1.1. Contexto histórico das Políticas Culturais no Brasil: relação entre Estado e Cultura ...	83
3.1.2. Subvenção das Políticas Culturais de São João da Barra .....	87
3.2. MARCHA-RANCHO NA ESCOLA DÁ SAMBA? .....	96
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>110</b>
<b>APÊNDICES.....</b>	<b>118</b>

## INTRODUÇÃO

Na história do Brasil, é possível identificar que as atividades de cunho artesanal e artística, em sua maioria, foram desempenhadas por pessoas negras, mesmo no cenário de escravidão, exploração, repressão e violência contra seus corpos que se manifestavam nessa época de escravidão. Sodré (2015) destaca que no período de 1814, as performances e festas destas populações, que até então eram incentivadas, passaram a ser perseguidas. O autor denomina ainda essa participação em massa de “brincadeiras de negros”.

Os ranchos carnavalescos surgiram no Rio de Janeiro na última década do século XIX e sua criação pode ser atribuída à figura do baiano Hilário Jovino (1873-1933) que, segundo Gonçalves (2003), realizou a adaptação dos ranchos natalinos de sua terra para o contexto carioca. O ápice desse processo foi a criação de um rancho carnavalesco, aproximadamente em torno 1893, inaugurando a tradição de sair no período do Carnaval. Os ranchos carnavalescos, com origem na tradição dos ranchos de reis no nordeste, foram estudados, inicialmente, pelos autores Moraes (1958); Efegê (1965) e Tinhorão (1978).

Nesse processo migratório da Bahia para o Rio de Janeiro, a figura de Hilário Jovino Ferreira ganha cada vez mais destaque, uma vez que fundou ranchos marcantes para o Carnaval carioca. Desde sua chegada ao Rio na década de 1870, Hilário se tornou gradativamente líder e expoente da comunidade baiana. Ele encontrou em sua vizinhança um rancho de reis, denominado de “Dois de Ouro”, cuja característica pastoril se reporta à festa tradicional da Bahia e seu propósito era a realização da Folia de Reis, que tinha seu ponto máximo no dia 06 de janeiro.

Ao fazer parte do referido rancho, o baiano Hilário se aborreceu e, logo em seguida, fundou seu próprio rancho, “Rei de Ouros”, deixando de lado a prática e particularidade de desfilar nos dias próximos ao 06 de janeiro, para desfilar nos dias de Carnaval, como destaca Cunha (2001). Esta forma de festejar o Carnaval foi seguida por outros grupos criados que passaram a se denominar como ranchos carnavalescos na capital federal. Os ranchos carnavalescos da capital foram importantes e influentes para a configuração dos grupos que também se organizavam nas cidades do interior.

Em 1930 foi criado em São João da Barra, RJ, o bloco carnavalesco “Os Indianos”, que desde o início sai às ruas desta pequena cidade do Norte Fluminense tocando sua “marcha-rancho”, que é performada até os dias de hoje como expoente e afirmação da própria tradição dos ranchos. Atualmente, o grupo apresenta na avenida do samba em São João da Barra, a sua marcha-rancho cantada pelos foliões que acompanham a trajetória do bloco há mais de 90 anos.

A questão que norteia a pesquisa e a elaboração dos objetivos é, qual o efeito das políticas públicas de cultura, em especial as políticas de patrimônio cultural, para a tradição da marcha-rancho em São João da Barra? Assim, foi possível seguir caminhos para encontrar as respostas que a pesquisa buscava no decorrer dos campos, observações, entrevistas e escrita.

Esta pesquisa de tese em Políticas Sociais tem como principal objetivo analisar os efeitos das políticas públicas culturais para a realização do Carnaval desta cidade, dando especial atenção à tradição da marcha-rancho que é performada no município pelo bloco “Os Indianos”, desde 1930. Os objetivos específicos corroboraram para a construção da pesquisa quando busquei identificar e problematizar as políticas de cultura voltadas para a valorização do carnaval e a relação entre o bloco os “Indianos” e os agentes públicos das políticas culturais municipais, estaduais e federais; compreender como o bloco os “Indianos” (re)criam a tradição da marcha-rancho e suas possíveis articulações com outros blocos que preservem a mesma expressão cultural e musical em suas performances; e descrever e analisar a performance do bloco “Indianos” na avenida do samba para as pessoas dos grupos e blocos carnavalescos que influenciam na manutenção da tradição da marcha-rancho no município de São João da Barra.

Dessa maneira, o presente estudo busca descrever e analisar a performance do bloco “Indianos” na avenida do samba para as pessoas dos grupos e blocos carnavalescos que influenciam a manutenção da tradição da marcha-rancho no município de São João da Barra.

A pesquisa é de cunho qualitativo pela relação do objeto que está sendo pesquisado, seu objetivo geral, objetivos específicos e referencial teórico utilizado na pesquisa. Os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa englobam a revisão bibliográfica acerca de conceitos que abarcam a história do Carnaval brasileiro, a análise das políticas públicas culturais, o estudo sobre o conceito de performance, para assim formatar e fortalecer o quadro teórico da pesquisa, e a observação direta do carnaval de São João da Barra do ano de 2019. Deste, pretende-se, a partir da observação, compreender o universo do bloco “Indianos” até o desfile na avenida do samba. Além disso, realizaram-se entrevistas informais e semiestruturadas com o responsável do bloco, foliões do bloco e agentes públicos do poder público municipal, valendo-se da técnica “bola de neve”, onde os entrevistados indicam os próximos entrevistados, facilitando a construção da linha do tempo, uma vez que são poucos os materiais escritos sobre o bloco “Indianos”.

Utilizou-se na pesquisa, o estudo a partir da fotografia, a técnica denominada etnofotografia, como recurso de análise que ajudou na compreensão das relações e interpretações que os envolvidos possuem sobre o carnaval. Para colaborar na arguição de material foi utilizada a técnica da entrevista narrativa que possibilitou que o entrevistado ficasse a vontade para relembrar suas memórias juntamente com a história oral que teve papel

importante na pesquisa, pois, proporcionou a compreensão, a partir das memórias, vivências e experiências dos brincantes do carnaval.

Como consequência desse estudo, é esperado que o material possa ser utilizado como ferramenta de reivindicação frente ao poder público municipal na garantia de políticas públicas culturais que fortaleçam e deem visibilidade a esta tradição de mais 90 anos de história.

Paralelamente, o documento expõe e analisa o trabalho de pesquisa de campo desenvolvido por meio do mapeamento da marcha-rancho no território de São João da Barra. Posteriormente, são apresentadas a estruturação e observação das entrevistas informais e das entrevistas semiestruturadas com integrantes da marcha-rancho, mediadores culturais e agentes públicos atuantes no município. Por fim, soma-se à análise, a observação direta dos desfiles do Carnaval de rua de São João da Barra do ano de 2019.

Cabe destacar que a realização da pesquisa de campo foi duramente impactada pelas medidas de distanciamento social impostas como medidas profiláticas e preventivas frente à Pandemia de COVID-

19. Nos anos de 2020 e 2021 cursei as disciplinas que foram convertidas em Atividades Acadêmicas Remotas Emergenciais (AAREs), de maneira remota e, com o retorno às atividades presenciais após a vacinação da população, pude retomar o processo de observação direta dos desfiles e realização das entrevistas narrativas.

Os apontamentos feitos nesta pesquisa de doutoramento em relação ao corpo e a performance estão ligados com a formação acadêmica e atuação profissional que possuo. Eu, Jhonatan Martins, graduado em Educação Física, Pedagogo, graduando em dança, mestre em Políticas Sociais e doutorando em Políticas Sociais, trabalho profissionalmente com o corpo, a dança e com a performance há mais de 10 anos. Meu processo criativo e estudo estão sempre relacionados ao movimento. O impulso da comunicação, a partir do corpo, sempre foi natural, pois o corpo expressa a linguagem que muitas das vezes, a oralidade ou a escrita não são suficientes ou completas para evidenciar, como o que penso. Funciona para mim, como uma saída “não convencional”, entretanto, me ajuda a expor as minhas ideias e questões naquele momento.

A minha trajetória, ao longo desses anos, influenciou o recorte da pesquisa de doutorado, bem como, o objeto que está sendo pesquisado. Sou munícipe há 32 anos e sempre acompanhei o Carnaval de São João da Barra de perto desde muito novo. Sempre tive questionamentos acerca do Carnaval do interior e dos foliões, principalmente sobre os sujeitos que brincam essa festa e como são pessoas e corpos “diferentes” nas suas rotinas de trabalho após a folia. Dessa forma, toda essa vivência proporcionou subsídios tanto para a escolha do objeto para o mestrado, a festa de Nossa Senhora da Penha de Atafona (Martins, 2019), quanto

para o doutorado, agora tendo o bloco “Indianos” como grupo de interlocução e pesquisa, buscando contribuir no levantamento e análise do carnaval sanjoanense, dos estudos sobre as políticas culturais, educação patrimonial, performance e educação não-formal.

O objeto desta pesquisa é o bloco “Os Indianos”, que vem há mais de 90 anos performando na marcha-rancho no Carnaval de rua do município de São João da Barra/ RJ. A partir das narrativas, memórias e performances, questionamos quais as estratégias agenciadas para a manutenção e re-criação do bloco carnavalesco.

A primeira parte da tese tem a proposta de realizar um levantamento histórico sobre as primeiras manifestações do Carnaval e a chegada ao território brasileiro, compreendendo a forte influência dos movimentos centrais do samba do carnaval na capital para o interior do Rio de Janeiro.

A segunda parte traz a descrição do desfile do bloco “Indianos” de São João da Barra, com a marcha-rancho cantada e dançada há mais de 90 anos, como também, os conceitos de festas que colaboram para dar visibilidade às políticas culturais relacionadas à tradição popular local.

Por fim, a terceira parte apresenta o panorama das políticas culturais e sua influência junto ao bloco carnavalesco os “Indianos”. Buscamos verificar se estas políticas visam valorizar o Carnaval de rua de São João da Barra como patrimônio cultural, bem como, apresenta os conceitos de políticas públicas voltadas para as perspectivas da cultura.

## 1. FESTAS BRASILEIRAS E A IMPORTÂNCIA DO CARNAVAL

O Carnaval se projeta como a principal festa de demonstração pública de brasilidade, que consegue comunicar representações identitárias e sonoras do Brasil para o mundo. Ainda que as múltiplas histórias desta festa sejam constituídas pela ação, protagonismo e participação local de foliões, geralmente as mensagens transmitidas e divulgadas sobre a festa são selecionadas conforme as pautas e interesses das grandes mídias em sua busca incessante pela estética do espetáculo, que no caso do carnaval, representa a grandiosidade dos desfiles e a sensualidade erotizada dos corpos dos brincantes. Assim, é importante ressaltar as memórias coletivas e narrativas sobre as vivências de quem brinca o Carnaval para a investigação desta festa e das pessoas que a festejam, organizam e protagonizam, sendo, por isso, central o conhecimento sobre o seu contexto local e específico.

O Carnaval é uma ação coletiva, pois, segundo Beck (1977), envolve diversos personagens na sua realização, como os grupos identitários que podem ser escolas de samba, blocos de samba, marchas-rancho e trios elétricos. O poder público age a partir de políticas culturais e subvenção estatal dos grupos, bailes e concursos, incentivando assim a realização da festa e a organização e participação da população local, que dá o tom de alegria e vida à folia de rua.

Para Durkheim, a festa comporta três características principais: a superação da distância entre os indivíduos; a produção de um estado de “efervescência coletiva” e; a transgressão das normas coletivas. Ainda, segundo o autor, as comemorações coletivas mostram semelhanças com as comemorações religiosas, mesmo quando o indivíduo não fica em evidência por estar em grupo e passar a ser influenciado pelo coletivo. Essas situações são formas de reafirmar as crenças grupais e reforçar as regras de convivência em sociedade. Assim, o grupo reafirma “periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza” (Durkheim, 1968, p. 536).

Para Bakhtin (1987), a festa pode ser entendida como característica primeira e indestrutível da civilização humana por justificar-se no sentido utilitário e por utilizar brincadeiras, danças, festejos, jogos etc. Desta forma, a festa permite uma exposição da sociedade, se libertando mesmo que seja em curto tempo, das hierarquias e suas diferenças.

Bataille (1973, p. 74) afirma que “[...] festa é a fusão de vida humana. Ela é para a coisa e o indivíduo o cadinho onde as distensões se fundem ao calor intenso da vida íntima”. Já Rita Amaral (1998) aponta que tanto a festa como o divertimento são assuntos importantes, pois constituem forma legítima de fugir da seriedade cotidiana do trabalho voltada à manutenção da sobrevivência. Ainda, de acordo com a autora (1998, p. 30):



As festas também significam a destruição das diferenças entre os indivíduos e, por esta razão mesma, associam-se à violência e ao conflito, pois são as diferenças que mantêm a ordem. Para entender essas questões é preciso lembrar o pressuposto básico da teoria religiosa girardiana: o desejo mimético. A mimese pode ser pensada como um fator da integração social, mas é também um fator de destruição e de dissolução, pois todos os indivíduos, desejando os mesmo objetos, tornam-se rivais e violentos (Amaral, 1998, p. 30).

Apesar disso, o carnaval, em especial, constitui

Uma festa que vivifica a história. Uma festa que é a própria história popular, distante dos livros oficiais. Que a festa foi tão importante no Brasil que pode ser entendida até mesmo como modelo de ação e participação do povo brasileiro (Amaral, 1998, p. 55).

É por meio de festas que manifestações e expressões de homenagem, honra ou recordação de símbolos, identidades e acontecimentos tidos como importantes acontecem (Trigueiro, 2007, p. 107). A “identidade é uma construção social fundamentada na diferença” (Arévalo, 2004, p. 934).

Roberto DaMatta (1988) argumenta que o carnaval do Brasil faz parte da categoria de ritual de inversão, em que papéis e rotinas são rompidos, pelo fato de as hierarquias sociais desaparecem por um determinado momento, havendo assim espaço permissivo para a troca de papéis sociais. Nesse espaço e tempo construído pelo carnaval, o uso de fantasias que representam figuras e personagens historicamente ou miticamente importantes é relevante, permitindo que pessoas de diferentes classes sociais se apropriem dessas representações. Homens se vestem de mulher e vice-versa; indivíduos de classes menos favorecidas se vestem como nobres, enquanto aqueles de classes mais privilegiadas podem se vestir como figuras populares; além disso, fantasias de animais, crianças e outros elementos variados entram na folia, proporcionando aos festeiros a oportunidade de vivenciar e experimentar diferentes possibilidades de ser.

Ainda, segundo o autor

o projeto da sociedade brasileira, com suas regras e seus ritos, é o de dissolver e fazer desaparecer o indivíduo. [...] Confrontado a esse projeto social, no Carnaval, as leis são reduzidas. Continua o autor: “É o folião que conta. É o folião que decidirá de que modo irá ‘brincar’ o carnaval (DaMatta, 1998, p. 115).

A festa de Carnaval, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, carece ser compreendida como rito de um mito acerca do ideal de sociedade. Relata a autora quando destaca a concepção:

[...] concebido como resultado de aspirações, conscientes ou inconscientes, orientados para uma sociedade 'outra', na qual não existiriam nem injustiças, nem coerções; assim, mobilizaria a ação dos indivíduos no sentido de instalar uma sociedade de liberdade e paz. Muito embora o ideal não tenha sido nunca atingido, apesar de a festa se repetir ano após ano, acredita-se sempre que o objetivo será um dia alcançado; em todo caso, o fato de que ela se realiza novamente nas datas fixadas mostra que a esperança está sempre presente, assim como o apego dura quatro dias, por que não poderia ela se instalar finalmente de modo definitivo? (Queiroz, 1999, p. 182).

É importante destacar que, segundo Cavalcanti (2006), os foliões dos blocos de rua podem ser considerados brincantes, isto é, não somente meros espectadores, mas sim indivíduos que colaboram e agem na construção das próprias narrativas carnavalescas. Para Carlos Brandão (1989), a festa é estudada enquanto importante para aqueles que a realizam e participam. Acentua também que a festa é

o lugar simbólico onde cerimonialmente separam-se o que deve ser esquecido e, por isso mesmo, em silêncio não festejado, e aquilo que deve ser resgatado da coisa ao símbolo, posto em evidência de tempos em tempos, comemorando, celebrado (Brandão, 1989, p. 8).

De acordo com o autor, a energia coletiva que acontece nas festas atingiria seu ponto máximo, identificado por ele como o momento de efervescência dos participantes. Entende-se com essa efervescência a “mudança das condições de atividade psíquica. As energias vitais são superexcitadas, as paixões mais vivas, as sensações mais fortes”. Para corroborar com o auge da efervescência, elementos que estão presentes em todas as festas: música, bebidas, comidas específicas, comportamentos ritualizados, danças, sensualidade, entre outros.

Com a contribuição desses elementos festivos, o homem não se reconhece. Estaria se reconectando à natureza ao ter se desprendido na criação da sociedade. Acreditam Durkheim e os autores que o acompanham, que nas festas os indivíduos se conectam diretamente com a fonte de “energia” social e assim, retém aquilo que for importante para manter-se sem revolta e contrariedade para a próxima festa. “Esses contatos, esta super energia e a diluição da individualidade no coletivo, são sempre muito perigosos. Daí a estreita ligação entre divertimento e violência” (Amaral, 1998, p. 29).

Para Maffesoli (1985), ao estudar a ascendência e a decadência das relações em grupo nas sociedades ocidentais, os motivos da decadência do festejar seriam o individualismo e o utilitarismo contemporâneos - sendo princípios que são divergentes ao ludismo, à inutilidade, “confusionalidade e orgiasmo” que compõem a essência das festas. Maffesoli (1985) utiliza o termo êxtase fazendo referência à efervescência definida por Durkheim, perpassando o indivíduo que se mistura no coletivo, com seu comportamento no grupo mais abrangente. Rita Amaral (1998) acrescenta que Maffesoli afirma que a festa e o êxtase são inimigos primordiais

que colaboram para a individualização, que prima por monitorar as relações sociais da sociedade contemporânea e, menciona ainda, a “revolta” da festa em todas suas “feições” como iminente.

Uma cidade, um povo, mesmo um grupo mais ou menos restrito de indivíduos, que não logrem exprimir coletivamente sua imoderação, sua demência, seu imaginário, desintegra-se rapidamente (Maffesoli, 1985, p. 23).

Maffesoli e Durkheim acreditam que a festa – ou orgiasmo – proporciona a composição e a remodelação da sociedade, contrariando o poder da individualização, estando a solução na integração de todos no que tange às festas - assim como Moraes Filho (1979), Câmara Cascudo (1969), Gilberto Freire (1995) e muitos outros que acompanham toda transformação da festa. Moraes Filho (1979) e Câmara Cascudo (1969) notam a perda da beleza e do luxo, criando espaço para novas formas que alteram a tradição. Gilberto, em contrapartida, entende que tal transformação ocorreu a partir das mudanças sociais, com o término da escravidão e a Proclamação da República.

Bataille (1973, p. 74) afirma que “[...] festa é a fusão de vida humana. Ela é para a coisa e o indivíduo o cadinho onde as distensões se fundem ao calor intenso da vida íntima”. Já Rita Amaral (1998) aponta que tanto a festa como o divertimento são assuntos importantes, pois constituem forma legítima de fugir da seriedade cotidiana do trabalho voltada à manutenção da sobrevivência. Ainda, de acordo com a autora (Amaral, 1998, p. 30):

As festas também significam a destruição das diferenças entre os indivíduos e, por esta razão mesma, associam-se à violência e ao conflito, pois são as diferenças que mantêm a ordem. Para entender essas questões é preciso lembrar o pressuposto básico da teoria religiosa girardiana: o desejo mimético. A mimese pode ser pensada como um fator da integração social, mas é também um fator de destruição e de dissolução, pois todos os indivíduos, desejando os mesmos objetos, tornam-se rivais e violentos (Amaral, 1998, p. 30).

Complementa a autora em relação às proibições que o “corpo social” cria e que é antimimético e condição da ordem. Mesmo com essas proibições e interditos, o desejo de interagir no meio social e como fator de destruição, a mimética continua latente e viva, mas deixa de ter conflitos com as pessoas e seus grupos.

Para estabelecer a ordem, existem a religião e o sacrifício. Os homens, depois de representarem uma crise mimética (o ritual, a festa) concentram toda a sua violência em direção à vítima sacrificial, ao ‘bode expiatório’ (Amaral, 1998, p. 31).

Rita Amaral (1998) traz definições de festa e pontua que Durkheim foi o primeiro a notar a festa com função recreativa e libertadora. Roger Caillois (1950) traz a forma da festa e sua definição como:

O paroxismo da sociedade (ideal), que ela purifica e que ela renova por sua vez. Ela não é seu ponto culminante apenas do ponto de vista econômico. É o instante da circulação de riquezas, o das trocas mais consideráveis, o da distribuição prestigiosa das riquezas acumuladas. Ela aparece como o fenômeno que manifesta a glória da coletividade e a 'revigoração' do ser [...] (Caillois, 1950, p. 166).

Amaral (1998) menciona que a cerimônia – regulação do culto como forma exterior – e a festividade – amostra da felicidade - estão presentes, transitando nas festas. “Elas podem se distinguir dos ritos cotidianos por sua amplitude e do mero divertimento pela densidade. Na verdade, os dois elementos têm afinidades” (Amaral, 1998). Há observações feitas por Durkheim tanto em relação ao aspecto recreativo da religião, quanto da cerimônia religiosa - sendo um espetáculo com representação dramatizada no caso do mito.

Este caráter misto poderia ser tomado com um primeiro termo da definição de festa, pois ela aparece ser fundamentalmente ambígua: todavia refere-se a um objeto sagrado ou sacralizado e tem necessidade de comportamentos profanos (Amaral, 1998, p. 38).

O autor complementa ainda que

Toda festa acontece de modo extra-cotidiano, mas precisa selecionar elementos característicos da vida cotidiana. Toda festa é ritualizada nos imperativos que permitem identificá-la, mas ultrapassa o rito por meio de invenções nos elementos livres (Amaral, 1998, p. 39).

Assim, se encontram essas formas apresentadas em lados opostos aos tipos de festas. Amaral (1998) acredita que o motivo dessa dissociação está próximo do caráter simbólico das festas. A definição de festa para Isambert (1982, p. 315) está relacionada à "celebração simbólica de um objeto (evento, homem ou Deus, fenômeno natural etc.) num tempo consagrado a uma multiplicidade de atividades coletivas de função expressiva”.

Já Jean Duvignaud (1976, 1983) busca por uma definição de festa e que, de certa forma, intensifica a valorização da participação como ferramenta primordial de festa, assim, possibilitando a separação em duas categorias: festas de participação e festas de representação. Amaral (1998) compreende a categoria Festa de Participação a partir da definição do Jean Duvignaud, como:

Cerimônias públicas das quais participa a comunidade no seu conjunto. Os participantes são conscientes dos mitos que ali são representados, assim como dos símbolos e dos rituais utilizados. Algumas festas religiosas, como as bacanais da Antiguidade, as festas de candomblé do Brasil e a maior parte dos carnavais pertencem, para Duvignaud, a esta categoria (Amaral, 1998, p. 41).

E a categoria Festa de Representação indica a presença de “atores” e “espectadores”, os atores:

Que podem ser em número restrito, participam diretamente da festa organizada para os espectadores que, eles próprios, participam indiretamente do evento ao qual eles atribuem, entretanto, uma dada significação e pela qual são mais ou menos afetadas. O elemento importante é que os participantes são em número limitado enquanto os espectadores são muito numerosos, especialmente hoje, com as reportagens diretas via televisão. É preciso sublinhar que os espectadores e os atores são perfeitamente conscientes das ‘regras do jogo’ [...] (Amaral, 1998, p. 41).

Acrescenta a autora, ao incluir Círio de Nazaré, o Carnaval e São João Nordestino nas duas categorias definidas por Jean Duvignaud, festa de participação, no momento que há análise do local e festa de participação no momento que são analisadas no âmbito nacional.

Roberto Da Matta (1998) argumenta que o Carnaval do Brasil faz parte da categoria de ritual de inversão, em que papéis e rotinas são rompidos, pelo fato das hierarquias sociais desaparecerem por um determinado momento, havendo assim espaço permissivo para a troca de papéis sociais.

A festa de Carnaval, segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999), carece ser compreendida como rito de um mito acerca do ideal de sociedade. Diz a autora:

[...] concebido como resultado de aspirações, conscientes ou inconscientes, orientados para uma sociedade ‘outra’, na qual não existiriam nem injustiças, nem coerções; assim, mobilizaria a ação dos indivíduos no sentido de instalar uma sociedade de liberdade e paz. Muito embora o ideal não tenha sido nunca atingido, apesar de a festa se repetir ano após ano, acredita-se sempre que o objetivo será um dia alcançado; em todo caso, o fato de que ela se realiza novamente nas datas fixadas mostra que a esperança está sempre presente, assim como o apego durar quatro dias, por que não poderia ela se instalar finalmente de modo definitivo? (Queiroz, 1999, p. 182).

É importante destacar que, segundo Cavalcanti (2006), os foliões dos blocos de rua podem ser considerados brincantes, isto é, não somente meros espectadores, mas sim indivíduos que colaboram e agem na construção das próprias narrativas carnavalescas.

Rita Amaral identifica que há poucos avanços que tematizam o conceito de festa, por diferentes autores, enquanto festa de restabelecimento da ordem ou até mesmo a negação dela. Radicalizando a teoria de festa, apenas Jean Duvignaud (1983) observa não como meio de reabilitar ou afirmação da ordem social ativa, porém, existem outros fatores vigentes como: a ruptura, anarquia total e o poder subversivo, negador. O autor acrescenta que a festa não é

específica de uma cultura exclusiva, mas há a articulação por todas, como meio destrutivo. Segundo Duvignaud (1983, p. 212), a festa revela a “capacidade que têm todos os grupos humanos de se libertarem de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis e nem forma que é a natureza na sua inocente simplicidade”.

No Brasil, a bibliografia especializada tem, paulatinamente, identificado a festa como linguagem, compreendendo seus elementos como meios de informação, que caracterizam “sentido e movimento e pedem resposta sem se deterem, contudo, no aspecto das diferentes mediações presentes na festa”. Independente de tudo, para os autores brasileiros Brandão (1985), Da Matta (1998), Magnani (1984) e Leopoldi (1978), a festa será de toda forma positiva, seletiva e edificante, mais que destruidora. Tais autores, segundo Amaral (1998), se empenham em estudar as festas brasileiras como fenômeno em si, e “concluem que, contrariamente à ideia de destruição, que perpassa as teorias, a festa à brasileira tem caráter positivo, afirmativo” (Amaral, 1998, p. 53).

## 1.1. QUADRO METODOLÓGICO

A construção desta tese de doutorado em Políticas Sociais se baseia na seleção de um quadro teórico-metodológico interdisciplinar articulado a partir dos campos das discussões sobre Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial que busca, no diálogo com seus produtores, a construção de informações sobre expressões culturais até então invisibilizadas pela sociedade envolvente. Para isso utilizamos o recorte metodológico de natureza qualitativa que parte do “pressuposto de que o mundo social não é um dado natural, sem problemas”, sendo construído pelas pessoas em seu cotidiano, de forma que tais construções começam a constituir a “realidade essencial das pessoas, seu mundo vivencial” (Gaskell, 2002, p. 65). A escolha da pesquisa qualitativa está relacionada ao objetivo da tese e ao referencial teórico escolhido para a pesquisa, de modo que a construção do delineamento seja coerente com as técnicas adequadas para as questões apresentadas no decorrer da investigação.

Compreendendo a importância da produção dialógica da pesquisa e a organização dos dados construídos, assim, seguimos as orientações de Bauer e Aarts (2002) no encaminhamento da construção do *corpus* que, a partir da linguística, estabelece limites e cuidados a serem seguidos. A construção de *corpus* atua “como um princípio alternativo de coleta de dados” em relação à pesquisa quantitativa que se baseia na amostragem. Assim, o *corpus* “significa escolha sistemática de algum racional alternativo” (Bauer e Aarts, 2002, p. 40).

Os autores definem o *corpus* como uma coleção finita de materiais que o analista escolheu arbitrariamente e com os quais trabalhará. Seguindo as análises de Barthes (1967, p. 96), os autores expandem o conceito de *corpus* de apenas texto para incluir imagens e áudios. Para ser construído, no entanto, um mesmo *corpus* não pode conter diferentes materiais (um apenas de texto, outro apenas de áudios, outro apenas de imagens, etc.). Em suma, o *corpus* deve conter uma “[...] coleção completa de textos, de acordo com algum tema comum, mais recentemente o sentido acentua a natureza proposital da seleção, e não apenas texto, mas também de qualquer material com funções simbólicas” (Bauer e Aarts, 2002, p. 45).

Nas ciências sociais, foram estabelecidas quatro regras para a elaboração do *corpus* seguindo os passos delineados pelos especialistas em linguística. São elas:

Regra 01- Proceder por etapas; Regra 02 - Na pesquisa qualitativa, a variedade de extratos e função precede a variedade de representações; Regra 03 - A caracterização da variedade de representações tem prioridade sobre sua ancoragem nas categorias existentes de pessoas e; Regra 04- Maximizar a variedade de representações, ampliando o espectro de estratos/funções em consideração (Bauer e Aarts, 2002, p. 45).

As regras garantem que o processo de construção seja cíclico, o pesquisador deve começar pelos estratos e funções externas e permanecer aberto a novos estratos. Com o tempo, acrescentar mais estratos tornar-se-á irrelevante e significará que a pesquisa está saturada e deve ser concluída. Neste ponto, deve-se fazer uma análise final, revisando o espaço social com base nos achados. Depois disso, os resultados podem ser relatados ou pode-se continuar com o processo normal (Bauer e Aarts, 2002, p. 58).

Seguindo a construção metodológica da pesquisa de natureza qualitativa, buscamos construir os seguintes *corpus*: pesquisa bibliográfica sobre políticas culturais, patrimônio cultural, história do carnaval e investigação sobre marcha-rancho; pesquisa documental a partir de mapas e do levantamento de notícias locais, publicações das políticas municipais e produção de materiais de divulgação do carnaval de São João da Barra; descrição da observação direta do carnaval de São João da Barra dando especial atenção a sua marcha-rancho, realizada com o auxílio de registros fotográficos desse desfile enquanto possibilidade de aprofundamento da análise dos detalhes da performance do bloco.

A observação direta do carnaval permitiu que o pesquisador se distanciasse e buscasse entender a tradição do bloco “Indianos”, que desde o início da década de 1930 mantém seu único enredo cantado e dançado na avenida do samba por meio da marcha-rancho. Descrevemos e analisamos ao longo da tese o carnaval dos “Indianos” enquanto patrimônio cultural imaterial que se reinventa na atualidade.

O senso de lugar surge quando as pessoas sentem uma ligação especial ou relação pessoal com uma área na qual o conhecimento local e os contactos humanos são significativamente mantidos (Sharma, 2004, p. 278).

A pesquisa também utilizou a fotografia como recurso e técnica de registro para posterior de análise, permitindo também levantar questões sobre as relações e interações, onde, no decorrer da observação, pude realizar os registros das apresentações. Desta forma, as fotografias foram importantes na complementação e compreensão de informações históricas do carnaval dos “Indianos”. Para Flusser (2002), “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo” (Flusser, 2002, p. 7), partindo da capacidade de decifrar por meio da imagem.

A terminologia fotoetnografia foi utilizada por Achutti na sua dissertação de Mestrado em Antropologia Social, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A dissertação tem como proposta da narrativa fotográfica com autonomia do texto escrito que conta sobre o cotidiano das mulheres trabalhadoras em um galpão de reciclagem de lixo em Porto Alegre (Achutti, 1997). A técnica da fotoetnografia constitui-se de elementos, como por exemplo, o uso de fotografias sem textos explicativos entre as imagens; ou uso de legendas.

Achutti (1997) orienta sobre o planejamento da captura desses registros fotográficos, o autor indica a renovação das fotos todas as vezes que o pesquisador for ao campo, pensando na narrativa em construção, pois, “construída com método, da mesma maneira que um filme, um texto ou uma dissertação” (Achutti, 1997, p. 108). Por isso, é necessário pensar na organização da sequência para contar a história.

O registro da fotografia possibilitou também narrar, ampliar nos detalhes e riqueza a apresentação e performance, no decorrer do texto quando descrevo cada apresentação para que o leitor possa sentir a emoção de estar registrando cada momento de apresentação do bloco no carnaval sanjoanense.

Pois, considerando a falta de arquivo dos grupos carnavalescos, o acesso às fotografias históricas também se constituiu como recurso que auxiliou na construção das narrativas dos entrevistados, bem como as fotografias, essenciais nesse processo de descrição.

A autora Lilian Cezar utiliza em sua dissertação: “A congada e a câmera: ação afro-descendente e representação midiática”, a análise a partir da fotografia, com a técnica da Etnofotografia, apontando que:

A descrição etnográfica se constitui passo posterior à observação e é um empreendimento cognitivo que visa registrar os eventos e processos ocorridos com uma determinada população específica num determinado período de tempo e, concomitantemente, realizar o primeiro esforço de abstração do pesquisador (Cezar, 2005 p. 29).



Ao utilizarmos a técnica Etnofotográfica de pesquisa, proporcionou-se o aprofundamento da descrição após à observação, por tornar acessível a representação da ritualística e performance realizada pelo bloco em seus desfiles, nos permitindo acessar elementos estéticos constituintes dos ornamentos e fantasias usadas pelos integrantes, foliões e lideranças do bloco.

Na verdade, a fotografia inaugura um novo tipo de discurso, é uma outra forma de escrita que se baseia em sintaxe composta por imagens e não apenas na palavra. Para Lilian Cezar (2005, p. 31): “a realização de imagens fotográficas é a concretização das escolhas e representações de determinados aspectos de evento passado”.

Para Sylvia Novaes Caiuby (1998, p. 166), “as imagens, tais como os textos, são artefatos culturais. É nesse sentido que a produção e análise de registros fotográficos, filmicos e videográficos pode permitir a reconstrução da história cultural de grupos sociais”, tendo a compreensão que “um melhor entendimento de processos de mudança social, do impacto das frentes econômicas e da dinâmica das relações interétnicas.”.

Na etapa de "Preparação e planejamento", são detalhados elementos para conduzir entrevistas em grupo e individuais, abordando também a organização, planejamento, seleção dos participantes e as abordagens específicas para cada uma dessas formas de entrevistas qualitativas. Primeiramente, é essencial determinar o "o que perguntar", conhecido como tópico guia e "a quem perguntar", facilitando a seleção dos entrevistados (Gaskell, 2002, p. 66).

O tópico guia é criado para atender aos objetivos da pesquisa e tem como finalidade orientar o entrevistador durante a pesquisa, “um bom tópico guia irá criar um referencial fácil e confortável para uma discussão, fornecendo uma progressão lógica e plausível através dos temas em foco”, além disso, ele também permite o acompanhamento do desenvolvimento das entrevistas. O tópico guia “funciona como um esquema preliminar para a análise das transcrições” (Gaskell, 2002, p. 67).

Gaskell (2002) destaca que não se deve imaginar que o êxito da pesquisa está inteiramente ligado ao tópico guia. É fundamental que o entrevistador tenha sensibilidade para perceber e lidar com eventuais ajustes que se façam necessários ao longo do desenvolvimento da pesquisa. Essas alterações devem ser refletidas no tema principal das próximas entrevistas e é fundamental que todas as mudanças realizadas sejam registradas, juntamente com as razões que levaram a essas modificações. Mesmo que o tópico guia seja bem estruturado desde o início, ele pode ser utilizado com certa flexibilidade durante a pesquisa qualitativa (Gaskell, 2002, p. 67).

É fundamental enfatizar que, na pesquisa qualitativa, os métodos usados para selecionar os entrevistados não devem ser os mesmos que são usados na pesquisa quantitativa. Por esse

motivo, o termo seleção deve ser usado em vez de amostragem, como é usado na pesquisa quantitativa devido aos vários motivos apresentados pelo autor (Gaskell 2002, p. 67).

Primeiramente, o autor apresenta que “a finalidade real da pesquisa qualitativa não é contar opiniões ou pessoas, mas ao contrário, explorar o espectro de opiniões, as diferentes representações sobre o assunto em questão”. Na situação social particular, o foco está em explorar a diversidade de perspectivas em relação ao tema em discussão e “especificamente o que fundamenta e justifica estes diferentes pontos de vista”, com a intenção “de ter segurança de que toda a gama de pontos de vista foi explorada, o pesquisador não necessitará entrevistar diferentes membros do meio social”. Contudo, “do mesmo modo, normalmente existe um número relativamente limitado de pontos de vista, ou posições, sobre um tópico dentro de um meio social específico”, por conseguinte, o entrevistador precisa considerar a maneira “como este meio social pode ser segmentado com relação ao tema” (Gaskell, 2002, p. 68).

Na pesquisa, a escolha dos entrevistados em parte seguiu a estratégia da “bola de neve”, onde um entrevistado pertencente ao bloco Indianos indicou a próxima pessoa a ser entrevistada. Assim pude acessar pessoas pertencentes à rede de lideranças do bloco Indianos, o que foi importante para a compreensão de lacunas que foram aparecendo no decorrer da pesquisa com relação à cronologia, história, tradição, arquivo, dentre outros. O presidente do bloco “indianos” foi o primeiro entrevistado, na sequência indicou Fernanda Amaral pela relação do seu falecido pai com o bloco. João Antônio Gaiato, pai de Fernanda, foi o presidente do bloco “Indianos” antes de Quinzinho, por volta da década 80. Fernanda indicou Zeca Ribeiro como próximo entrevistado para falar sobre sua vivência e experiência com o carnaval de rua de São João da Barra no período em que as agremiações Congos e Chines eram blocos de carnaval.

Na sequência, entrevistamos o historiador e ouvidor da Prefeitura Municipal de São João da Barra, Bruno Costa<sup>1</sup>, que relata o período que a Cultura esteve junto à Secretaria de Educação do Município. Bruno indicou o senhor Nelson Patrício, pois herdou o amor pelo carnaval sanjoanense de seu pai, João Patrício que relatou sua experiência com o carnaval de rua da época que era menino, desde que tinha seus 10 anos de idade, assim, contribuiu com relatos sobre o carnaval de rua de antigamente, sem os trios elétricos e abadás.

Representando o poder público municipal de São João da Barra, também foi entrevistado o secretário de Turismo e Lazer, Edivaldo Machado, e o secretário de Cultura, Gil Miranda, pois, antes de desmembrar a Secretaria da Educação e Cultura, hoje, somente Secretaria de Cultura, o carnaval ficava na responsabilidade da Secretaria de Turismo e que hoje, o secretário de

---

<sup>1</sup> Bruno Costa pesquisou o carnaval de São João da Barra. Para maiores informações ver: da Costa, B. A., & Cezar, L. S. (2015). Royalties de Petróleo e o carnaval de São João da Barra (RJ): contradição entre abundância orçamentária e Políticas Culturais. *Políticas Culturais Em Revista*, 8(2), 275–291. <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v8i2.13454>

Cultura divide as responsabilidades do carnaval com Edivaldo. Inclusive, o pagamento das agremiações e bloco de carnaval desde 2023 sai da secretaria de cultura, o que antes ficava na responsabilidade da secretaria de turismo e lazer.

Todos os entrevistados foram essenciais para a compreensão cronológica da trajetória do bloco “Indianos”, assim como, para identificar os entrevistados que fossem importantes na construção dos dados sobre a história do carnaval dos “Indianos”, principalmente, pela falta de material escrito, recorte de jornais, dentre outros. A oralidade, memória e narrativa dos sujeitos permitiu observar detalhes e riquezas sobre a história do bloco.

Para a condução das entrevistas, lançamos mão da técnica da entrevista narrativa que, segundo Jovchelovitch e Bauer (2002) proporciona a compreensão de forma mais detalhada do modo de vida dos sujeitos entrevistados em seus contextos específicos. Segundo esses autores, a entrevista narrativa aponta questão teórica e metodológica que contribui para pesquisa, uma vez que “as narrativas se tornaram um método de pesquisa muito difundido nas ciências sociais” (Jovchelovitch e Bauer, 2002, p. 90). A narrativa está presente na construção cultural do ser humano, infinita na variedade do formato, meios e modos das pessoas, com riqueza na informação desses sujeitos que narram sua própria história.

Este tipo de entrevista tem como objetivo encorajar os sujeitos a contarem suas histórias. Assim, cada pessoa poderá exercitar sua oralidade e memória por meio da escolha de narrativas que podem abordar algum acontecimento que marque o seu contexto social, sua trajetória de vida, sua compreensão a partir do olhar daquele que está inserido e envolvido na questão narrada. Nas entrevistas narrativas, “as pessoas lembram o que aconteceu, colocam a experiência em uma sequência, encontram possíveis explicações para isso, e jogam com a cadeia de acontecimentos que constroem a vida individual e social” (Jovchelovitch e Bauer, 2002, p. 90).

A entrevista narrativa é uma técnica qualitativa para pesquisa, assim, é conhecida como entrevista não-estruturada, em profundidade, com particularidades próprias. Do ponto de vista conceitual, a proposta da entrevista narrativa surge a partir de uma análise crítica do formato tradicional de pergunta-resposta utilizado na maioria das entrevistas. Pois o “esquema de narração substitui o esquema pergunta-resposta que define a maioria das situações de entrevista” (Jovchelovitch e Bauer, 2002, p. 95).

A oralidade sempre foi um tema de grande importância ao longo da história. Embora tenha sido a principal forma de transmissão de conhecimento antes do surgimento da escrita, na antiguidade clássica passou a ser vista com desconfiança devido a sua suposta falta de precisão na narrativa dos fatos. Os registros escritos passaram a ser mais valorizados por sua maior fidelidade, embora ambos os métodos ofereçam uma perspectiva do seu autor. A história oral

pode complementar de forma realista a narrativa histórica, trazendo novas abordagens à historiografia. Com frequência, o historiador se vale de uma variedade de fontes em sua pesquisa para fundamentar e enriquecer o vasto material encontrado, indo além dos documentos escritos. Essa técnica é adequada para a condução de pesquisas em contexto das festas brasileiras, como a investigação do bloco Indianos e sua marcha-rancho, pois tais expressões culturais são eminentemente produzidas para serem vivenciadas ao longo dos desfiles. Seus organizadores vivenciam e transmitem seus conhecimentos a partir de práticas orais e performáticas presentes na própria criação dos desfiles, pouco produzindo informações escritas e documentos burocráticos que possam gerar um arquivo a ser pesquisado.

A partir da construção destes distintos conjuntos de *corpus* da pesquisa passamos à segunda etapa, que visa proceder a análise dessas informações a partir da análise de conteúdo clássica. Segundo Gaskell e Bauer (2002), esta técnica é corriqueiramente usada nas ciências sociais, que busca alcançar: a representação que o símbolo faz em relação a sua origem e ao apelo que ele tem no mundo. Como tal, a análise de conteúdo pode ser aplicada na construção de mapas de conhecimento, índices e comparações para encontrar padrões.

Para as entrevistas empregamos a Análise do Discurso do Sujeito Coletivo (DSC), como estratégia que tem por objetivo enfatizar a representação social, utilizando o discurso de apresentação e o tratamento das narrativas cedidas que faz parte da representação social dos sujeitos entrevistados. Assim, empregamos o DCS, pois este “organiza a partir da utilização de figuras metodológicas designadas como: ancoragem; ideia central; expressões-chave e o discurso do sujeito coletivo, propriamente dito” (Sales *et al.*, 2007, p. 132).

## 1.2. HISTÓRIA DO CARNAVAL DO RIO DE JANEIRO

### 1.2.1. Entrudo

A comemoração festiva do Carnaval foi introduzida no Brasil pelos portugueses, ganhando maior expressão com a vinda da família real em 1808. Primeiramente celebrada a partir do Entrudo enquanto festejos, brincadeiras e folguedos<sup>1</sup> realizados na quaresma, alguns dias antes do período da Páscoa. Segundo Martinho, Prudente e Silva (2020, p. 316) nas

[...] festas dos sobrados, as moças recatadas de nuclearidade familiar tradicional recepcionavam os jovens visitantes, que eram recebidos com atrocidade, atirando-lhes água suja, artefatos domésticos, garrafas, vasos e até calçados, que provocavam também graves constrangimentos físicos nos convidados. Notamos, ainda, que a principal vítima dessa festividade carnavalesca foi o escravo, na condição de participante

compulsório, vivendo toda sorte de invectivas por parte das circumspectas senhoritas de família.

Segundo Goés (2013) e Ferreira (2013), Entrudo é uma expressão popular, de origem portuguesa, que consiste em explicar o festejo em que eram arremessados nas pessoas que passam nas ruas, objetos que sujassem e molhassem como limões de cheiro (espécie de bexigas de gesso com água perfumada ou malcheirosa em seu interior) e farinha. Góes (2013) explica ainda que, a partir da década de 1840, o evento começa a chamar demasiada a atenção, passando a ser considerado como sujo e desordeiro pelas elites que, após a influência da presença da corte portuguesa em terras brasileiras, passou a ter como inspiração o carnaval europeu, principalmente o Veneziano, como modelo e princípio organizador dos festejos de Carnaval. No entanto, tal fato alterou o Entrudo, que deixou de ser a forma privilegiada de se comemorar e brincar o carnaval, para se transformar em uma organização de bailes de máscaras.

Faz-se necessário exemplificar que Entrudo é um costume expresso pelos participantes de molhar e sujar uns aos outros usando limões de cheiro ou laranja de cera com líquido perfumado, tendo como recurso as seringas, gamelas, bisnagas, e até banheiras – todo e qualquer recipiente que pudesse comportar água a ser arremessada”. Às vezes, dependendo da circunstância, usavam o polvilho, “vermelho”, tintas, farinhas, ovos e mesmo lama, piche e líquidos fétidos, entre os quais urina ou “águas-servidas” (Cunha, 2001, p. 54).

A brincadeira, que foi introduzida em meados das décadas de 1850 e 1860 no Brasil, atravessou diversas fases. Com suas brincadeiras acontecendo pelas ruas e casas das vilas e centros urbanos, os folguedos do entrudo se espalharam pelos mais diversos espaços da cidade, com participação de pobres e ricos, escravos e senhores. Nas ruas, essa brincadeira passou a ser vista de forma pejorativa, seus foliões eram tidos como desordeiros e anárquicos - quando comparados aos carnavais dos salões que reuniam pessoas da elite que produzia bailes e festejos carnavalescos aos moldes de Veneza - segundo o gosto da corte portuguesa aqui recém chegada. Ainda assim, Martinho, Prudente e Silva (2020) argumentam que

a africanidade humanizou o Carnaval, inserindo-o em uma relação de nuances da ritualidade músico-comunal que se tornou paradigma internacional das relações carnavalescas, libertando-as do nôm da violência dos ataques ocidentais, europeu, ibérico e caucasiano. Com o advento de características negro-lúdico-musicais estruturantes, o Carnaval brasileiro desarticula a violência branca, tornando-se uma referência negra de humanismo lúdico-coreográfico mundial (Martinho *et al.*, 2020, p. 317).

Durante os três dias que antecederiam a Quarta-Feira de Cinzas, o Entrudo chamava a atenção das pessoas, além de dominar as ruas das cidades brasileiras e, com ele, alguns

tumultos. Na maior parte do tempo, esta forma de festejar o período carnavalesco foi ferrenhamente atacada pela imprensa.

### 1.2.2. Zé Pereiras

Enquanto o Entrudo entrava em declínio, nascia um novo personagem para o Carnaval: o Zé Pereira. Segundo José Luiz de Oliveira (2012), em sua pequena história do Carnaval carioca, a criação do Zé Pereira tem relação com o português José Nogueira de Azevedo Paredes, que tinha uma oficina de sapatos na Rua São João - 22. O autor afirma que “a figura do Zé Pereira que iria surgir em 1846, se constituía em um personagem que saía pelas ruas batendo um bumbo descompassado e sua prática difundiu-se rapidamente entre as camadas populares” (Oliveira, 2012, p. 66). Mesmo sendo uma expressão popular inofensiva para brincar o carnaval, o Zé Pereira sofreu ataques assim como o Entrudo. O Carnaval passou por transformações a partir do final do século XIX e início do século XX, desde o Entrudo, o Zé Pereira, passando aos Cordões - como os *Cordões dos Velhos* e os *Cordões dos Cucumbis*, ambos com predominância negra (Cabral, 1996).

### 1.2.3. Cordões

Os Cordões, segundo Renato Almeida, eram grupos de mascarados, velhos, palhaços, diabos, rei, rainha, sargento, baianas, índios, morcegos, mortes etc. Vinham conduzidos por um mestre cujo apito de comando todos obedeciam. O conjunto instrumental era de percussão: adufos, cuícas, reco-reco etc.” (*apud* Cabral, 1996, p. 22). Nessa época, os foliões brincavam pelas ruas de maneira vista como “desordenada” e mesmo “violenta”, aos olhos das autoridades policiais e da postura pública, o que os transformou em alvo de perseguição da polícia.

De acordo com Soihet (2008), os cordões saíam em grupos de mascarados – palhaços, velhos, diabos, etc. – sendo cada grupo guiado por um mestre, com o apito e assim, liderava a todos. [...]. “Os ‘velhos’ cantavam marchas lentas e ritmadas, enquanto os palhaços cantavam chulas em ritmo acelerado. Nesse embalo, atravessavam as ruas nos dias e noites de carnaval” (Soihet, 2008. p. 93).

Nesse cenário de participação das ações que são enaltecidas como a formação das diferenças, é comum que ocorresse o receio por meio de algumas classes ao visualizar tais características diversas como ameaça, ao invés de uma possibilidade da identidade cultural brasileira. Em meados do século XX, os Cordões festejam adentrando a noite e tendo como pano de fundo o centro do Rio de Janeiro “mais especificamente nas cercanias da Rua do

Ouvidor. Afinal, o Carnaval, em suas diversas configurações locais e históricas, configura-se como espaço de desordem, lugar da não oficialidade e mesmo da loucura [...]” (Silva, 2022, p. 4).

Na conhecida marchinha de Chiquinha Gonzaga (1899) “Ó Abre Alas” é possível encontrar trechos destacando esse tipo de manifestação cultural. Ademais, “o carnaval brasileiro é reconhecido pela presença da musicalidade traduzida em versos e ritmos.” O grande destaque nos Cordões são as críticas feitas através dos quadrinhos e a “performance de foliões - no que tange o canto e os ritmos percussivos das culturas afro-brasileiras” (Silva, 2022, p. 5). Diferentes estilos musicais compõem o cenário da música, de forma que, pra o carnaval, o samba não tinha sido definido como gênero, podendo assim, constatar o receio de parte da sociedade com a participação de elementos da cultura afro-brasileira. Segundo a narrativa:

Era em plena Rua do Ouvidor. Não se podia andar. A multidão apertava-se, sufocada. Havia sujeitos congestionados, forçando a passagem com os cotovelos, mulheres afogeadas, crianças a gritar, tipos que berravam pilhérias. A pleora da alegria punha desvarios em todas as faces. Era provável que do Largo de S. Francisco à Rua Direita dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem duzentos tambores, zabumbassem cem bombos, gritassem cinquenta mil pessoas. A rua convulsionava-se como se fosse fender, rebentar de luxúria e de barulho. A atmosfera pesava como chumbo (Rio, 2007, p. 114).

Apesar de toda preocupação com os festejos dos Cordões, com o amontoado das pessoas, com seus corpos próximos uns dos outros, gestos, danças e o que parecia ser desorganizado, na concepção do narrador acima, passa a compreender a energia que está inserida no carnaval, “inicialmente é o clima do mundo invertido e o delírio dos corpos e expressões de africanidade, aquilo que visivelmente é enfatizado na voz principal do enredo” (Silva, 2022, p. 5).

Os cordões saíram dos templos! Ignoras a origem dos cordões? Pois eles vêm da festa de N. S<sup>a</sup> do Rosário, ainda nos tempos coloniais. Não sei por que os pretos gostam da N. S<sup>a</sup> do Rosário... Já naquele tempo gostavam e saíam pelas ruas vestidos de reis, de bichos, pajens, de guardas, tocando instrumentos africanos, e paravam em frente à casa do vice-rei a dançar e cantar. De uma feita, pediram ao vice-rei um dos escravos para fazer de rei. O homem recusou a lisonja que dignificava o servo, mas permitiu os folguedos. E estes folguedos ainda subsistem com simulacros de batalha, e quase transformados, nas cidades do interior (Rio, 2007, p. 117-118).

É notório o encadeamento de posse entre o que pode ou não quando se tratar da cultura afro. No que tange aos Cordões, nesse caso, “é digno de notar a percepção da possível relação entre os Cordões do carnaval e os ritos dedicados à Nossa Senhora do Rosário” (Silva, 2022, p. 7).

Entretanto, Mário de Andrade observa essa aproximação quando menciona que “entre os cordões carnavalescos da Bahia, já republicana, havia intitulado a Embaixada Africana, só de pretos, que tomava por tema de seu cortejo alguma tradição da África” (Andrade, 1982, p. 41).

Os Cordões foram alvos de queixa pela forma como brincavam o carnaval nas ruas, já foram até rechaçados, contudo, o “cordão é o carnaval, é o último elo das religiões pagãs, é bem o conservador do sagrado dia do deboche ritual” (Rio, 2007, p. 116). No Brasil, os símbolos representativos dos negros nunca foram aceitos como identidade para o povo brasileiro, mas sim, como algo apreensivo. Pode estar relacionado ao modo como a cultura afro-brasileira é vista como algo que devasta, “no sentido de ocupar espaços ambíguos e porosos, a condição que as mantêm vivas, ainda que tenham sofrido forte repressão material e simbólica durante séculos” (Silva, 2022, p. 8).

#### 1.2.4. Ranchos e Suas Marchas

Os Ranchos, fundados por negros e mestiços, constituíram uma forma organizada de brincar o carnaval, almejando ganhar alguma tolerância das autoridades. Originários dos Ranchos de Reis, expressão cultural proveniente do folclore nordestino (Tinhorão, s.d.), os desfiles ocorriam entre o Natal e o dia 06 de janeiro - também conhecido e festejado como dia dos santos reis ou dia de reis, em referência à chegada dos Três Reis Magos à Manjedoura de Belém para festejar, adorar, presentear e cultuar o nascimento de Jesus, o Deus Menino do catolicismo, em especial, do catolicismo popular. As marchinhas seriam uma “criação típica de compositores da classe média dos anos 20” (Tinhorão, 1978, p. 121).

Podemos afirmar que estas tinham duas principais influências, sendo a primeira, oriunda do repertório de marcha dos espetáculos teatrais portugueses, conforme Tatit (2004) explicita, o que garantia uma sonoridade mais europeizada ao carnaval de classe média carioca. A segunda influência veio da inspiração de *jazz bands*. Já a marcha-rancho é inspirada nas músicas do carnaval carioca dos ranchos, partindo da elaboração dos compositores profissionais no final da década XX. Tinhorão (idem) aponta para o surgimento dos Ranchos no mesmo viés que Gonçalves, com o detalhe do surgimento da música junto a estes grupos.

Foram os ranchos que, ao adotarem a formação das procissões religiosas, instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval, sugerindo desde logo à Maestrina Chiquinha Gonzaga, em 1899, a marcha *Ó abre alas*, declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam à passeata, enquanto desfilavam cantando suas músicas “bárbaras” (Tinhorão, s.d, p. 119).



O fundador Hilário Jovino destaca o fato da adequação do Rancho ao formato inserido no carnaval conforme a ampliação da própria aceitação popular para as novas brincadeiras carnavalescas, abandonando as antigas confusões decorrentes das disputas entre diferentes cordões, Zé Pereiras, entre outros.

Há que se reconhecer que os Ranchos deixaram marcas específicas e peculiaridades de origem na configuração da festa do Momo, desde a própria coroação de uma corte negra à própria “organização herdada das procissões religiosas, sob a forma de figuras institucionalizadas no préstito, como a porta-bandeira, o porta-machado, as pastorinhas ou saloias, que dançavam, batiam castanholas [...]” (Cunha, 2001, p. 212). Os traços apresentados pelos Ranchos mostravam contrariedade ao carnaval dos cordões, visto que tinham uma fama de anarquistas.

Os ranchos, apesar da origem popular, expunham todo o luxo das fantasias, sem fazer brincadeiras que expusessem os foliões, ao contrário da brincadeira do entrudo e do Zé Pereira.

Após a iniciativa de Hilário Jovino Ferreira, outros Ranchos surgiram e tornaram-se a grande atração do Carnaval carioca. Esses grupos apresentavam, entre os seus participantes, uma grande solidariedade, uma verdadeira paixão por suas cores e por seus símbolos. Devemos considerar que várias características dos Ranchos, tais como: cores, símbolos, fantasias de luxo, esplendores, mestre sala e porta estandarte, divisão em alas, enredo, dentre outras, foram aproveitadas, mais tarde, tanto pelos blocos como pelas Escolas de Samba (Oliveira, 2012, p. 69).

Os Ranchos guardavam uma distinção básica em relação ao Cordão:

os ranchos desfilavam com enredos fixos que integravam o conjunto de componentes, ao passo que os cordões no máximo apresentavam uma cantiga unificada, composta para a ocasião especial (Cunha, 2001, p. 152).

Os Ranchos e Cordões são blocos carnavalescos com organizações e, conseqüentemente, aceitações diferentes por parte da imprensa e da elite. Enquanto o Entrudo, os Mascarados e o Cordão foram atacados pela imprensa, os Ranchos deram brecha para os críticos vislumbrarem uma “evolução” no Carnaval do povo, por meio de um esquema de organização previamente montado, diferente do Cordão que saía mais ao gosto do momento (Cunha, 2001; Soihet, 2008; Gonçalves, 2003).

Essa manifestação cultural surgia ainda no final do século XIX, tomando maior proporção na primeira década do século XX. Aos poucos, foram evoluindo e alcançando destaque nos carnavais, por unir as diferentes camadas e classes sociais, ganhando espaço e público nos bairros e nos nascidos no subúrbio. No fim do século XIX não era permitida a participação dos negros e mulatos nas festividades das ruas centrais, pois as autoridades justificavam que tais grupos eram violentos e desordeiros, “obrigando-os a se refugiarem no fundo dos pátios de

cortiços e nos quintais, ou nas vielas e becos, a fim de cantarem e dançarem durante o carnaval” (Oliveira, 2012, p. 70).

No século XX, a participação da população pobre no Carnaval de rua, majoritariamente negra e mestiça, acontecia nos ranchos e blocos carnavalescos, enquanto organizações baseadas em solidariedade grupal, com seus membros cotizando-se financeiramente, enfrentando dificuldades para a legalização de suas agremiações junto às autoridades policiais pois, na época, era necessário ter licença para desfilar. “Até o aparecimento das escolas de samba, o carnaval carioca – na área popular, naturalmente – era a festa mais caótica e violenta do mundo” (Tinhorão, s.d, p. 78).

Os “ranchos” eram tidos como grupos mais “populares”, “acessíveis” e que competiam de forma justa entre si. Eram mediados pelos cronistas carnavalescos que publicavam nos jornais a foto ou desenho de seus estandartes e seus licenciamentos, além de divulgar seus ensaios, festas e bailes e informações como endereço de suas sedes, seus presidentes, diretores e demais membros. Os ranchos posicionaram-se, como intermediários, entre os grupos “de elite” e os grupos “destituídos de educação e civilidade”, produzindo um carnaval mediado por uma rede de relações sociais com lugar para os cronistas, os comerciantes, a polícia, os músicos, os artesãos, as tias baianas, além das camadas populares dos bairros e subúrbios (Gonçalves, 2006, p. 73).

Os Ranchos, no Rio de Janeiro, tiveram como um dos seus mais importantes organizadores, o negro pernambucano, criado na Bahia, Hilário Jovino Ferreira (1852-1933), influente na comunidade baiana do Rio e também “feito no santo”. A transição de Ranchos-de-reis para os Ranchos carnavalescos é explicada pelo próprio Hilário ao Jornal do Brasil, em 18 de janeiro de 1913:

Em 1872, quando cheguei da Bahia, a 17 de junho, já encontrei um rancho formado. Era o Dois de Ouros. [...] fiz-me sócio e depressa aborreci-me com alguns rapazes e resolvi então fundar um rancho [o Rosa de Ouro]. [...] [A saída às ruas] deixou de ser no dia apropriado, isto é, a 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir para o Carnaval. Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros (JORNAL DO BRASIL, 18 DE JANEIRO DE 1913).

Os ranchos carnavalescos passaram a ser bem vistos pela mídia por conta da obtenção progressiva de certa aprovação da elite. Ao final do século XX, surge o Rancho Ameno Resedá, de grande importância para os segmentos dos Ranchos e conhecido como rancho-escola. Atenta-se para um novo olhar da imprensa, pois noticiam os ranchos identificando-os como forma ordeira e pacífica de organizações de foliões, em contraste ao histórico entrudo, aos cordões e Zé Pereiras.

O Rancho Ameno Resedá “tornou-se uma referência obrigatória em todos os concursos e eventos de monta Carnaval carioca [...]”. O bloco trouxe a confiança e credibilidade para o

carnaval, compreendendo-o como marco civilizatório de brincar apresentado como Rancho pelas ruas do Rio. “A imprensa descobria nos Ranchos a possibilidade da redenção” (Cunha, 2001, p. 209).

Albuquerque (2007) reconhece que a cultura afro-brasileira, que antes estava encoberta sobre o controle das elites brancas e, de maneira hábil e astuta, “se coloca não apenas como expressão cultural e estética diversa, mas como expressão de diferentes concepções políticas e éticas [...]”. Com isso, faz-se necessário observar o posicionamento do Estado nesse cenário, devendo “se tornar mais democrático e criar espaços para que esta diversidade e esta alteridade se expressem” (Albuquerque, 2007, p. 76).

Coadunando com esse pensamento, Porto (2007) apresenta que é necessário a valorização da cultura pois, “assim a experiência cultural ocorre a partir do diálogo constante entre práticas criativas próprias e o livre acesso aos acervos culturais tradicionais e contemporâneos” (Porto, 2007, p. 170). Os ranchos cresceram rapidamente, devido a sua melhor condição de representar o ideal do carnaval segundo padrões ocidentais de organização e modernidade, oposto às formas e estéticas adotadas pelos cordões e outros tipos de brincadeira. Ao contrário dos ranchos, aceitos de forma mais amigável, os cordões - para poderem sair às ruas - tinham que portar uma licença.

Entretanto, para a imprensa, as mudanças nas formas de participação no Carnaval eram positivas.

As transformações visíveis ano a ano em sua organização não eram vistas de forma negativa. Ao contrário, evidenciavam sua atualidade como forma carnavalesca, diferenciada dos ranchos dos Reis, pelo seu caráter profano, e do entrudo e dos blocos carnavalescos mais informais, tidos como grupos barulhentos e desorganizados (Gonçalves, 2003, p. 92).

Ainda, segundo a imprensa da época, o Entrudo se mostrava contra o carnaval - por não combinar com o elemento de sofisticação e civilização desse país e de suas festas. Os Ranchos carnavalescos colaboraram e foram praticados nas casas dos baianos que moravam nos bairros da Praça Onze, assim, o samba começou a vivenciar, ter contato com a sociedade branca, ressalta Sodré (2015). Os ranchos apresentavam sua organização estrutural composta por negros. Naquele período, a Pedra do Sal existia e trazia os negros em sua composição, negros de origem baiana, mesmo antes das Tias da Cidade Nova. Os ranchos tinham características na forma de procissão, origem “dos pastoris e ternos nordestinos, mas também dos cucumbis (mais remotos) – que eram passeatas musicais realizadas por ocasião das festas de Natal e Reis – e dos cordões” (Sodré, 2015, p. 29). Foi nas festas do Carnaval europeu que os ranchos aproveitavam para retomar a estratégia de penetração coletiva dos cordões.

Os Ranchos carnavalescos, por sua vez, já traduziam a passagem da incursão mais “selvagem” para a pura representação, daí a sua ambiguidade cultural. O modelo mais típico é o famoso rancho-escola *Ameno Resedá* que, de 1907 a 1941, atuou no carnaval como uma espécie de “teatro lírico ambulante”: à música (com orquestra e coral), juntavam-se as criações plásticas realizadas por artistas conhecidos da época. O aparecimento da palavra *escola* é o sintoma de uma mutação ideológica: o rancho-escola abandonava as características (mais negras) dos cordões em favor de significações mais integradas na sociedade branca (Sodré, 2015, p. 29-30).

Após o surgimento dos Ranchos-escolas, a partir de 1923, as escolas de samba e os blocos, no início mantinham as características antigas, “mas também o “direito” de penetração no espaço urbano branco [...]. O samba era uma referência permanente, que se podia recalcar ou exibir, de acordo com as circunstâncias” (Sodré, 2015, p. 30).

#### 1.2.5. Blocos e a Criação do Samba

Por volta da metade do século XIX, segundo Sodré (2015), aparecem músicas urbanas brasileiras como a modinha, o maxixe, o lundu, o samba, tendo todas estas a influência rítmica dos povos africanos e europeus nesse processo, “especialmente depois da Abolição, quando os negros passaram a buscar novos modos de comunicação adaptáveis a um quadro urbano hostil” (Sodré, 2015, p. 8).

A escravidão no Brasil causou grandes impactos aos negros, deixando vestígios negativos no decorrer de suas vidas e história. Mesmo após a abolição dos escravos, o preconceito e as políticas de migração europeia acentuaram o racismo, impedindo o acesso da população negra à posse de terras, acesso à escola pública de qualidade e, por conseguinte, aos melhores empregos nas indústrias e comércio das cidades. Neste complexo processo, intensificado após 1930 com a crescente industrialização, as pessoas negras foram marginalizadas social e economicamente; “a própria cor da pele foram significados como handicaps negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial” (Sodré, 2015, p. 9).

Esse fato excludente, pautado na cor de pele, foi naturalizado no Rio de Janeiro e, como forma de resistência, as pessoas negras criaram suas próprias estratégias de socialização e cultura. As primeiras rodas de samba, os encontros e batuques foram perseguidos pela polícia, contudo, resistir constitui ato constante. A casa de Hilária Batista de Almeida, mais conhecida como Tia Ciata ou Aciata, era um desses lugares em que o sentido de comunidade podia ser exercitado pelas pessoas negras que ali se encontravam, se protegiam e se reuniam frente à opressão das autoridades locais. Tia Ciata, grande mãe de santo respeitada em toda sociedade

carioca pelas curas e festas que resguardavam por meio da música os apontamentos e conhecimentos sobre a história do negro antes e após a Abolição.

A casa da Tia Ciata era um local que abrigava as festas, os bailes, os sambas e batucadas que aconteciam em seu terreiro. Essa casa simbolizava local de “responsabilidade” como destaca Sodré (2015), pois era nos bailes que as danças aconteciam e as músicas tecidas a partir de conhecimentos afrocentrados eram tocadas, sendo ali um dos berços do samba da comunidade negra e, com toda ginga, “na batucada, só se destacavam os *bambas* de perna veloz e do corpo sutil” (Sodré, 2015, p. 10). Neste sentido, o samba não se constitui somente como gênero musical e expressão de um determinado grupo racialmente oprimido, mas, uma ferramenta de crítica social codificada que ecoa significados importantes, “mas um instrumento efetivo de luta para a afirmação de etnia negra no quadro da vida urbana brasileira” (Sodré, 2015, p. 11). Sodré (2015) enfatiza que, no mesmo período, na casa de Tia Ciata, surgiu o samba “Pelo telefone”, que ao ser gravado pela nascente indústria fonográfica de músicas nacionais, acabava contribuindo para a ascensão do samba enquanto novo gênero musical.

Músicos sambistas como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Caninha, Heitor dos Prazeres e outros, frequentavam a casa da Tia Ciata, que foi marcada como espaço de sociabilidade destes artistas da música. A casa representou um marco histórico fundamental para o samba, produção afrocentrada que a partir da década de 1920 ganhou cada vez mais as ruas e avenidas da cidade.

“Pequeno Carnaval”: expressão utilizada para designar as manifestações carnavalescas de origem africana. Por outro lado, teríamos o chamado “Grande Carnaval”, praticado pelos setores privilegiados da sociedade e que utilizavam danças e músicas de origem europeia, tais como as polcas, os xotes, as valsas, dentre outros (Oliveira, 2012, p. 71).

Os blocos disputavam a liderança e guardavam grande rivalidade entre si, por meio de ações como o roubo do estandarte que identificava o próprio grupo por um bloco rival. Neste caso, o estandarte só aparecia no ensaio do bloco lesado no ano seguinte, tendo que buscá-lo no local de ensaio do bloco que afanou o concorrente.

Havia blocos que já iniciavam suas apresentações dispostos a brigas, com as fantasias de baianas, vestidas geralmente por homens, para esconder as armas que eram utilizadas durante os conflitos. Segundo Cartola, o “Bloco dos Arengueiros”, berço da Estação Primeira de Mangueira, era formado por gente da pior espécie que desfilava no Carnaval não com o objetivo de se divertir, mas com o objetivo de arrumar confusão” (Oliveira, 2012, p. 70).

Jorge Sapia e Andréa Estevão (2012) se questionam ao perguntar “quem, afinal, é o dono da rua”? Os autores compreendem o carnaval de rua enquanto festa popular que se apresenta como espaço de disputa, confronto, embates desse espaço urbano.

Nos primeiros anos do século XXI o carnaval de rua na cidade foi redescoberto por diversos atores que disputavam a arena festiva: segmentos cada vez maiores da população jovem urbana; indústrias ligadas à área de hotelaria e turismo; a mídia que produz um olhar particular sobre o fenômeno; diversas marcas comerciais, em particular, da telefonia e do setor cervejeiro; além, é claro, do poder público” (Sapia e Estevão, 2012, p. 59).

Nas duas primeiras décadas do século XX, as músicas de carnaval ganharam notoriedade e expressão junto à nascente indústria fonográfica e projeção radiofônica, inicialmente na forma de marchinha, marcha-rancho e/ou de samba, batucada e, com o surgimento das escolas de samba, na forma de sambas-enredo. Vale ressaltar que na formação dos ranchos, a música não era problema, na medida em que muitos dos participantes eram músicos das bandas militares e dos conjuntos de chorões que se estruturaram desde os finais do século XIX.

#### 1.2.6. A construção do Samba e a influência das tradições negras no Carnaval

O carnaval do Rio de Janeiro compreende a tradição das possibilidades nos diferentes movimentos que permeiam a festa. Vale ressaltar que, mesmo a brincadeira de Carnaval tendo chegado ao Brasil pelos portugueses, os negros são essenciais para entender sua participação legítima na construção da festividade desde o corpo, a música, as tradições etc. João do Rio (2007) destaca a música, a dança e o rito enquanto elementos das expressões da cultura popular praticadas na rua, em especial, como lugar que abarca esses elementos. Em sua obra “A alma encantadora das ruas”, Joao do Rio (2007) apresenta a rua como espaço social de transformação, enquanto lugar de possibilidade, contudo, mostra o lado da dificuldade que a rua tem. O autor traz uma tradução de uma das cantigas dos povos iorubás, “rua foi feita para ajuntamentos. Rua é como cobra. Tem veneno. Foge da rua!”, acrescenta ao mencionar “o importante, o grave, é ser a rua a causa fundamental da diversidade dos tipos urbanos” (Rio, 2007, p. 25). A rua tem alma, por ter aspecto mutável tanto para enaltecer a cultura quanto para mostrar a realidade dos fatos que estão inseridos neste contexto.

Leda Maria Martins (2003) evidencia a ritualística envolvida no Rosário com a coroação dos reis negros, contendo assim, a participação dos elementos da performance incontavelmente

ao preservar a cultura dos povos africanos, bem como, o apartamento contra vontade dos povos africanos para as Américas. “Todos os atos rituais emergem de uma narrativa de origem, que narra a retirada da imagem de N. S. do Rosário das águas” (Martins, 2003, p. 71).

Matthias Assunção e Carlos Souza (2019) destacam no Carnaval, a relação com a capoeira que vem desde a época colonial com a possibilidade de visualizar as diferentes divisões do período. O momento em destaque é entre 1950 e 1960, crucial para o carnaval e para a capoeira - que passaram por transformações. O Estado Novo (1937- 1945) foi o período em que o Carnaval passou por imposições da época. Mas, a partir da democratização, as escolas de samba puderam se libertar ao que referia-se à escolha do tema. Entretanto, não durou muito tempo até ser imposto o tema para samba enredo. De fato, a celebração assume lugar de destaque no turismo, o que colaborou para as competições entre as escolas de samba que participavam, porém, contribuiu para um carnaval mais profissionalizante e custoso.

Com isso, a capoeira antiga do Rio de Janeiro, principalmente das ruas do Rio, “repressão sistemática que desestruturou as famigeradas federações de maltas do império, os Nagoas e os Guaiamuns, no início do regimento publicano (1889-1890)” (Assunção e Souza, 2019, p. 85). Alguns capoeiristas treinavam em morros do Rio, porém, quase não se via roda de capoeira nas ruas no período da Primeira República, como era de costume ver na Bahia. Luiz Sérgio Dias (2000) mencionou que os “bambas” se exercitavam com o grupo da lira ou na pernada nas rodas de batucada. O termo “bamba” era utilizado para definir os praticantes de capoeira, conhecidos também como “capoeira”. Segundo Nepomuceno (2013), ao fim do período Império (1822-1889), os antigos capoeiras se fantasiavam de diabos com tridentes para usar suas habilidades da capoeira caso tivesse algum acirramento no carnaval.

O apelo de intelectuais como Coelho Neto para transformar a capoeira na “ginástica nacional” ou numa luta de ringue, por outro lado, também deu alguns resultados. Na década de 1930, havia pelo menos dois professores que ensinavam golpes de capoeira em academia: Jaime Ferreira e Sinhozinho. Essa capoeira, que André Lacé chamou com acerto de “utilitária”, não tinha música nem ginga, era uma técnica de luta retirada de seu contexto cultural afro-brasileiro e, portanto, sem relevância para o carnaval carioca (Assunção e Souza, 2019, p. 86).

Assim, foi inserida novamente, em 1950, no Rio de Janeiro pelos baianos, a capoeira moderna, que se mudaram para o Distrito Federal em busca de emprego para se manter. As migrações dos diferentes lugares contribuíram para que novos elementos fossem inseridos na cultura da capital. “De fato, a capoeira tornou-se uma manifestação da cultura popular e se expandiu muito pela cidade, a partir dos anos cinquenta” (Assunção e Souza, 2019, p. 86).

Os autores apontam as diferentes concepções entre a pernada e os tipos de capoeira, de alguma forma, embaralharam o conceito que o carioca tinha, como também proporcionaram

diálogo sobre as diferentes concepções, inclusive, a confusão sobre o que era a pernada carioca e samba de roda. “Mesmo que a roda de samba duro e a roda de capoeira moderna, após 1950, fossem distintas, muitas vezes eram frequentadas pelas mesmas pessoas [...]”. Se podemos dizer, “o conhecimento e a prática da pernada parece que facilitou a aceitação, entre os cariocas, dessa nova modalidade de capoeira” (Assunção e Souza, 2019, p. 87).

Esta junção permitiu a participação para a associação da pernada com a capoeira, bem como, a ligação com a criminalidade. Assunção e Souza (2019, p. 88) mencionam uma matéria que exemplifica a violência e crimes cometidos no carnaval carioca por capoeiras, no período de 1954: “os malandros dos morros desceram à cidade sem fantasia, mas com muita disposição e entre os complicados passos da “capoeiragem” assaltaram, roubaram carteiras e sacaram à vontade suas navalhas e facas” (Assunção e Souza, 2019, p. 88).

A polícia proibia qualquer aglomerado em roda nas ruas, entre as décadas de 1950 e 1960, a repressão das autoridades acontecia mesmo a capoeira não sendo caracterizada como crime. A perseguição acontecia com as atividades ligadas à capoeira.

O preconceito no Rio de Janeiro para com o samba ficou ainda mais caótico na ditadura, pois as atividades dos negros eram vistas como perigosas. “As coisas ainda pioraram no início da ditadura militar, quando o secretário de segurança do Rio, o general Dário Coelho, proibiu as rodas de samba e de capoeira na rua durante o período de carnaval.” Os autores citavam nota de jornal que proibia tanto a roda de samba quanto a capoeira, pois, a imprensa as via como “brincadeiras violentas” (Assunção e Souza, 2019, p. 88).

Essa situação de insegurança na rua para os capoeiristas ajuda a entender porque eles escolheram o ambiente mais seguro das academias, dos clubes e outros recintos fechados para sua prática, uma vez que ainda sofriam o pesado preconceito das autoridades. Percebe-se também que a qualificação da capoeira como folclore tinha uma razão pragmática importante, a de justificar a prática como algo positivo, de valor, para as elites e autoridades, e assim evitar problemas (Assunção e Souza, 2019, p. 89).

Com a chegada de novos imigrantes baianos, a capoeira do Rio de Janeiro alterou-se, com capoeiras praticantes de estilos e escolas diferentes, vindo de lugares distintos. “Coube a eles ressignificar a capoeira moderna como folclore na cidade, que ainda era a capital do país, e, com isso, abrir oportunidades para uma futura expansão da arte além-fronteiras” (Assunção e Souza, 2019, p. 89).

Várias gerações, com habilidades, conhecimentos e mestres diferentes reconfiguraram o contexto da capoeira no Rio. Dentre os precursores da capoeira, Joel Lourenço “logrou que a capoeira fosse associada de maneira sistemática às exibições de sua escola de samba, a Portela, no início da década de 1950.” O capoeirista Joel era um líder de extrema força porque



tinha a capacidade de combinar “fundamentos da capoeira com as habilidades sociais de saber lidar com seus pares e merecer sua confiança” (Assunção e Souza, 2019, p. 90).

Os autores relatam que a Bahia ocupava lugar de prestígio, mesmo os cariocas pensando contraditoriamente. No período da Primeira República, esse imaginário sobre a Bahia era negativo, pois simbolizava um passado e atraso ao que se referia à colônia e suas tradições. Por conta desse pensamento retrógrado da época, a Bahia era vista como “velha mulata”, destaca Assunção e Souza (2019, p. 91), que esse pensamento acontecia no Rio de Janeiro, a partir dos tempos do Império que tinham a participação dos “baianos”. Contudo, isso deixa de existir na década de 1940, segundo Guimarães (2000), no momento que a Bahia

[...] foi referência para uma nova estética; para os ideólogos da tolerância e bondade do povo brasileiro, um paraíso racial; para os antropólogos culturais e sociais, seus terreiros de candomblé foram valorizados como preciosidade cultural e documento vivo da presença africana nas Américas. Pouco tempo depois da Segunda Guerra, já no novo concerto das nações, o Brasil passava a ser simbolicamente representado por uma mulher branca em trajes de baiana e a democracia racial passava a ser o seu produto de exportação. O que de melhor a civilização brasileira teria produzido. O estigma contra a Bahia amainara (Guimarães, 2000, p. 4).

Por reconhecerem o samba de Ari Barroso, Bahia Imortal, como meio de mostrar o estado com outro olhar, como a “terra tradicional”, enquanto “berço nação e primeira capital, cujas tradições populares representam bem o jeito de ser brasileiro”, apesar da participação de diferentes “outras tradições nordestinas, como frevo ou o coco, figurarem nas apresentações folclóricas das escolas, as manifestações baianas predominavam” (Assunção e Souza, 2019, p. 92). A participação de forma obrigatória das baianas enquanto aula datava a partir dessa época.

No decorrer das décadas de 50 e 60, as apresentações folclóricas cresciam nas quadras das escolas, Salgueiro e Mangueira. Assim, muitas outras faziam apresentações de capoeira em seus barracões, com a intenção de arrecadar fundos para a escola. O bloco Cacique de Ramos tinha forte apreço e relação com a capoeira, pois, a agremiação carnavalesca apresentava o samba e a capoeira em sua programação como “o desenvolvimento das academias de capoeira na cidade, a inserção dos capoeiristas nas escolas de samba”, proporcionando assim “a inclusão da capoeira nas apresentações folclóricas, tudo isso levaria as escolas a apresentarem capoeira nos seus desfiles” (Assunção e Souza, 2019, p. 94).

A participação da capoeira ocorreu a partir do desempenho e habilidades que dava para os integrantes, logo, tinham aptidão para ser passista na escola. A Mangueira, segundo Assunção e Souza (2019), destacada como a pioneira, na década de 1960, utilizava movimentos acrobáticos da capoeira em seus desfiles. Após sua inserção nos desfiles, as demais escolas passaram a também incluir a ginga da capoeira em suas performances.

Em 1961, a Mangueira apresentou o enredo *Recordações do Rio Antigo* e se consagrou campeã. Essa inovação na coreografia do desfile é associada ao Mestre Leopoldina, uma figura importante no universo da capoeira carioca, que representa, mais que nenhum outro, o vínculo da velha malandragem carioca com a capoeira moderna dos baianos, então introduzida no Rio de Janeiro (Assunção e Souza, 2019, p. 95 e 96).

A participação do Mestre Leopoldina com sua capoeira no desfile da Mangueira possibilitou que outros mestres capoeiros fossem requisitados para participar, “até que um deles conseguiu substituir o grupo do Leopoldina” (Assunção e Souza, 2019, p. 96). A Mangueira tem papel importante ao trazer a capoeira para seus desfiles, sendo pioneira com a “ala de capoeiristas, que desfilavam jogando capoeira. Foram necessárias algumas adaptações, já que os instrumentos não podiam ficar parados como numa roda normal” (Assunção e Souza, 2019, p. 97).

A capoeira ganha então destaque após apresentação nos desfiles das escolas de samba, sendo reconhecida e convidada para apresentação para além da avenida de desfile. Dessa forma, facilmente se encaixou nos blocos de embalo, em destaque O Cacique de Ramos e o Bafo da Onça - “aqueles que não competiam no desfile oficial com um enredo.” Os autores relatam que “os dois blocos de embalo mais famosos daquela época se destacaram em relação à exibição de capoeira na avenida: O Cacique de Ramos e o Bafo da Onça” (Assunção e Souza, 2019, p. 100).

O Cacique de Ramos era acompanhado pela multidão que gostava de assistir suas apresentações que continham a capoeira, o candomblé e o samba, no período de 1965, segundo Assunção e Souza (2019). “A participação dos capoeiristas nos desfiles do Cacique data provavelmente desses anos, apesar de não ser encontrada uma data exata.” O carnaval era o momento dos capoeiristas. “Para os capoeiristas, o carnaval era, sobretudo, uma ocasião para jogar capoeira na rua, especialmente num bloco de embalo, com mais liberdade, como o Cacique [...]” (Assunção e Souza, 2019, p. 100).

O Bafo da Onça, datado do mesmo período que o Cacique de Ramos, teve a apresentação da capoeira em ala, trazendo, no ano seguinte, um aumento significativo na quantidade de integrantes: “já no ano seguinte, o bloco teve seu contingente aumentado de 3 para 4 mil integrantes, distribuídos em 200 alas” (Assunção e Souza, 2019, p. 101). Desta forma, os blocos de embalo foram de suma importância nesse processo de reconhecer a capoeira enquanto “uma manifestação importante do ‘folclore nacional’” (Assunção e Souza, 2019, p. 102).

As décadas de 50, 60 e 70 do século XX viram transformações profundas não somente do samba e do carnaval, mas também da pernada e da capoeira carioca. A pernada desapareceu ou se dissolveu na capoeira. A capoeira absorveu essa e outras técnicas

corporais e incorporou os remanescentes de Sinhozinho e as várias linhagens baianas (Assunção e Souza, 2019, p. 102).

A capoeira entra com a participação das escolas de samba nos desfiles de carnaval, a partir da década de 1950, segundo os autores. Para Assunção e Souza (2019), o reviver da capoeira no Rio de Janeiro se deu, parcialmente, no momento em que foi incluída nas escolas de samba, participando do carnaval. Ao fazer parte dos blocos e escolas de samba, apresenta efeitos como:

Em primeiro lugar, resultou na divulgação da capoeira moderna na sociedade carioca e fluminense, no sentido de propagar uma imagem positiva da capoeira como folclore e de atrair jovens para a sua prática. As apresentações de capoeira nas escolas contribuíram para a sua folclorização, assim como sua associação a outras manifestações, como o candomblé, em espetáculos para consumidores, cariocas e turistas, de cultura popular (Assunção e Souza, 2019, p. 102).

A capoeira estar associada à organização carnavalesca favoreceu o padrão da apresentação da capoeira. A associação colaborou para que os migrantes fossem inseridos socialmente, “migrantes baianos capoeiristas e na reconstrução simbólica dessa migração nos desfiles das escolas de samba, onde a Bahia passou a ser referência obrigatória e objeto de nostalgia” (Assunção e Souza, 2019, p. 103).

Importante ressaltar que ocorreu, nas décadas de 60 e 70, um período de implantação de um “projeto de modernização autoritária” que alterou o que configurava o local de brincar o Carnaval. Provocou, desse modo, “um esvaziamento das ruas promovido, em parte, pela implementação de políticas públicas que levaram à criação de um circuito de desfiles para uma série de blocos tradicionais” (Sapia e Estevão, 2012, p. 61). Os blocos eram Bafo da Onça, Cacique de Ramos e Boêmios de Irajá que gradativamente deixavam de desfilar, inclusive, nos lugares de origem.

O movimento da retomada foi, basicamente, constituído por atores da geração que participaram da luta por uma sociedade igualitária nos anos 60 e 70, do século XX. No contexto do processo de democratização, se orientaram pelo desejo de ocupar o espaço público da rua até então interditado. Foi tomando forma nesse contexto a ideia de que a sociedade é constituída por cidadãos autônomos, responsáveis, portadores de direitos e obrigações que resultam de seu pertencimento a uma comunidade política (Sapia e Estevão, 2012, p. 64).

O movimento da retomada carnavalesca ajuda a compreender todo o processo de construção participativa do carnaval, assim como a concepção de festa colaborativa nesse mesmo sentido. Em contrapartida, as escolas de samba, segundo José Sávio Leopoldi (2010), identificaram um processo de domesticação: “ordem, disciplina, homogeneidade, ou seja, tudo

aquilo que caracteriza um espetáculo de grandes proporções a ser apreciado em escala nacional e mesmo mundial” (Leopoldi, 2010, p. 330).

Os sujeitos que participam da festa do Carnaval entendem-na como um símbolo de identidade, pois a concepção engessada de trazer o caráter organizacional é uma forma de extirpar a identidade do Carnaval. “Contemporaneamente, essa ideia de ordem se projeta mais uma vez sobre o carnaval de rua” (Sapia e Estevão, 2012, p. 62). O Carnaval é a identidade dos sujeitos que o compõem, uma vez que reúnem esses momentos vívidos. Para Guarinello (2001), a comemoração se insere na memória daqueles que constroem suas emoções coletivamente, colocando-as de forma individual como ponto de ligação entre os participantes.

Para Felipe Ferreira (2005), há a necessidade de refletir sobre os aspectos do Carnaval, contextualizando-os com a proposta de ideia de festa em relação à transformação e ao excesso. O autor sugere incluir outras formas de dialogar e buscar competir constantemente pelo domínio do poder e do espaço na festa. “Desse modo, assim como a festa se caracteriza pela luta pela posse simbólica do lugar festivo, o carnaval se define como a luta pela posse simbólica do lugar carnavalesco” (Ferreira, 2005, p. 323). Para Bakhtin (1987, p. 240-241), “é a festa que, libertando de todo o utilitarismo, de toda prática específica, proporciona o meio de entrar temporariamente num universo utópico”.

No livro *O Dono do Corpo*, de Muniz Sodré (2015), o autor aponta aspectos da síncope, entendida como “a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute porcas mais fortes” (Sodré, 2015, p. 6). Podemos encontrar a síncope nas expressões musicais afrodiaspóricas, como o jazz e o samba, tendo papel único na música, possibilitando a marcação — palmas, dança, gingados, etc. — do corpo nesse tempo vazio. A vontade repentina de preencher a falta de tempo com a movimentação do corpo é resultado desse vazio rítmico. Sodré (2015) menciona que o corpo que completa esse espaço, uma vez delimitado pela síncope do samba, está intimamente ligado aos corpos das pessoas pretas, corpos presentes na escravidão que foram duramente violados, em todos os sentidos, pela história brasileira.

A umbigada que os dançarinos davam um no outro, denominada por Sodré (2015, p. 7) como “encontrão”, usava também a perna como indicadora desse ritual de dança e batuque, posteriormente designada como samba. O batuque e o samba estavam intrinsecamente ligados a toda atividade desenvolvida pelos negros, demonstrando sua perseverança e oposição à elite social, restringindo a concepção exclusiva da produção do corpo negro “e como uma afirmação de continuidade do universo cultural africano” (Sodré, 2015, p. 7).

“A crioulaização ou mestiçagem dos costumes tornou os batuques menos ostensivos, obrigando os negros a novas táticas de preservação e continuidade de suas manifestações culturais” (Sodré, 2015, p. 7-8). A transformação do batuque ocorria para atender às festas

populares dos brancos e integrar a população urbana. Os elementos africanos, como a dança e a música, foram modificados, reestruturando-se a partir da sociedade que participava.

Segundo Sodré, no Brasil, a síncope constitui uma espécie de mistura entre Europa e África, sendo “rítmico-melódica”. “Através dela, o escravo — não podendo manter integralmente a música africana — infiltrou a sua concepção temporal-cósmico rítmica nas formas musicais brancas”. Para o autor, essa era uma forma de driblar a enganosa acessível, pois, no momento em que o negro atendia ao “sistema tonal europeu”, encontrado, através da síncope, uma maneira de “desestabilizar, ritmicamente [...]” (Sodré, 2015, p. 19).

A síncope brasileira ganhou destaque no samba, pois, segundo Sodré (2015), isso ocorre por conta da aproximação com a forma musical dos terreiros, visto que “sempre se constituíram em polos dinamizadores, não apenas das danças dramáticas brasileiras (maracatus, congada, bumba meu boi etc.), mas também de outras danças e cantos profanos” (SODRÉ, 2015, p. 20). Fora dos terreiros, há uma relação entre dança e religião identificada no jongo, pela aproximação com o samba.

Não foi, portanto, da norma linguística nacional que veio a linha rítmica do *samba* (substituto do maxixe como forma musical popular), mas do processo de adaptação, reelaboração e síntese de formas musicais características da cultura negra do Brasil (Sodré, 2015, p. 28).

No livro “*Corpo a Corpo: Estudo das Performances Brasileiras*”, Zeca Ligiéro (2011) relata a performance da cultura dos povos afro-ameríndios, especialmente quando se trata do canto, da dança e do batuque nas festas carnavalescas. O autor considera a performance ameríndia como sendo ampla, trazendo sua singularidade e legado na teatralidade. Símbolos importantes estão presentes na performance, como as coreografias desafiadoras da dança, o corpo como parte desse processo, máscaras, o canto e a participação dramatizada dos animais, que “são características em comum dos aproximadamente 200 grupos étnicos” (Ligiéro, 2011, p. 72), ou seja, há a participação dos povos nessa construção.

O autor cita ainda o início da diáspora forçada e a chegada dos povos africanos ao Brasil por meio do tráfico atlântico de pessoas aprisionadas dos povos bantos. Além disso, os povos africanos trouxeram expressões culturais populares, entre elas o batuque, que se fazem apresentar, assim como o reisado, a folia de reis, as congadas, os maracatus, entre outras expressões que foram agregadas.

O teatro africano é de grande destaque e muito antigo, assim como os teatros da Grécia antiga e no Brasil. A tradição do povo iorubá foi essencial para propagar a cultura afro-brasileira, juntamente com a cultura candomblecista, com registros de fundação pelos negros do Congo-

Angola e do reino do Daomé, os Geges, na Bahia, na metade do século XIX. Foi assim que se instaurou na Bahia o culto do candomblé e o sagrado da performance dos orixás (Ligiéro, 2011).

A mudança dos pastoris nordestinos para os ranchos cariocas aconteceu por influência das sacerdotisas baianas, líderes das comunidades e festeiras, que foram motivadas pelo ocorrido no início do século XX e, “mais tarde, também ajudariam no processo de transformação destas em escolas de samba, síntese das culturas africanas no Brasil”. Além dessa contribuição, este mesmo grupo colaborou com a “expressão máxima da teatralidade brasileira, a conversão do ritual do carnaval em celebração contaminada pela africanidade dos tambores, dos cantos e das danças” (Ligiéro, 2011, p. 73).

Com o passar dos séculos, ocorreram fatos marcantes, como a opressão por meio da economia, do militarismo, da religiosidade e de um modelo estético baseado na elite euro-brasileira, com destaque para Ligiéro (2011, p. 73), levando povos e populações ameríndias, africanas e afro-brasileiras se reúnem com suas tradições em determinados momentos dessa época. Dessa forma, ocorria o hibridismo entre os dois povos, assim como o contato das tradições de forma natural. “Catimbó, macumba e umbanda reúnem manifestações religiosas comuns esses dois povos”.

As referidas religiões contemplavam a natureza, o uso medicinal das folhas e raízes, e defendiam no retorno das almas à terra para ensinar aqueles que precisavam e, assim, evoluir para poder reencarnar. Outro ponto que Ligiéro vê em comum entre as performances dos dois povos, o que o autor se identifica como “performances espetaculares”, é o “cantar-dançar-batucar como um todo indivisível e inseparável” (Ligiéro, 2011, p. 73).

O Carnaval viabiliza a promoção e criação dos atores sociais que participam diretamente das performances que acontecem na avenida do samba, realizadas por blocos e agremiações tradicionais. Trazendo essa realidade para o local da pesquisa, o município de São João da Barra, é possível afirmar que a cidade tem, no Carnaval, a possibilidade de aplicar recursos financeiros para o desenvolvimento sociocultural, fomentando cada vez mais a cultura e a tradição local, viabilizando a participação de munícipes, veranistas e foliões.

#### 1.2.7. As elites e as grandes sociedades carnavalescas

O Carnaval também era comemorado pelas elites, a partir da organização das três grandes sociedades carnavalescas: os Fenianos, Tenentes e Democráticos. Os bailes de carnaval aconteciam em renomados clubes ou sociedades que contavam com um público restrito. Somente os sócios e seus convidados podiam frequentá-los. “Os próprios nomes das

sedes, como 'Poleiro', 'Caverna' e 'Castelo', que designam, respectivamente, as sedes das três grandes sociedades Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos [...]” (Gonçalves, 2006, p. 74). As “grandes sociedades” divulgavam que seus bailes eram exclusivos para seus convidados e respectivos sócios, “também apelidados por nomes específicos como ‘gatos’ e ‘carapicus’” (Gonçalves, 2006, p. 74).

Seguindo esse mesmo princípio, os maiores ranchos também organizavam bailes para convidados:

Por isso, os ranchos mais conhecidos, com mais sócios, que possuíam mais recursos e que efetivamente tinham condições de disputar pela vitória nos concursos carnavalescos, realizavam bailes reservados exclusivamente aos seus sócios e convidados, prática semelhante à das grandes sociedades. O funcionamento dessas pequenas sociedades, seus ensaios, competições e premiações convergia para a construção de sujeitos bem comportados [...] (Gonçalves, 2006, p. 74).

Com a intenção de participar do Carnaval, as famílias tradicionais se organizavam como “Sociedades Carnavalescas”. O surgimento dessas sociedades constitui um importante marco para o carnaval, pois é a partir delas que se inicia o carnaval-desfile, com a participação de carros alegóricos. Esses grupos desempenhavam um trabalho filantrópico, de apoio às comunidades e às causas políticas, tanto nos dias de carnaval quanto no restante do ano (Oliveira, 2012).

No ano de 1907, foram organizados os primeiros corsos, que eram grupos ou filiações carnavalescas que realizavam seus desfiles em automóveis, de preferência conversíveis, usando fantasias inspiradas nas festas realizadas no Rio de Janeiro e seguindo padrões de gosto das elites de diversos lugares do Brasil. Para Queiroz (1999), essas formas de brincar o carnaval passaram a ser identificadas como “Grande Carnaval”, marcando a diferença entre o carnaval popular e as brincadeiras da elite. Segundo Eneida de Moraes (1987, p. 124), foi em 1º de fevereiro de 1907 que nasceu o bloco carnavalesco, o Corso.

## 2. OS “INDIANOS” DE SÃO JOÃO DA BARRA

### 2.1. SÃO JOÃO DA BARRA E SUAS FESTAS

O município fluminense de São João da Barra, cidade pequena que está situada na última extensão da margem direita do Rio Paraíba do Sul, até seu encontro com o mar, tem em sua tradição produzir e festejar o carnaval. Prática iniciada pela introdução da brincadeira do entrudo, sendo posteriormente substituídos pelos cordões, bailes de máscaras, de sociedades e de clubes. Atualmente a festa é realizada a partir de desfiles de rua onde os blocos, escolas de samba e, mais recentemente, a organização de trios elétricos e venda de abadás animam a apresentação anual do carnaval na “avenida do samba”.

Figura 1- Mapa do Estado do Rio de Janeiro



Fonte: <http://www.rio-turismo.com/mapas/regioes.html>

São João da Barra é uma cidade do interior do Rio de Janeiro, mas se destaca pela vasta programação que envolve o turismo cultural, festas religiosas, carnaval, Natal, entre outras atividades que atraem visitantes específicos para conhecer suas tradições e particularidades. Como destaca Martins (2019, p. 47), “é conhecido como manifestação cultural a dança, a música, as festas, a literatura, o folclore, a arte, entre outras atividades que o povo produz e participa de forma ativa, constante e enorme.”



O poder público municipal organiza um calendário diversificado de eventos ao longo do ano, de janeiro a dezembro, que atende a todos os gostos pela riqueza cultural. Mesmo sendo uma cidade do interior, com quase 35 mil habitantes, São João da Barra se destaca pela força da cultura local. As festas e comemorações que emanam do próprio povo sanjoanense são espetaculares e encantam os visitantes. Como afirma Martins (2019, p. 50), “as festas populares são dinâmicas e acabam se modificando com o passar do tempo, passando por adaptações regionais, podendo encontrar ainda festas semelhantes com nomes diferentes”.

Podemos encontrar o calendário no site<sup>2</sup> da Prefeitura de São João da Barra ou nas redes sociais que divulgam as próximas festas. Em fevereiro, a cidade se enche de vida com a chegada dos veranistas, atraída pelos shows de verão e pela festa popular mais aguardada: o carnaval. O carnaval sanjoanense abrange diferentes distritos, com bandinhas, blocos, shows e o grande destaque, os desfiles das agremiações e o bloco “Indianos”.

O desfile é uma tradição muito aguardada pelos amantes do carnaval, que deixa suas cadeiras de praia para assistir de perto esse espetáculo de talento, peculiar e criatividade dos artistas locais. Todos os domingos, segundas e terças de carnaval, as cadeiras são organizadas ao longo da avenida para garantir um bom lugar para acompanhar os desfiles. Essa tradição não é mantida apenas pelos mais velhos; as gerações mais novas também herdaram esse traje de seus familiares.

Outro evento que atrai os veranistas é o circuito religioso, que começa com a festa de Nossa Senhora da Penha e se estende até a comemoração religiosa do ano. A Festa da Penha, em particular, atrai multidões de diferentes lugares, que vêm conhecer a santa e a sua história. Segundo relatos de participantes e organizadores, a imagem do santo já foi roubada, deixada às margens do rio e precisou ser restaurada, após os ladrões acreditarem que havia ouro em seu interior. Como afirma Martins (2019, p. 12), “A festa de Nossa Senhora da Penha é um dos maiores manifestações culturais religiosos do município, atraindo fiéis de todo o país para conhecer a história da santa.”

O circuito religioso oferece uma programação variada e fascinante, com procissões terrestres, altares culturais, shows, missas campais, romaria luminosa e o resgate da procissão do fogaréu. Esta última é uma tradição do século XVIII que atrai público de diversas localidades. A procissão, organizada pelas irmandades de São João Batista e do Santíssimo Sacramento, com o suporte do poder público, acontece no dia 16 de abril, à meia-noite, e reencena a

---

<sup>2</sup> Site da Prefeitura de São João da Barra. Link: [https://www.sjb.rj.gov.br/site/noticia/calendario\\_turistico\\_e\\_cultural\\_e\\_divulgado\\_em\\_sao\\_joao\\_da\\_barra/14685#:~:text=Em%202024%2C%20no%20m%C3%AAs%20de,o%20Festival%20Gastron%C3%B4mico%20do%20Produtor](https://www.sjb.rj.gov.br/site/noticia/calendario_turistico_e_cultural_e_divulgado_em_sao_joao_da_barra/14685#:~:text=Em%202024%2C%20no%20m%C3%AAs%20de,o%20Festival%20Gastron%C3%B4mico%20do%20Produtor). Acessado em 08 de abril de 2024.

perseguição dos soldados romanos a Jesus Cristo pelas ruas de São João da Barra, que estão desligadas para o ritual.

Uma figura importante do carnaval de São João da Barra é Dóris Cunha, a primeira bailarina a fundar uma academia de dança na cidade. Suas apresentações atraem grande público, uma vez que o incentivo à prática de dança é forte desde a infância, e os familiares fazem questão de prestigiar as apresentações de seus filhos.

O FESCAN, Festival Sanjoanense da Canção reúne e valoriza os artistas do segmento musical que apresentam canções inéditas no festival. O FESCAN não recebe os músicos da cidade vizinha, mas já recebeu artistas de lugares diferentes que trazem suas músicas com seus arranjos e letras que embalam aqueles que prestigiam e valorizam o artista local.

São João da Barra é uma potência cultural, onde o envolvimento da população com as expressões artísticas é profundo e genuíno. Os artistas locais são criativos, reinventam-se e recriam suas produções com talento, despertando nos visitantes um amor pela cidade e sua herança artística. Através da interpretação, da música e da dança, os sanjoanenses expressam seus sentimentos e a paixão pelo fazer artístico. De janeiro a dezembro, São João da Barra oferece uma programação que atende a todas as idades e preferências, pois o orgulho de ser sanjoanense e de preservar suas tradições é parte fundamental da identidade de seu povo.

## 2.2. O carnaval de São João da Barra

Segundo Costa e Cezar (2015), o jornal Parahybano de 7 de fevereiro de 1868 traz o primeiro registro escrito sobre o carnaval de São João da Barra no anúncio publicitário: “Para o Entrudo – cera em pão, verdete, óleo essencial de alfazema. Vende-se na casa do Moraes”. Ainda segundo os autores, no exemplar de 21 de fevereiro de 1868 deste mesmo periódico é publicado o seguinte anúncio:

‘Para o Carnaval - Chegou um sortimento de lindas máscaras de todas as qualidades, para a Casa do Moraes’; ‘Carnaval – A Sociedade União Carnavalesca faz ciente ao respeitável público desta cidade, que pretende dar um baile, no domingo 23 do corrente, e como os elegantes máscaras têm de sair a tarde em passeio, para percorrer as ruas, por isso pede por especial obséquio as pessoas prediletas do entrudo, para não as molharem. Eugenio Gomes de Azevedo Bath’; ‘O Diogo, vende para as damas do carnaval, enfeites o mais barato possível’.

A partir de levantamentos em jornais e periódicos locais, Costa (2015) afirma que, nas duas primeiras décadas do século XX, São João da Barra vivenciou um grande movimento de organização de cordões e blocos carnavalescos. O autor cita o bloco dos “Periquitos”, fundado em 1908, e os blocos dos “Conchas” e “Caçadores”, ambos ligados ao Clube Democrata e ao Clube União dos Operários, fundados por volta de 1910. Segundo Costa, na década de 1920, surgiram os blocos “Saldanha”, “Sempre-Vivas” e “Magnólias”. Na década de 1930, Pinto (1977) relata a formação dos blocos “Marujos”, “Coração da Morena”, “Os Velhacos”, “União das Flores” e “Indianos”, além do surgimento da “Escola de Samba Tamborim de Ouro”.

Em São João da Barra, o bloco carnavalesco “Indianos” nasceu somente em 1930. Em 1932, foi formado o bloco “Congos” e, em 1933, surgiu o bloco “Chinês”. Essas agremiações organizavam as festas utilizando suas marchas-rancho, caracterizadas por uma marcação rítmica lenta e sincopada, seguida de canções que eram identitárias para cada grupo.

Na década de 1970, tanto o bloco “Congos” quanto o bloco “Chinês” mudaram sua identificação para escolas de samba, resignificando o carnaval de rua e começando a produzir anualmente seus respectivos sambas-enredo, marcando uma nova fase de seus desfiles. Nesse mesmo período, o bloco “Indianos” manteve a tradição da marcha-rancho, a qual afirma a identidade negra e indígena, expressa por meio do canto, da dança e da ornamentação estética dos corpos dos foliões, uma prática que se mantém desde sua fundação.

A marcha-rancho é reconhecida no município como o ritmo e estilo musical pioneiros, conseguindo mobilizar os blocos carnavalescos e animar foliões e o público presente, abrindo caminho para os desfiles que posteriormente se consagraram ao ritmo dos sambas-enredos. Na atualidade, os integrantes das grandes escolas de samba “Congos” e “Chinês” preservam na memória o fato de que, no passado, essas agremiações eram blocos e bandas cujos desfiles eram embalados por suas respectivas marchas-rancho. Costa (2015, p. 23-24) observa que “o único destes blocos que resistiu ao longo do tempo foi o ‘Indianos’, que permanece até os dias atuais, fundado em 1934/35 pelo agente funerário Luiz Malvino e que ainda canta um tipo específico de canção denominado marcha-rancho.”

[...] único destes blocos que resistiu ao longo do tempo foi os “Indianos” que permanece até os dias atuais, fundado em 1934/35 pelo agente funerário Luiz Malvino e que ainda canta um tipo específico de canção denominado de marcha-rancho.

Joaquim Moreira, popularmente conhecido como “Quinzinho”<sup>3</sup>, atual presidente do bloco “Indianos”, nos relatou em entrevista realizada no dia 11/08/2022, que por volta de 1930, o agente funerário Luiz Malvino reuniu um grupo de foliões que participavam das festas de salão na cidade vizinha de Campos dos Goytacazes, RJ. Posteriormente, ainda segundo Quinzinho, esse grupo passou a se reunir e sair em desfile desde a frente da casa de Luiz Malvino, que era também o endereço da sua fábrica de caixões, localizada na Rua do Rosário<sup>4</sup> em São João da Barra. Nesta mesma rua começou a ser organizado, também na década de 1930, o bloco de carnaval dos “Congos”, tornando este um território que tem sua sociabilidade marcada pelos conhecimentos e estéticas que valorizam tradições festivas afro-brasileiras e indígenas.

Ainda sobre o histórico dos desfiles, o atual presidente do bloco, conhecido por todos como Quinzinho, nos contou que até meados de 1958, os foliões dos “Indianos” eram majoritariamente pessoas brancas, que se fantasiavam simplesmente pintando seus corpos de preto ou vestindo “palhões”<sup>5</sup> na cintura, na cabeça e nas pernas para cantar e dançar a marcha-rancho do bloco, sendo que a representação do “chefe indiano” sempre foi realizada por uma das lideranças do bloco.

Neste período, segundo Quinzinho, foi produzido o primeiro carro alegórico do grupo, montado sobre uma “carroça de burro”, enfeitado com palha e uma rede de dormir atravessada de um canto a outro, onde uma menina representando um curumim se recostava.

Por volta dos anos 1970, Quinzinho se recorda de uma reorganização dos desfiles dos “Indianos”, quando foram introduzidos novos carros alegóricos e ampliado o número de participantes nas alas. Para os desfiles, passaram a ser periodicamente compradas roupas confeccionadas por artesãos indígenas, especialmente de Porto Seguro (BA)<sup>6</sup>, o que trouxe a estética ameríndia à representação majoritariamente

---

<sup>3</sup> Quinzinho iniciou no Carnaval tendo entre 10 e 11 anos, acompanhando seu tio Geraldo, carnavalesco que o levava para frequentar o barracão do então “Bloco Chinês”. Com o passar do tempo, Quinzinho começou a trabalhar voluntariamente nos preparativos para os desfiles de carnaval, aprendendo o ofício de soldador, laminador e carpinteiro e se dedicando ao bloco por longos anos. No ano de 1996 passou a ser da diretoria, tendo sido tesoureiro, secretário e posteriormente presidente, tendo mais de 40 anos de dedicação e trabalho em prol do carnaval e do Bloco Chinês. Foi Quinzinho com esta longa bagagem quem assumiu e retomou em 1999 os desfiles do bloco Os Indianos.

<sup>4</sup> A rua recebeu o nome da Igreja Nossa Senhora do Rosário, que historicamente é a santa de devoção dos escravos sendo em muitas cidades nomeada ainda de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Esta santa é especialmente reverenciada na festa do Congado (Cezar, 2010).

<sup>5</sup> Trajes feitos a partir do uso de folhas de taboa, abundantes nas margens do Rio Paraíba do Sul e afluentes, atualmente usadas para o rico artesanato de esteiras, tapetes, descanso de mesa, bolsas etc.

<sup>6</sup> Porto Seguro é atualmente habitada pelos povos Pataxós.

feita até então, que seguia os moldes dos filmes de *bangue-bangue* e *faroestes*<sup>7</sup>. Também nesse período, passaram a ser representadas diferentes “tribos guerreiras”, não apenas de “índios”, mas também de “negros africanos”. Nesta época, introduziu-se a participação de um dançante que pintava o rosto, mãos e pés descalços de tinta preta, vestindo paletó, camisa e calça branca, para compor a fantasia do “preto velho”, o que pode ser compreendido como uma reiteração das referências das matrizes afro-brasileiras da Umbanda ao longo do desfile.

Quinzinho não soube explicar se existe algum fundamento simbólico articulado a mitos e tradições religiosas afro-centradas que justifiquem a inserção e participação do “preto velho”, dos guerreiros africanos e/ou de diferentes chefes índios no desfile. Ele afirma saber que o “preto velho” é uma entidade importante que faz parte do panteão sagrado da Umbanda, contudo, explica que a dedicação do bloco tem sido manter os desfiles carnavalescos com a participação de pessoas fantasiadas como referência aos diferentes personagens que o compõem, conforme lhes foram transmitidos, e que ele vem se esforçando para preservar desde 1999.

Entrevistamos, no dia 18 de julho de 2022, Fernanda Amaral Gaiato, filha do saudoso João Antônio Gaiato, antigo presidente e membro da diretoria do bloco “Indianos” ao longo de 20 anos. Fernanda compartilhou lembranças da década de 1980, quando, ainda criança, acompanhava seu pai nos preparativos para os desfiles do bloco “Indianos”.

Figura 2- Fotografia representando três integrantes do bloco “Os Indianos” realizada em desfile por volta da década de 1980

---

<sup>7</sup> A estética dos filmes hollywoodiano de *faroeste* seguem em grande medida a pesquisa fotográfica de Edward Curtis, elaborada com financiamento de J.P. Morgam, transformada no livro *The North American Indian* (Curtis, 1908).



Fonte: Página do Fórum do Carnaval de São João da Barra no Facebook - [https://www.facebook.com/groups/215299971902085?locale=pt\\_BR](https://www.facebook.com/groups/215299971902085?locale=pt_BR)

Fernanda relatou que, antigamente, o bloco "Indianos" era composto exclusivamente por homens que desfilavam na avenida do samba, sendo permitida a participação apenas da porta-estandarte do bloco, que tinha a responsabilidade de carregar a bandeira, abrindo o desfile. Ela também compartilhou conosco uma fotografia que já havia postado na página do Facebook: "Fórum do Carnaval de São João da Barra". Na foto, está representado seu pai, que, na ocasião, era o presidente do bloco, trajando calça verde de cetim ladeada com franjas brancas e, sobre a cabeça, um grande cocar emplumado, demonstrando, por meio da vestimenta, seu papel de liderança na hierarquia do grupo. Ao lado de João Antônio Gaiato, está seu irmão, Ivanildo Gaiato, vestido com uma roupa estampada de onça, também usando um cocar emplumado branco. Do outro lado da fotografia, aparece outro integrante do grupo, trajando calça branca e um cocar emplumado nas cores branco e vermelho, segurando uma lança enfeitada. Infelizmente, Fernanda não sabe quem é esse último integrante.

A filha de João Antônio Gaiato ainda nos relatou com tristeza que, apesar da diversão e alegria que os "Indianos" levavam para seus desfiles, um acidente terrível ocorreu, marcando de forma significativa a história do bloco e a trajetória de seu pai. Segundo a entrevistada, os participantes utilizavam pólvora, que era jogada em um grande caldeirão preto levado para a avenida como elemento cênico do desfile. Ao ser acesa, a pólvora proporcionava um efeito dramático ao caldeirão e à performance guerreira. Infelizmente, um dos integrantes do desfile ficou ferido e morreu após um

grave acidente com a pólvora, o que levou à proibição de seu uso na avenida. Após esse incidente, também foi proibida a utilização das lanças pontiagudas, que foram substituídas por cabos de vassouras pintados com ponta maleável.

Após esse trágico acidente, o presidente da época, João Antônio Gaiato, e os membros do bloco ficaram profundamente abalados, resultando na suspensão do desfile por alguns anos. O bloco retornou suas atividades sob a presidência de Quinzinho, que assumiu essa responsabilidade apenas por convite e incentivo dos amigos do bloco.

Quinzinho assumiu a presidência do bloco "Indianos" em 1999, trazendo uma vasta experiência como carnavalesco de outro grupo, o bloco Chinês, que posteriormente se tornou a escola de samba "Chinês". Em sua atuação junto aos "Indianos", Quinzinho buscou articular elementos do passado do bloco, como a valorização da marcha-rancho e das roupas indígenas, com inovações, como a introdução de carros alegóricos e elementos cênicos, que auxiliaram na comunicação performática da história do grupo. Concomitantemente, o bloco passou a permitir a participação das mulheres nas alas e como destaques nos desfiles.

O carnaval de São João da Barra possui uma programação vasta, proporcionando festividades para todos. Além dos desfiles das escolas de samba e dos blocos de carnaval, acontecem concursos de mascarados e dominós, o Rei Momo e a Rainha do Carnaval, marchinhas, bandas, trios elétricos e abadáes que compõem esse evento no interior do Rio de Janeiro. É importante destacar que tais inovações competem com as formas tradicionais de se brincar o Carnaval, mesmo entendendo que toda tradição é, de certa forma, inventada, como afirmam Hobsbawm e Ranger (1984):

[...] práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado [...] (Hobsbawm e Ranger, 1984, p. 9).

No bloco "Indianos", podemos identificar a relação com o conceito de comportamento restaurado de Schechner em diversos aspectos. Não se trata apenas das repetições que ocorrem ao longo da existência do bloco, que agregam os aprendizados de cada integrante, mas também da interação do conceito desde a origem do bloco, em 1930, até os dias atuais, com ações fragmentadas de

comportamento restaurado, a partir das experiências e influências de cada integrante. O “comportamento restaurado” refere-se à redefinição de comportamentos socialmente executados, seja pelo sujeito que realiza a ação ou por aqueles que a repetem.

Assim, podemos interpretar que esse posicionamento abrange a rotina, os hábitos e a ritualização, como elementos que fazem parte da vida cotidiana, religiosa ou artística. Identificado por Schechner (2006) e Zumthor (2007) como uma repetição não redundante, essa concepção busca compreensão nos estudos aprofundados sobre performance. Schechner define o comportamento restaurado como “ações físicas, verbais ou virtuais que, pela primeira vez, são preparadas ou ensaiadas”. Desta forma, o comportamento restaurado é apreendido pelas pessoas sem que tenham consciência de sua participação nessa construção. Pode ser entendido também como “comportamento duas vezes vivenciado” (Schechner, 2006, p. 28).

O bloco "Indianos" concentra-se próximo ao início da avenida do samba, despertando a curiosidade daqueles que conhecem o Carnaval de São João da Barra. Quando o bloco "esquenta" os tambores com sua tradicional marcha-rancho, os foliões, moradores e visitantes disputam os melhores lugares no guarda-corpo para acompanhar cada performance. O intérprete, ao cantar a primeira frase da canção do bloco, sensibiliza o público que assiste, levando-o a cantar letra por letra.

Para melhor exemplificar o que acontece nesse momento, é necessário conceituar o termo performance. Este conceito é utilizado em diversos campos do conhecimento e nas ramificações das artes, como dança, teatro e música, além de estar presente nas atividades cotidianas dos funcionários de empresas. É comum ouvir que um determinado funcionário “tem uma ótima performance” ou que um artista “é muito performático”. Em diferentes situações, tanto na empresa quanto nas artes, a performance se faz presente, seja pelo funcionário que desempenha bem seu papel ou pela atriz que se destaca em sua atuação.

No decorrer dos estudos sobre performance, a ação de realizar está sempre presente, sendo uma ação performática desenvolvida presencialmente ou por meio da telepresença. No entanto, para que uma ação seja considerada performance, deve ocorrer um “acontecimento”, como destaca Cohen (2009):

Um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-lo (...) para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local (Cohen, 2009, p. 28).



Para o autor, o conceito de performance permite identificar uma ação em que há a participação de performers, sendo realizada presencialmente. Portanto, a compreensão do conceito de performance não se restringe a uma única definição, pois é amplo e abrange diversas áreas de ação, possibilitando uma articulação interdisciplinar sem desconsiderar a particularidade de cada campo do conhecimento.

Turner (1987) aborda o uso da performance na antropologia, enquanto Schechner (2006) a analisa no teatro, permitindo um diálogo interdisciplinar que resulta na compreensão das atividades cotidianas como performance. Schechner (2006) apresenta uma lista com oito situações em que a performance pode ocorrer em contextos diferentes: 1- Na vida diária; 2- Nas artes; 3- Nos esportes e entretenimentos; 4- Nos negócios; 5- Na tecnologia; 6- No sexo; 7- Nos rituais; 8- Em ação (Schechner, 2006, p. 31). O autor levanta questionamentos e respostas sobre o porquê da performance e da ocorrência dessas ações, identificando sete funções da performance:

Ajuntando idéias retiradas de várias fontes, encontrei sete funções para a performance: 1. Entreter; 2. Construir algo belo; 3. Formar ou modificar uma identidade; 4. Construir ou educar uma comunidade; 5. Curar; 6. Ensinar, persuadir e/ou convencer; 7. Lidar com o sagrado e/ou profano. Elas não estão listadas em ordem de importância. Para algumas pessoas, uma ou algumas destas serão mais importantes do que outras (Schechner, 2006, p. 46).

Schechner (2006) ressalta a diferença entre o “é” performance e o “enquanto” performance. O “é” performance se refere ao contexto histórico, social e cultural que define a prática, e segundo a teoria do autor, “toda ação é uma performance. Contudo, do ponto de vista da prática cultural, algumas ações são julgadas como performances e outras não” (Schechner, 2006, p. 38). Isso significa que a performance pode ocorrer em determinados momentos e não em outros, e sua avaliação está relacionada à compreensão do evento na sociedade e sua inserção, sem se restringir apenas a si, apesar das questões apresentadas, como o contexto histórico e sociocultural.

Entendemos que a performance está inserida na abrangência dos variados conceitos e seus significados. O autor enfatiza em seus estudos que a performance na vida cotidiana está além da representatividade de ação, e sim, enquanto “comportamento restaurado”, passando por paralelas experiências que podem

acontecer no dia a dia das pessoas, seja na guerra ou como ao cozinhar. Para Schechner (2006), o comportamento restaurado

é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes [...] está “lá fora”, à parte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” (Schechner, 2006, p. 34).

O comportamento restaurado está ligado à maneira da reprodução mimética, ou seja, baseado nas combinações das situações experimentadas que fazem parte do contexto social e, a partir das sequências e como estas são organizadas. Para Schechner (2006, p. 35), quando nos comportamos como nós mesmos – diferente de cada um, estreitamos as relações do comportamento do meu ‘eu’ não sendo por ‘mim inventados’, logo, espelha-se a nossa ligação ao jeito que nos relacionamos no contexto social e nosso papel desenvolvido nesse meio.

O comportamento restaurado é comportamento que se vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos, etc) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A verdade ou fonte original deste comportamento podem ser desconhecidas ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas (Schechner, 2006, p. 34).

Partindo desse ponto, ao considerar a performance enquanto ação, podemos analisar como essa ação se relaciona ao modo de comportamento que comunica essa tradição cultural. A performance realizada pelo bloco carnavalesco sanjoanense está intrinsecamente ligada ao conceito de comportamento restaurado ao longo de sua trajetória, com restaurações e performances que se repetem ano após ano.

O autor Hobsbawm apresenta os conceitos de tradição inventada e genuína em sua obra “A invenção das tradições”, onde essas expressões correspondem a uma questão interdisciplinar e à contribuição da historiografia. Nesse campo comum, outros estudiosos das ciências humanas devem considerar esses conceitos como úteis para suas pesquisas. A tradição inventada, segundo Hobsbawm (1984), é caracterizada como

[...] práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam a inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre

que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. Exemplo notável é a escolha deliberada de um estilo gótico quando da reconstrução da sede do Parlamento britânico no século XIX [...] (Hobsbawm, 1984, p. 9).

Outro ponto observado é a diferenciação que o autor faz entre a tradição genuína e a tradição inventada. Nesse momento, Hobsbawm define as tradições genuínas como aquelas que "surgiram e que se tornam difíceis de localizar em um período limitado de tempo – às vezes em apenas alguns anos, e que se estabeleceram com enorme rapidez" (Hobsbawm, 1984, p. 9). Isso significa que não é possível identificar claramente o início de uma tradição genuína.

#### 2.2.1. Descrição Etnofotográfica da marcha-rancho de São João da Barra

No ano de 2019, o bloco “Indianos” escolheu levar para avenida do samba o tema “Como vivem os índios?”. Para tanto, o bloco trouxe à frente de seu desfile um painel impresso com um pequeno texto explicativo e, ao lado, a letra de sua tradicional marcha-rancho.

Na programação do carnaval de 2019<sup>8</sup>, o bloco “Indianos” foi designado para iniciar seu desfile às 22h na avenida do samba. A concentração do bloco ocorreu no centro, especificamente na Rua Quintino Bocaiúva, que está localizada ao lado da Praça Santo Antônio e desemboca na rua principal, onde se encontra a chamada “avenida do samba”. É nesse espaço que acontecem os desfiles de blocos, escolas de samba, trios elétricos e shows. O desfile dos “Indianos” ocorre na segunda-feira de carnaval.

#### Figura 3- Programação do carnaval 2019 de São João da Barra

---

<sup>8</sup> Programação do Carnaval de 2019, acessado em 10/04/2021. Disponível em: <https://www.jornalterceiravia.com.br/2019/02/27/abertura-oficial-do-carnaval-de-sjb-nesta-quinta-feira/>



Fonte: Página da Prefeitura de São João da Barra no 'Facebook'.

A concentração do bloco é iniciada com a chegada e disposição dos carros alegóricos, além da realização dos últimos acertos e preparativos para o desfile. Esse momento de concentração permite a interação entre os componentes do bloco, que, a partir de então, se afastam da companhia de amigos e familiares para desempenhar suas funções no conjunto, contribuindo para a realização do desfile.

Figura 4- Fotografia da Porta-Estandarte e início do desfile do bloco “Indianos” de 2019 e, do lado direito, Quinzinho, trajando camiseta amarela



No início do desfile, o bloco é embalado pela melodia de sua característica marcha-rancho. Em seguida, dois de seus membros entram na avenida, trajando fantasias idênticas, compostas por cocar emplumado, bermuda caqui com detalhes em verde, torso nu, com apenas um cordão de cor madeira suspenso no pescoço e um adereço no calcanhar. Eles compõem a abertura do desfile, empurrando um grande painel impresso com o texto “Como os índios vivem?”, localizado à esquerda. Ao lado, mais à esquerda do painel, está a representação estilizada de um homem gordo e sorridente, usando cocar e duas tranças, colar, torso nu e cordão pendurado no pescoço, sentado com as pernas cruzadas. Do lado direito do painel, encontramos a letra completa da marcha-rancho e, ainda mais à direita, uma fotografia estilizada do rosto de uma moça com uma faixa branca de tecido cobrindo a testa, deixando visível apenas a franja. Ao lado dela, há a imagem do rosto e do dorso de uma onça parda, também conhecida como puma ou onça. Na parte inferior, estão as inscrições “Indianos” e “Carnaval 2019”<sup>9</sup>. Este painel, que inicia o desfile, é esteticamente ornamentado com esteira de palha e penas azuis distribuídas em formato de leques, aplicadas sobre três triângulos de palha localizados na parte superior do painel.

Logo na sequência, o porta-estandarte do bloco, também trajando uma fantasia de “índia”, empunha a bandeira do bloco “Indianos”. Sua fantasia consiste em uma saia média e um bustiê de cor cáqui, adornado com penas coloridas, colar de pequenas bolas em cor madeira, adereço para o braço e pequenas penas coloridas no topo de um cocar médio. A porta-estandarte segue pela avenida, apresentando a bandeira do bloco de um lado para o outro, cantando e dançando ao som da marcha-rancho dos “Indianos”, conduzindo e abrindo passagem para a ala das camisas do bloco, que a segue.

A ala das camisas deste bloco é composta por homens, mulheres e crianças que adquirem, a partir da compra, a camisa especialmente confeccionada para que as pessoas que não têm grande participação no grupo possam acessar e participar do desfile, trazendo com isso, além de algum retorno financeiro, o apoio, engajamento e prestígio de ter grande número de pessoas engajadas neste bloco. Além da camisa especialmente confeccionada para esta ala, seus integrantes podem usar bermuda,

---

<sup>9</sup> Esta inscrição “Indianos” e “Carnaval 2019” está entrecortada com uma frase escrita com caracteres muito pequenos que, por isso, se tornou ilegível a partir do registro fotográfico que produzimos.

shorts ou calça, conforme sua preferência, além de colares, cocar e adereços para compor a fantasia. O grupo se apresenta com animação e empolgação dos foliões que participam cantando a letra com afinco. Neste ano, nosso interlocutor e presidente do bloco, Quinzinho, veio pessoalmente na ala das camisas, trajando camiseta amarela, emocionado e cantando com fervor ao longo da entrada do bloco na avenida.

Após a apresentação da ala das camisas do bloco, uma grande canoa colorida foi introduzida na avenida, na qual um manequim de pele preta foi vestido com folhas do tipo “espada de São Jorge”, configurando um imponente cocar que se estende da cabeça até o peito, cobrindo todo o dorso. Uma saia e tornozeleiras feitas de tecido verde e folhagens também adornam o manequim. Esta canoa é puxada por uma moto em um pequeno reboque. O manequim está sentado na popa da canoa colorida, segurando em uma das mãos uma esfera que representa a lua e, na outra, um cajado de tamanho médio, cujo cabo de madeira está forrado com a mesma planta e é encimado por um círculo dourado.

Apesar de um cotidiano marcado por pressões religiosas neopentecostais, que promovem a demonização das religiões afro-brasileiras e de seus símbolos, resultando em processos de violência simbólica e intolerância religiosa, observamos ao longo do desfile dos “Indianos” o agenciamento e uso das folhas de espada de São Jorge compondo o traje do manequim sob a canoa enfeitada.

Figura 5- Fotografia representando a canoa com manequim vestido de folhas de espada de São Jorge no bloco “Indianos” de 2019



Fonte: Acervo do pesquisador Jhonatan Martins.



Figura 6- Dois indígenas desfilando no bloco “Indianos” de 2019



Fonte: Acervo do pesquisador Jhonatan Martins.

Ao lado da canoa, dois integrantes trajam fantasias de bruxa, usando longos vestidos pretos que chegam até os pés, adornados com um manto de franjas claras nas costas e na gola, além de um grande chapéu preto, perucas e máscaras no rosto. Eles seguram longos cabos de vassoura nas mãos. Logo atrás da canoa, pelo lado direito, vinham dois integrantes do bloco fantasiados de “índios”, seguindo o padrão estético das lideranças indígenas retratadas em filmes de faroeste. Eles usam botas marrom-claro e calças da mesma cor, com detalhes em tecido indiano nas laterais. Os blusões seguem a mesma paleta de cores e detalhes das calças, e eles usam luvas, além de um tecido de pelo laranja sobre os blusões. Os colares são marrom, feitos com dentes brancos e um pequeno filtro dos sonhos nas cores laranja, branco e preto.

Os fantasmas também ostentam grandes cocares com penas que seguem as cores da fantasia, laranja, branco e preto, e seguram lanças grandes com detalhes em penas brancas em degradê de laranja e preto, tendo seus rostos cobertos por máscaras.

Em seguida, dois indígenas são rebocados em um carro pelos integrantes, usando a blusa do bloco e mais adereços indígenas. Este carro é composto por uma espécie de oca, à frente da qual está uma mulher fantasiada de “índia”. A “oca” foi construída com folhas de palmeira e forrada com esteira de palha, montada em um reboque médio. Destaca-se o contraste da pele branca da moça fantasiada de “índia” com as grandes penas coloridas que compõem o arco que lhe dá apoio no carro alegórico, contrastando com os materiais como palha e tecido liso marrom que

compõem sua alegoria. Sua roupa é adornada com um acessório de cabelo com grandes penas marrons e detalhes coloridos, uma saia média em tecido da mesma cor, e a parte de cima feita do mesmo tecido, assemelhando-se a um biquíni. O look é finalizado com detalhes em pedra e uma pena colorida em um dos braços, além de um cocar médio com penas médias coloridas.

Na sequência, o desfile é composto pela grande ala “dos índios”. Esta ala é histórica e tradicionalmente formada somente por homens que se fantasiam com vestimentas que seguem referências estéticas indígenas. Neste ano, a ala trajava bermudas nas cores bege e verde, com os dorsos nus, adornos nos punhos na mesma tonalidade verde da roupa, e principalmente, cocares emplumados na cabeça. Alguns integrantes, além de fantasiados, pintaram os corpos com linhas brancas, enquanto outros portavam lanças e/ou espingardas de madeira.

Logo após a ala “dos índios”, o desfile traz a encenação da performance de caça a um macaco, realizada em conjunto por um grupo de guerreiros. Esta encenação marca o clímax do desfile do bloco, à medida que os integrantes preenchem boa parte da avenida do samba. A cena de caça é encenada por um homem completamente pintado de preto, que usa uma sunga da mesma cor, adornada com uma longa cauda peluda e uma máscara de macaco, imitando este animal. Sua entrada na avenida acontece sem avisos, de forma que o público não consegue identificar de onde veio o “macaco”, que logo passa a ser cercado e atacado por um grupo fantasiado de “índios guerreiros”. Este grupo é diverso: alguns usam calças com estampas de onça, outros com estampas de tigre, e outros ainda as bermudas verdes, seguindo o modelo da ala dos índios, enquanto um deles está vestido com calça preta. Os guerreiros-caçadores têm os corpos e rostos pintados com detalhes em linhas e faixas laranja, e usam cocares de diferentes tamanhos e cores, enquanto o indígena de calça preta optou por uma peruca em vez de cocar.



Figura 7- Grupo fantasiado encena a captura do macaco no bloco “Indianos” de 2019



Fonte: Acervo do pesquisador Jhonatan Martins.

Quando o grupo fantasiado de “índios” seguia com o desfile, empurrando a oca, o homem representando o macaco tentava impedir seu avanço, interagindo também com o público presente. Este momento da encenação é produzido pela interação do ator que desempenha o papel do “macaco” com o personagem “índio” fantasiado de calça preta, que ao longo da apresentação assume o papel de líder, conduzindo o grupo por toda a avenida. Os outros integrantes, igualmente fantasiados de “índios”, auxiliam na tarefa de empurrar a oca, que foi feita com plantas, ao contrário da anterior, que era confeccionada de palha.

Uma possível interpretação para a performance da caça ao macaco diz respeito à valorização da ação coletiva do grupo por meio da caça. Para que essa performance aconteça, todos os envolvidos, exceto o personagem do macaco, precisam sair da formação do bloco, que segue a lógica das alas com seus integrantes distribuídos em fileiras, para então agir em conjunto na performance dramática da caça e captura da presa, sob a liderança do guerreiro.

Na sequência, outro carro entra na avenida, puxando uma jaula coberta com folhas, aparentemente de coqueiro. Em cima da jaula, há uma estátua de um leão preso, de tamanho médio. Após a encenação da caça do macaco, este é colocado dentro da jaula pelos indígenas fantasiados com calças estampadas de onça, com corpos e rostos pintados com linhas nas cores laranja e branco, além de cocares pequenos com penas coloridas.

Finalmente, o último carro alegórico, o maior do desfile, segue pela avenida, trazendo uma grande estátua que representa a imagem de uma pessoa indígena,

ornamentada com tecido verde floral, diversas fitas coloridas, um colar marrom pendurado no pescoço, uma gargantilha feita de tecido preto com detalhes dourados e um cocar dourado mesclado com marrom.

Figura 8- Fotografia representando o carro alegórico que encerrou o desfile do bloco “Indianos” de 2019



Fonte: Acervo do pesquisador Jhonatan Martins.

Figura 9 - Fotografia representando fantasia por integrante do último carro alegórico do bloco “Indianos” de 2019.



Fonte: Acervo do pesquisador Jhonatan Martins.

No último carro, havia três ocas, com três aves na frente e, nas laterais da oca, estavam duas caras de onças-pintadas em dourado, além de rostos de diferentes animais bordados com paetês de carnaval e estampas. Todas as imagens dos animais estavam presas ao entorno da oca, próximas ao rosto das onças, uma de cada lado,

somadas a duas lanças marrons, também fixadas uma de cada lado, simbolizando a entrada da oca.

Toda a estrutura desse carro apresentava mastros, que simbolizavam cajados e serviam como apoio para os integrantes que ali desfilavam. Esses apoios estavam enfeitados com penas grandes e coloridas, semelhantes às da oca. As fantasias das “índias” eram compostas por penas coloridas, adereços para os calcanhares e braços também em penas coloridas, completadas com um cocar colorido de tamanho médio.

Desfilaram nesse carro outros integrantes do bloco, igualmente fantasiados de “índios”, trajando bermudas de tecido verde até o joelho, com detalhes em tecido que faziam alusão à palha, cobrindo as partes frontais e traseiras. Os componentes se apresentavam sem camisa, com cordões de cor madeira, adereços para calcanhares e braços feitos em penas, além de cocares pequenos com penas azuis.

Os integrantes deste carro alegórico seguiam o mesmo estilo de representação dos “índios”, e cada um usava um cocar diferente, nas cores azul, verde ou amarelo, embora todos fossem do mesmo tamanho. Também é interessante notar que os músicos vieram nesse carro, tocando a marcha-rancho com seus instrumentos, igualmente fantasiados de “índios”, animando a avenida do carnaval e os componentes deste último carro alegórico, que fechou a apresentação do bloco.

#### 2.2.2. A Marcha-Rancho enquanto memória indígena da região

Vale destacar que os desfiles dos cordões e ranchos carnavalescos foram comuns na região, como demonstra o sambista, compositor e memorialista campista Jorge da Paz Almeida em seu livro “Campos: Cinquenta anos de carnaval (1925-1975)”. No livro, o autor narra a existência de diversos destes grupos que traziam em sua grande maioria os desfiles dos chamados “índios”. Diz Almeida:

Uma história, dentro da própria história, é a que conta a vida dos nossos cordões. Os cordões parecem que nasceram com a nossa cidade. Povo de origem indígena, parece que sentia nos famosos cordões de índios, a vibração de uma raça. O Cordão Carnavalesco Estrela de Ouro foi fundado em 1917, em plena Primeira Guerra Mundial. Antes, sem data de fundação definida, já existiam “Neto de Vulcano”, “Sol Brilhante” e “Lira Brasileira”. As músicas dos cordões eram de preferência marchas guerreiras. [...] Era com grande entusiasmo, muito grande mesmo, que os índios empunhavam suas machadinhas (de madeira), seus arcos e flechas, como se estivessem mesmo em luta. [...] A exemplo do que acontece hoje com as escolas de samba, os cordões tinham destaques, eram os reis e os caboclos chefes. O

Rei protegia a bandeira, a ela estava entregue à defesa do ltimo reduto da sociedade, quando acontecia o encontro de dois cordões inimigos o objetivo principal era rasgar o estandarte do outro, daí o leitor avalia a responsabilidade do Rei, tendo que impedir a qualquer preço que sua bandeira fosse atingida; quando isso acontecia o cordão ficava para sempre desmoralizado<sup>10</sup> (Almeida, 1992, s.p.).

Ainda segundo Almeida, os Clubes-Ranchos de Campos começaram a dar sinais de cansaço em 1925, restando apenas os Tenentes de Plutão - Clube Macarroni e os Indianos Goitacazes a garantir a presença do grupo na avenida nos dias de carnaval. O autor também afirma que, em Campos, os Blocos-Cordões geralmente realizavam seus desfiles com um grande número de “índios” até a década de 1950, sendo esses desfiles realizados no domingo de carnaval por grupos como Netos de Vulcano, Sol Brilhante e Lira Brasileira (todos fundados antes de 1917); Estrela de Ouro (fundado em 1917); Filhos do Sol, Pena de Ouro e Caçadores das Montanhas (fundados em 1925); Terror da Zona, Herói Brasileiro, Pena Dourada, Selvagens do Brasil e Temor do Norte (fundados em 1929); e Filhos da Sereia, Triunfo das Cores e Benta Pereira.

Em 1975, Almeida registrou a existência de seis cordões que desfilavam nas ruas de Campos: Estrela de Ouro, Filhos da Sereia, Triunfo das Cores, Temor do Norte, Benta Pereira e Selvagens do Brasil. Este fato nos permite afirmar o quão importantes, organizados e longevos foram esses cordões em suas práticas e na realização de performances que recriam e rememoram diferentes grupos indígenas, nas quais rivalidades locais foram atualizadas em disputas guerreiras representadas nos desfiles do carnaval de rua desta região, historicamente habitada por diversos povos indígenas, hoje dizimados.

A narrativa e interpretação de Jorge da Paz Almeida sobre o carnaval campista pode ser compreendida a partir da afirmação de Rita Amaral, que diz que o carnaval constitui em

uma festa que vivifica a história. Uma festa que é a própria história popular, distante dos livros oficiais. Que a festa foi tão importante no Brasil que pode ser entendida até mesmo como modelo de ação e participação do povo brasileiro (Amaral, 1998, p. 55).

Abordando o carnaval de São João da Barra, o escritor e memorialista João Oscar do Amaral Pinto (1977, p. 205) narra que o grupo que constituiu os Indianos

---

<sup>10</sup> Por conta de um provável problema de impressão do livro falta a letra “u” seguida do acento agudo. Mantivemos a grafia original na citação do livro.

“desfilou pela primeira vez com sol a pino, num dia de calor, animado talvez com algumas doses de conhaque, onde todo mundo estava pintado de preto, palhões na cabeça, na cintura, nas pernas, em toda parte”<sup>11</sup>.

No início da década de 1930, Luiz Malvino, fundador e autor da letra e levada rítmica da marcha-rancho que caracteriza o bloco “Indianos”, organizou os desfiles compostos majoritariamente por homens que traziam seus corpos esteticamente adornados como guerreiros índios para a apresentação, embalados pelas palavras que vão cantando unissonamente.

Quadro 1- Letra da marcha-rancho do bloco Indianos, de autoria de Luiz Malvino (década de 1930).

<p><b>“Chefe indiano não chora Tenha fé, tenha esperança Aguenta a mão rapaziada Quem espera, sempre alcança</b></p> <p style="text-align: right;">} <b>2X</b></p> <p><b>Sou indiano (2X). Somos guerreiros (2X). Batemos macumba (2X). Em qualquer terreiro. Chefe indiano, Interesseiro. Ele afirma ponto e desmancha ponto, Em qualquer terreiro<sup>12</sup>”.</b></p>	<p>Destaque melódico deste primeiro trecho que é cantado uma primeira vez e depois repetido integralmente.</p> <p>Este segundo trecho segue a famosa melodia de “O Sole Mio” canção Napolitana gravada em 1907 que em 1948 ganhou uma versão eternizada por Elvis Presley como “It 's now or never”. Uma versão brasileira desta canção foi adaptada em 1960 por Luiz Mergulhão / E. Di Capua, intitulada de “Agora ou Nunca”.</p>
--	--

Fonte: elaborado pelo autor.

Esta marcha-rancho<sup>12</sup> está sendo cantada pelo bloco “Indianos” desde 1930, há aproximadamente 100 anos. Para compreender essa canção, é necessário contextualizar historicamente a mensagem e a narrativa da letra, que retrata o chefe indiano e seu grupo, protagonistas desta composição poética de caráter popular.

<sup>11</sup> No relatório manuscrito “Descrição geográfica, política e cronográfica do distrito de Campos dos Goytacazes” de Manoel Martins de Couto Reis, datado de 1785, são citados além dos Goytacazes, os povos Saruçus, Coroados, Puris, Guan hans, os Guarulhos também chamados de Guarus (Reis, 2011) como habitantes desta região.

<sup>12</sup> Esta marcha-rancho está sendo cantada pelo bloco “Indianos” desde 1930, há aproximadamente 100 anos. Para compreender essa canção, é necessário contextualizar historicamente a mensagem e a narrativa da letra, que retrata o chefe indiano e seu grupo, protagonistas desta composição poética de caráter popular.

O “Dicionário Escolar da Língua Portuguesa”<sup>13</sup> (1973, p. 701) atribui à palavra “indiano” o significado de “natural ou habitante da Índia, hindu”. Nesse mesmo dicionário, encontramos a seguinte definição para o termo “índio”:

Indiano, índico, hindu. Por erro geográfico dos descobridores da América, que julgavam ter chegado à Índia, deu-se o nome de índio ao natural do Novo Continente. O mesmo que silvícola, bugre. Também é o nome de um elemento químico, metal raro, símbolo In, de peso atômico 114,8 e n.º 49; o mesmo que índium (1973, p. 702).

Também neste dicionário encontramos o seguinte significado para o termo “indígena”: “natural do país” (1973, p. 701). O poema que compõe a marcha-rancho do bloco Indianos narra, na sua primeira parte, a ação e a agência do “chefe indiano”, que podemos argumentar, segundo o que verificamos no dicionário e na acepção destacada nas falas de nossos interlocutores, ser um “chefe índio”. A canção prossegue afirmando que esse chefe “não chora” e, por isso, inspira seus liderados a ter fé e esperança — sentimentos que, ainda segundo o poema cantado na marcha-rancho, fundamentam a postura de aguardar resultados positivos para todo o grupo.

Na segunda parte, o poema narra de maneira categórica e explícita uma identidade coletiva: “somos indianos” e, com isso, uma agência também coletiva, ao afirmar: “somos guerreiros, batemos macumba em qualquer terreiro”. Nesta parte do poema, é destacado tanto o heroísmo desse chefe guerreiro, que exerce poder a partir do agenciamento de recursos presentes nas expressões e religiões afrocentradas, como a Umbanda, popularmente conhecida como macumba.

O poema continua a se referir aos dizeres comuns da Umbanda, como a ação do chefe indiano de “afirmar ponto e desmanchar ponto em qualquer terreiro”, ações ritualísticas dessa religião desempenhadas por seus especialistas, os “chefes”, que agem para a proteção e a busca de bênçãos de seus adeptos frente às contingências da vida em uma sociedade desigual e racista. No entanto, a qualificação do “chefe indiano” como “interesseiro” abre possibilidades para outras interpretações de sua agência. Há também a possibilidade de representação da prática interesseira desse chefe indiano a partir da referência ao “baixo espiritismo”, que historicamente foi conformado pela criminalização judicial, policial e pela circulação de denúncias

---

<sup>13</sup> O “Dicionário Escolar da Língua Portuguesa” (1973, p. 701) atribui à palavra “indiano” o significado de “natural ou habitante da Índia, hindu”. Nesse mesmo dicionário, encontramos a seguinte definição para o termo “índio”:

jornalísticas sobre sobrenaturalismo, charlatanismo, especulação e cobrança pecuniária (Giumbelli, 2003).

Essa narrativa é cantada repetidamente, de forma uníssona, por todos os participantes dos Indianos e pelo público durante o seu desfile anual, que tem uma hora de duração, afirmando a ação do chefe indiano e da macumba. Segundo Renato Ortiz (1991, p. 71-77), a Umbanda, também denominada macumba por diferentes autores da sociologia e antropologia do campo religioso, como Arthur Ramos (1940, p. 177, 186) e Roger Bastide (1971, p. 411), é uma religião de síntese que, por meio da legião dos espíritos dos caboclos, representa o indígena enérgico e cheio de força, que desempenha a função de busca constante pela liberdade e luta contra qualquer tipo de opressão, sendo avesso ao trabalho compulsório; sua atuação acontece no âmbito externo e, muitas vezes, público. Ainda segundo o autor, a legião de pretos-velhos rememora e representa os espíritos de homens e mulheres que, no passado, foram escravizados e que, apesar disso, projetam suas funções e ações pautadas na bondade, na humildade, no cuidado e na proteção dos assuntos domésticos, de âmbito interno à casa e à família.

A Umbanda foi fundada por Zélio Fernandino de Moraes em 1908, em Niterói, no contexto do fim da abolição e dos primeiros tempos da República. Em 1933, acontece a publicação do primeiro livro que aborda e torna pública a religião Umbanda, intitulado “O Espiritismo, a magia e as Sete Linhas de Umbanda”, que coincide com o período da fundação do bloco “Indianos”. Observa-se que a fundação dos “Indianos” e a construção de sua estética de desfiles acontecem no mesmo período do início da projeção pública da Umbanda, um período fortemente marcado por debates sobre a demarcação do campo religioso e a conformação das fronteiras entre o espiritismo kardecista e as religiões afro-brasileiras, um processo também atravessado pelos movimentos nacionalistas e de valorização de símbolos que remetem à criação e origem da nação.

Vale notar que, para afirmar em símbolos a agência e liderança de guerreiros “indianos/índios” em seu desfile, esta marcha-rancho paradoxalmente assume uma referência estética europeia, mundialmente reconhecida, pautada no padrão melódico de “O Sole Mio”, uma das canções que mais rapidamente se popularizou no início do século XX. Dessa maneira, os “Indianos” articulam habilmente a polissemia simbólica das festas carnavalescas, embalam em seus desfiles o público ampliado de São João

da Barra, em uma marcha-rancho que articula saberes e estéticas locais e mundiais, assumindo caráter polissêmico.

### 2.2.3. Indianos, Índios e Indígenas: questão identitária e os Novos Movimentos Sociais

Até aqui, buscamos compreender as especificidades históricas, performáticas e estéticas do bloco “Indianos” e de sua marcha-rancho. Cabe, no entanto, entender e interpretar os significados dessa expressão cultural em contraste com as atuais identidades indígenas produzidas pelos seus movimentos sociais, reconhecendo os tensos e densos processos de diálogo entre diferentes culturas em curso. Este é um exercício que demanda cuidado e compreensão das nuances culturais, simbólicas, históricas, contextuais e de seus respectivos significados.

Para isso, lançamos mão de algumas considerações sobre o texto impresso no grande painel que abriu o desfile do bloco “Indianos” de 2019, que trazia o título: “Como vivem os índios?” seguido da seguinte informação que passamos a transcrever:

Quando observamos uma aldeia indígena na televisão ou em revistas podemos perceber que o modo de vida dos índios é bem diferente do nosso, não é mesmo? Pois realmente é, mas com aspectos interessantes que valem a pena conhecer! Os índios vivem de forma muito organizada e harmônica. Cada tribo tem um cacique, que é o chefe e um pajé, que é uma espécie de médico para eles. Os pajés conhecem tudo sobre males do corpo e do espírito e também quais plantas e ervas que podem ser utilizadas em cada caso (Indianos, 2019, s. p).

Esse texto exemplifica a iniciativa do “Indianos” de eleger uma temática relevante, condizente com sua própria história, construção estética e simbólica, a ser abordada em seu desfile na avenida do samba, reforçando assim aspectos de sua trajetória. No texto, são destacados alguns aspectos das comunidades indígenas a partir do espelhamento com a representação que o “Indianos” constrói em seus desfiles, como a reconhecida importância e função desempenhada por seus líderes, seu “chefe indiano”. Assim, o texto informa que cada aldeia ou tribo tem a liderança de um cacique e de um pajé, sendo que cada um desempenha uma função específica. Os caciques são responsáveis pela ação e liderança política, enquanto os pajés são mestres conhecedores das ervas e das curas.



No entanto, o texto não incorpora as críticas feitas pelos movimentos sociais indígenas, antropólogos e cientistas sociais ao uso do termo “índio”, que historicamente foi atribuído pelas pessoas brancas de maneira pejorativa às pessoas pertencentes aos povos e populações tradicionais originárias que habitavam estas terras antes das invasões europeias, especialmente a portuguesa. A diversidade cultural, linguística, política etc., foi esvaziada de sentido e especificidade a partir do emprego de termos genéricos como “índio”, “indiano”, “silvícola” e “bugre”, que frequentemente estão associados a conotações preconceituosas ligadas à preguiça, sujeira, selvageria etc<sup>14</sup>.

Somadas às críticas feitas pelos movimentos sociais indígenas ao emprego do termo “índio”, acontece também sua opção de exigir o emprego da palavra indígena e povos, comunidades, aldeias, ao invés de “tribos”. Ao realizar esta exigência que é aparentemente semântica, aparecem as camadas de significados, atribuições negativas, pejorativas e descontextualizadas, dadas às populações originárias. O Artigo 169 da Organização Internacional do Trabalho (OIT)<sup>15</sup> reconhece o critério de auto identificação das pessoas pertencentes aos povos indígenas e tribais, afirmando a obrigação do Estado e governos em reconhecer e proteger os valores e práticas sociais, culturais, religiosas e espirituais próprias desses povos.

Ao se apropriar de um direito internacional<sup>16</sup> e não mais aceitar o emprego do termo “índio” como categoria identitária ou marcador social de diferença para autoidentificação, as populações indígenas exigem uma mudança da própria sociedade quanto à necessidade de ampliação, atualização e qualificação do debate público sobre sua existência frente ao etnocentrismo, eurocentrismo e ao racismo que marcam as relações sociais entre alteridades em nosso país. Da mesma forma, a

---

<sup>14</sup> O período da redemocratização e promulgação da Constituição Federal de 1988 é também mundialmente marcado pelo surgimento político de novos grupos identitários, denominados de Novos Movimentos Sociais (Gohn, 2011), como os movimentos negros, quilombolas, indígenas, ambientalistas, feministas, LGBTQIAPN+. São formados pela reunião de atores políticos que reivindicam o respeito e reconhecimento à sua identidade coletiva, acesso a direitos, visibilidade e construção de políticas sociais para o atendimento de suas demandas específicas, que convergem a partir de formas de comportamento diferentes, que o sistema até então não podia integrar por serem tidos como conflitantes, desviantes, cultural e historicamente excluídos por questões do racismo e etnocentrismo e/ou por serem tidos como inovadores etc. Rompem com a ideia de que cultura é um conjunto fixo e predeterminado de costumes, normas e valores herdados do passado e buscam promover mudanças nos valores dominantes e reformas institucionais que ampliem a participação de seus membros em processos de tomada de decisões.

<sup>15</sup> Este artigo também estabelece o direito à consulta livre e esclarecida aos povos interessados, mediante procedimentos apropriados, toda vez que sejam previstas medidas legislativas ou administrativas suscetíveis de afetá-los diretamente. Essas medidas podem ser tanto aditadas pela esfera pública quanto pela esfera privada.

<sup>16</sup> A Convenção da OIT foi promulgada pelo Brasil em 19 de abril de 2004, através do Decreto n.º 5.051/2004. Atualmente a convenção está em vigência no Brasil pelo Decreto n. 10.088 de 05 de novembro de 2009.

crítica ao uso do termo “tribo” se faz por este não traduzir a diversidade dos povos, culturas e línguas indígenas que vivem no Brasil. Assim, para tratar do local onde vivem os indígenas, o mais correto seria falar de aldeia, comunidade, território ou terra indígena.

Este movimento de crítica e ressemantização é levado adiante pelos movimentos sociais indígenas, sendo corroborado pelo reconhecimento e visibilização dos próprios intelectuais indígenas, como o caso de Ailton Krenak, Davi Kopenawa Yanomami, Daniel Munduruku, Graça Graúna, Eliane Potiguara, para citar apenas alguns, e de suas poderosas e inquietantes mensagens publicadas em livros, obras poéticas e de arte, filmes, aulas, palestras etc. Também contribui para o processo de diálogo cultural a atuação da Antropologia, Ciências Sociais, Humanidades e das Ciências Ambientais, bem como a exigência e obrigatoriedade legal do ensino da cultura e história africana, afro-brasileira e indígena nas escolas em cumprimento ao Artigo 26A da Lei de Diretrizes da Educação Básica (LDB).

Estamos diante de processos sociais relevantes pois, por um lado, temos uma mudança política na forma como as pessoas indígenas, em sua maioria, se identificam diante da sociedade envolvente, exigindo respeito e garantias para suas especificidades<sup>17</sup> étnicas, culturais, linguísticas, seus territórios e ambientes habitados que sustentam os conhecimentos, epistemologias e modos de vida das gerações presentes e futuras.

Por outro lado, temos a sociedade envolvente que começa a ser confrontada sobre as explicações que deram sentido à sua própria história e existência, como, por exemplo, a narrativa do “Descobrimento da América”, que é contraposta à noção de invasão europeia, dominação e massacre militar violento. Isso inclui a imposição da escravidão, com o trabalho forçado, castigos corporais, fome, deslocamentos para locais inóspitos e a junção de povos muitas vezes inimigos em aldeamentos, resultando no extermínio de populações tradicionais. Ao longo de cinco séculos, estima-se que ocorreram 20 milhões de assassinatos no México, 18 milhões nos Estados Unidos, mais de dez milhões nos países andinos e mais de quatro milhões no território brasileiro<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Segundo dados do Instituto Socioambiental (ISA), existem atualmente mais de 305 diferentes etnias indígenas no Brasil, falando cerca de 274 línguas distintas.

<sup>18</sup> Dados obtidos de: <https://dialogosdosul.operamundi.uol.com.br/maior-genocidio-da-humanidade-foi-feito-por-europeus-nas-americas-70-milhoes-morreram/>.

A contestação da teoria do darwinismo social e racial esvazia os pressupostos utilizados nos argumentos ideológicos que afirmam uma suposta e harmônica mistura das três raças (índios, negros e portugueses), que teria levado à síntese e superação dessas, construindo no Brasil um país sincrético e miscigenado, que progressivamente consolida a Democracia Racial. Essa é a narrativa que instituições eurocêntricas, incluindo a ciência, as escolas e as igrejas, reiteradamente consolidaram ao longo do final do século XIX e início do século XX.

O fim da II Guerra Mundial promoveu uma revolução científica ao expor e criticar a questão da ética na ciência, uma vez que se reconhecem as consequências nefastas das pesquisas empreendidas pelos nazistas em sua busca incessante por uma suposta raça ariana pura, que promoveu o genocídio de ciganos, judeus, pessoas com deficiência e homossexuais em escala industrial, nas câmaras de gás e campos de concentração.

Essa crítica à ética na pesquisa científica foi seguida da árdua tarefa de contestar a própria narrativa da história oficialmente transmitida por séculos, pautada em documentos escritos e no desprezo pelas tradições orais, narrativas, poemas, performances, festas e expressões culturais fundamentadas nas memórias coletivas. Por meio dessas memórias, podemos acessar, como ensinado pela Escola dos Annales (Burke, 1997), as narrativas dos vencidos. Essa crítica foi assumida e levada adiante pelos Novos Movimentos Sociais (Gohn, 2010), dentre os quais se destacam os movimentos sociais indígenas, movimentos negros e movimentos feministas, que buscam expor a violência, a invisibilização e o silenciamento de seus grupos.

No caso do Rio de Janeiro e, por conseguinte, de São João da Barra, é necessário reconhecer que o processo de invasão europeia gerou o massacre físico, biológico e simbólico impingido ao longo dos quatro séculos de despossessão, disseminação de infecções, imposição da catequização, conversão e assimilação cultural e linguística de distintos povos indígenas que aqui viveram (Cunha, 1987; Oliveira & Freire, 2006). Também submeteu a população negra ao sequestro de suas aldeias e territórios na África, impondo o traslado pelo Oceano Atlântico em tumbeiros sob condições desumanas. Essa imposição resultou na condição de escravizado, permitindo que seus corpos fossem vendidos, violentados e submetidos ao trabalho forçado, à catequese cristã, à imposição de outra língua e cultura, o que os manteve social e economicamente vulnerabilizados ao longo dos séculos (Alencastro, 2000; Mello e Souza, 2006; Martins, 2021).

Essa perspectiva crítica da ciência, à luz das pesquisas realizadas a partir de memórias coletivas e tradições orais, busca desconstruir a ideia de uma harmônica mistura das três raças como explicação para a construção da cultura brasileira, que se conforma em símbolos a partir do compartilhamento do português como língua oficial do estado-nação brasileiro.

Observamos que os debates políticos, incluindo aqueles realizados pelos Novos Movimentos Sociais (Gohn, 2011), acabam sendo paulatinamente incorporados às narrativas produzidas por escolas de samba, blocos e grupos carnavalescos, em suas mensagens reiteradamente codificadas em estéticas, práticas, argumentos e conhecimentos que buscam dar sentido ao cotidiano das próprias comunidades, geralmente narrando oral e performaticamente as memórias e vivências de grupos vulnerabilizados da sociedade brasileira.

Compreendemos, como quer Trigueiro, que por meio de festas ocorrem manifestações e expressões de homenagem, honra ou recordação de símbolos, identidades e acontecimentos tidos como importantes (Trigueiro, 2007). O bloco dos “Indianos”, desde a década de 1930, vem realizando em seus desfiles a rememoração da presença e agência dos povos indígenas e negros da região, tanto por meio de sua canção tradicional, que segue o ritmo da marcha-rancho, quanto na reinvenção de uma estética indígena, pautada nas informações que circulam nos meios de comunicação de massa, como, por exemplo, os filmes de faroeste.

Ao trazer informações escritas no grande painel de abertura do desfile de 2019 sobre “Como vivem os índios?”, o bloco “Indianos” lança mão da possibilidade de se comunicar com o público presente na avenida do samba, escolhendo tematizar a própria especificidade das populações indígenas e reiterando também a mensagem e o legado do próprio bloco ao chamar atenção para a existência, os conhecimentos, formas de organização e estéticas desses povos, ainda que sob a designação de “indianos” e “índios”.

Podemos argumentar que, embora haja uma compreensão limitada da complexidade dos povos e populações indígenas e suas lutas e vivências na atualidade, existe um engajamento e uma defesa dessas populações nas mensagens e nos poderosos processos de fruição e comunicação popular realizados ao longo do desfile pelo bloco “Indianos” para o público dessa cidade do interior do Rio de Janeiro.

### 3. PANORAMA DAS POLÍTICAS CULTURAIS NO BRASIL

#### 3.1. POLÍTICAS E PATRIMÔNIO CULTURAL

A Constituição Federal de 1988, em seu Artigo 215, preconiza que “o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais”. Tematizando o Carnaval como patrimônio cultural imaterial e festa popular de grande prestígio nas cidades brasileiras, buscamos descrever e analisar a expressão cultural da marcha-rancho em sua realização. Para isso, escolhemos um bloco carnavalesco de São João da Barra, RJ, que se afirma e promove como o único mantenedor da tradição da “marcha-rancho” nos desfiles de Carnaval do Norte Fluminense.

No decorrer da pesquisa, demos especial atenção à história da marcha-rancho e aos grupos de cordões que produzem desfiles representando os chamados “índios”<sup>19</sup>, como é o caso dos nossos interlocutores de pesquisa pertencentes ao bloco “Indianos”, que, desde a década de 1930, realizam anualmente desfiles ao som compassado de sua específica marcha-rancho, representando, recriando e atualizando experiências e afetos que rememoram o enredo narrativo da presença e do protagonismo indígena e afro-brasileiro no interior do estado do Rio de Janeiro. A partir de pesquisa de campo com observação direta, descrição e análise da performance e representação dos desfiles do bloco “Indianos” no ano de 2019, buscamos questionar o caráter público e celebrativo das encenações e performances, em especial a apresentação de guerreiros índios e negros, a fim de ressaltar a importância desta forma de comunicação e expressão cultural para o exercício da criatividade e construção de brechas de resistência, críticas polissêmicas e subversão de padrões sociais dominantes conformados pelo pacto da branquitude (Bento, 2023).

É importante chamar a atenção para o fato de o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)<sup>20</sup> reconhecer a importância de algumas expressões e bens culturais que constituem e exercem forte influência nos desfiles carnavalescos. Este

---

<sup>19</sup> Mantemos a utilização do termo ‘índio’ enquanto categoria nativa usada localmente para nomear os participantes do bloco “Os Indianos”. Chama a atenção o fato de a luta dos movimentos sociais pelos direitos indígenas e o processo de ressemantização e adequação do conceito identitário que propôs a imprecisão e o desuso da categoria índio não repercutir junto aos integrantes do bloco “Os Indianos”.

<sup>20</sup> Para maiores informações ver <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3469/carnaval-brasileiro-e-caracterizado-por-bens-culturais-protegidos-pelo-iphane>.

reconhecimento, enquanto Patrimônio Imaterial Brasileiro, acontece a partir do registro no Livro de Registro de Formas de Expressão, realizado pelo próprio Iphan. Assim, o Samba de Roda do Recôncavo Baiano foi inscrito no Livro de Registro de Formas de Expressão em 2004, seguido do Frevo em 2007, das Matrizes do Samba (Partido-Alto, Samba de Terreiro e Samba-Enredo), também inscritas em 2007, e do Maracatu Nação e do Maracatu de Baque Solto, inscritos em 2014. Buscamos, assim, contribuir com o levantamento de informações sobre grupos que organizam e produzem a expressão cultural da marcha-rancho na região, pensando na possibilidade da matriz ou referência para os atuais desfiles do Carnaval.

### 3.1.1. Contexto histórico das Políticas Culturais no Brasil: relação entre Estado e Cultura

O papel do Estado deve ser a constante busca na reavaliação de sua relação com o setor cultural, idealizando um Estado que possa se responsabilizar pela construção de políticas culturais para o país, não sendo apenas aquele que financia, “[...] mas deveria gerir a cultura, ter uma política cultural voltada para a produção de uma cultura nacional [...]” (Albuquerque, 2007, p. 68).

Uma gestão democrática da cultura passa, para mim, pelo reconhecimento de que deva haver a gestão pública da cultura, que esta deve contemplar a pluralidade das manifestações culturais e abrir espaço para a multiplicidade de seus agentes, que os conflitos que atravessam o social devam se explicitar nas próprias atividades culturais que são apoiadas e contempladas pelas políticas públicas (Albuquerque, 2007, p. 77).

No momento em que o Estado abarca as produções culturais, não deveria resultar positivamente ou negativamente, mas sim ser um espaço que cria oportunidades para que as diferentes culturas possam se expressar com autonomia. “Estado e cultura, estado de cultura, estado de humano, angústia e desafio, dúvidas e certezas, conflitos... este é o jogo que sempre teremos que jogar” (Albuquerque, 2007, p. 78).

É importante destacar o papel de Mário de Andrade na política cultural, pois foi o pioneiro a formular “uma política cultural no sentido público, e não apenas voltada

para as elites, a elite nacional agrária oligárquica. A cultura passou então a ser um direito de todo cidadão” (Simis, 2007, p. 134).

No Brasil, a indústria cultural vem ocupando espaços cada vez mais significativos, seja pela sua influência na área política, seu impacto nos valores democráticos e no processo democrático, seja pelo seu papel no âmbito econômico, tendo consolidado há mais de quarenta anos um mercado de bens culturais (Simis, 2007, p. 149).

Desta forma, devemos analisar a política cultural, mas envolver todos os setores do governo.

Se há uma ênfase na economia da cultura, de como as empresas que atuam no mercado vem contribuindo, por exemplo, significativamente para a geração de empregos, é preciso contrabalançarmos isso com a noção de que a cultura é também um direito, tanto quanto é a educação, reafirmando uma política que dê acesso à cultura, à diversidade cultural. É necessário pensar em formação de público, em distribuição, em difusão de cultura, inclusive para evitar a tutela oficial ou a reprodução do que a indústria cultural já produz (Simis, 2007, p. 151).

Devemos desconstruir os modelos econômicos imbricados na cultura, pois não se trata exclusivamente de alterar um império ou uma nação endurecida com o tempo, mas de mostrar a sociedade a partir da democracia, das diversidades e disparidades, fomentando a discussão sobre o acesso de todos à cultura.

Lia Calabre (2007), em seu texto sobre “Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas”, relata as ações significativas na relação entre Estado e cultura, pontuando intervenções a partir das políticas culturais, destacando a trajetória histórica da relação do Estado com a cultura e acentuando os principais períodos e suas contribuições relevantes para a política cultural. Dentre os fatos históricos apresentados, destaca-se o momento de governabilidade do Presidente Médici (1969 – 1974), em que Jarbas Passarinho (1969 – 1973) era ministro. “Foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC). [...] O PAC abrangia o setor de patrimônio, as atividades artísticas e culturais, prevendo ainda a capacitação de pessoal” (Calabre, 2007, p. 91).

Barbalho (2007) acrescenta a Política Nacional de Cultura (PNC), lançada em 1975, como um plano pioneiro articulado à concepção que conduz a política cultural no Brasil. O principal objetivo da PNC, segundo Barbalho (2007), é “defender e valorizar a cultura brasileira [...]”, redistribuídos em cinco objetivos para garantir de forma unificada a política cultural nacional (Barbalho, 2007, p. 45). Outro período em

destaque foi no governo de José Sarney, em 1985, com a criação do Ministério da Cultura e a elaboração da Lei Sarney, que, embora tenha sido suspensa por “problemas na forma de aplicação” (Calabre, 2007, p. 94), foi importante para dar o pontapé inicial à Lei Rouanet.

Em 23 de dezembro de 1991, foi promulgada a Lei n.º 8.313, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura. A nova lei, que ficou conhecida como Lei Rouanet, era um aprimoramento da Lei Sarney e começou, lentamente, a injetar novos recursos financeiros no setor através do mecanismo de renúncia fiscal (Calabre, 2007, p. 94).

Porto (2007) menciona o Ministério da Cultura quando utilizou o incentivo fiscal, desde o surgimento em 1985, “o Ministério da Cultura adotou, primeiro através da Lei Sarney e depois pela Lei Rouanet, o mecanismo do incentivo fiscal a empresas, como principal fonte de financiamento à cultura nacional” (Porto, 2007, p. 161). Acrescenta Porto (2007) quando aponta a planilha sugerida pelo Ministério da Cultura:

sempre defendeu com clareza a quem pretende beneficiar com sua política: aqueles capazes de realizarem estratégias de comunicação competentes para atraírem a atenção das empresas e garantirem o retorno de marketing esperado. Nada parecido do que se espera de uma política voltada para o fortalecimento do estado democrático de direito. Adotar o projeto como único mecanismo institucional de diálogo do poder público com sua população restringe o acesso dos mais pobres, e, portanto, mais vulneráveis à esfera pública (Porto, 2007, p. 166).

Na gestão, Weffort, enquanto ministro, sob a governabilidade de Fernando Henrique Cardoso, discorre que “a Lei Rouanet se tornou um importante instrumento de marketing cultural das empresas patrocinadoras” (Calabre, 2007, p. 95). A lei passou por modificações do projeto inicial quanto às parcerias com o setor privado para aplicar recursos no segmento cultural. Lia Calabre (2007) explica os resultados desse *marketing*:

Em síntese isso significa que o capital investido pela empresa, que gera um retorno de marketing, é todo constituído por dinheiro público, aquele que seria pago como impostos. O resultado é a aplicação de recursos que eram públicos a partir de uma lógica do investidor do setor privado. Esta passou a ser a política cultural do ministério na gestão Weffort (Calabre, 2007, p. 95).

No entanto, nos casos em que a cultura é considerada uma concepção de *marketing* ou no campo da comunicação, não deve ser financiada com o dinheiro dos contribuintes, “mas sim com as palavras de publicidade e os lucros das operações ou



do mercado financeiro”. Dessa forma, para diminuir a prerrogativa, “seria uma guinada fundamental para eliminarmos a cultura do privilégio que se instalou na área cultural no Brasil e reapropriarmos o espírito público tão desejado” (Porto, 2007, p. 167). Porto (2007) completo, explicando sobre o conceito de acesso à cultura:

Acesso então é promover o diálogo de culturas em contextos de igualdade e cooperação, disponibilizando a todos as mesmas condições para participar da vida pública, imprimindo transparência à disputa por recursos, garantindo bens e serviços culturais com a mesma qualidade em todos os espaços e a todos os setores da sociedade, independente de classe social ou local de moradia (Porto, 2007, p. 169).

Já Barbalho (2007) questiona a Lei Rouanet, apontando que ela se encontra na contramão da política nacional: “Por sua vez, a Lei Rouanet, desacompanhada de uma política nacional de cultura, reforçando as desigualdades entre as regiões brasileiras no que se refere ao apoio à produção cultural” (Barbalho, 2007, p. 48). Essa observação do Ministério destaca a discrepância do setor ao divulgar a lei no âmbito nacional e suas vantagens para os trabalhadores e trabalhadoras do segmento cultural.

Compreendendo a aproximação com a cultura como uma oportunidade de conhecimento e seus benefícios, é fundamental considerar a “necessidade de se apropriar continuamente de suas variáveis e disponibilizar esse acervo à comunidade; é um ato consciente que exige a inserção coletiva e a política de todos os cidadãos” (Porto, 2007, p. 169).

Para Teixeira Coelho (1997), ao abordar as questões das políticas culturais, trata-se de uma ciência da organização das estruturas culturais, entendida como um programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários, com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas.

Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável (Coelho, 1997, p. 293).

A análise feita por Teixeira Coelho (1997) aborda as políticas culturais segundo seus circuitos de intervenção. No que tange ao mercado cultural, o autor discute a

questão do financiamento e da facilitação do acesso econômico, conectada, principalmente, a incentivos fiscais e regras de mecenato que se inspiram na lógica de mercado. Associados a essa lógica, existem grupos folclóricos, de cultura popular, amadores, além de programas específicos para a defesa, conservação e difusão do patrimônio histórico, que, em geral, ainda não foram incorporados pelo interesse econômico.

Teixeira Coelho acrescenta que as políticas relativas ao uso da cultura são externas tanto para a lógica de mercado quanto para aspectos não comerciais, como cursos, seminários, conferências, debates, ateliês e outras atividades que podem ser referidas na educação informal. Nesse amplo segmento, os centros de cultura e de arte são exemplos que se beneficiam dessas políticas e, de certa forma, são privilegiados, pois prosperam no universo cultural, dando espaço para modos não comerciais e para atividades de iniciação e compreensão da cultura.

Para Mário Brockmann Machado (1984, p. 7), em seminário realizado em São Paulo em 1982, “é muito reduzida a atenção dada por políticos em geral e cientistas sociais às políticas públicas da área cultural, sejam elas oriundas de órgãos federais, estaduais ou municipal.” Simis (2007) acrescenta que, mesmo com o passar do tempo, a política cultural se desenvolveu, “ganhando tantos estudos empíricos e teóricos nas ciências sociais – na área acadêmica das políticas públicas – ainda é um tema que, se não é desconhecido, ao menos é desconsiderado” (Simis, 2007, p. 134).

### 3.1.2. Subvenção das Políticas Culturais de São João da Barra

Hoje, com desmembramento que ocorreu no dia 08 de dezembro de 2022<sup>21</sup> tanto da Cultura, que era junto com a secretaria de Educação, quanto do Esporte, que era junto com a secretaria de turismo e lazer, acentuou-se a organização do carnaval do município de São João da Barra através das Secretarias de Cultura e da Secretaria de Turismo e Lazer, responsáveis pela organização da programação do Carnaval e de todas as outras atividades e festividades culturais que compõem o calendário turístico e cultural. O desmembramento partiu da prefeita Carla Caputi de São João

---

<sup>21</sup> Diário Oficial da Prefeitura Municipal de São João da Barra do dia 08 de dezembro de 2022. [https://sjb.rj.gov.br/arquivos/diario\\_oficial/226-Suplementar\\_22\\_diario\\_oficial\\_eletronico\\_de\\_08\\_de\\_dezembro\\_de\\_2022-edicao\\_226-suplementar.pdf](https://sjb.rj.gov.br/arquivos/diario_oficial/226-Suplementar_22_diario_oficial_eletronico_de_08_de_dezembro_de_2022-edicao_226-suplementar.pdf). Acessado em 08/07/2024.

da Barra, entendendo a potência que é a Cultura e Esporte, logo, providenciou juntamente à Câmara Municipal de São João da Barra, uma audiência para escutar os interessados dos dois segmentos. Assim também, a cultura contou com o apoio do Conselho Municipal de Cultura de São João da Barra, juntamente com fazedores e fazedoras de cultura da cidade.

O resultado final foi publicado no Diário Oficial de São João da Barra, contendo as mudanças e alterações de ambas as secretarias. Bruno Costa, entrevistado no dia 20 de fevereiro de 2024, fala sobre o desmembramento e como foi esse processo: “Oficialmente, no Diário Oficial, em 8 de dezembro de 2022, ou seja, um ano e alguns meses à frente da secretaria. Hoje, com uma estrutura pequena, a secretaria conta com o secretário, o subsecretário e a ouvidoria, que são cargas obrigatórias. As secretarias devem ter ouvidorias, além de algumas cargas que vieram da Secretaria de Educação. O secretário que substituiu, Gil Miranda, incorporou uma ideia que já esteve no papel, organizado por mim e Jhonatan Martins durante nosso trabalho na Secretaria de Educação e Cultura, que era sobre a formação de gestão.”

Bruno Costa fala sobre como as secretarias de Educação e Cultura são grandes: “É humanamente impossível cuidar da educação e da cultura, porque ambas são gigantes. Apesar de a sociedade não ter essa visão da importância e da grandeza da cultura, diferente da educação, onde qualquer problema gera gritos e exigências, na cultura isso ainda não acontece. Mas isso é um processo longo, um reflexo da desestruturação histórica das políticas culturais no Brasil.”

O secretário de Cultura de São João da Barra foi entrevistado no dia 16 de maio de 2024 e mencionou a potência cultural da cidade: “São João da Barra é um celeiro cultural, com uma enorme riqueza cultural, e isso é histórico em todos os segmentos. Contudo, essas atividades culturais nunca foram direcionadas a uma área ou setor específico, nem em forma de coordenadoria. Sempre estiveram atreladas a alguma secretaria, seja na educação — já que é uma nomenclatura da Secretaria de Educação e Cultura — ou no turismo, com alguma coordenação específica de cultura, mesmo que não oficialmente.”

Esse processo de desmembramento foi um passo importante para a cidade e para o setor cultural, pois trouxe a cultura para o protagonismo principal, considerando a diversidade, os anseios e as buscas do segmento. “Costumo dizer que os sonhos, antes muito distantes, começaram a se tornar mais próximos e reais, inclusive com um prazo muito curto para realizá-los”, destaca Gil Miranda, secretário de Cultura.

Bruno Costa concorda: “Antes, a cultura era apenas um coadjuvante da Secretaria de Educação. Mais uma vez, não culpo nenhum gestor, pois realmente existem muitas questões na educação. Para você ter ideia, nem sequer havia cargos estruturais para a cultura. Se não me engano, existia apenas um diretor de cultura, um cargo escrito ‘cultura’ dentro da educação. Isso realmente dificultava o avanço das políticas culturais.”

A gestão pública no campo da cultura é desafiadora, pois analisa as ações realizadas e sua relação com os objetivos traçados e seus efeitos esperados. Assim, as ações públicas “devem demonstrar, minimamente, coerência entre o que se busca e as ações postas em prática. Não existe uma relação direta de causa e efeito no campo da ação cultural, o que torna a avaliação complexa” (Calabre, 2007, p. 100).

A cultura passa a ser aquilo próprio, aquilo específico, aquilo que garantiria a singularidade, a identidade de cada povo e de cada nação, por isso mesmo, algo que se devia preservar e defender das ameaças de extinção trazidas pelo processo civilizatório (Albuquerque, 2007, p. 63).

Assim, as definições de cultura transcendem os conceitos de civilização, evoluindo com o avanço das relações capitalistas e seu crescimento, resultando na união das culturas emergidas pelo desenvolvimento das sociedades. Albuquerque (2007) destaca que o conceito de cultura popular é proveniente das elites, considerando o contexto histórico ao seu redor.

Nos seus estudos sobre Gestão Cultural Municipal, Lia Calabre (2009) apresenta a definição de políticas culturais a partir das discussões e análises dos estudiosos como intervenções realizadas pelo Estado e pelas instituições civis, cujo objetivo é satisfazer as necessidades culturais locais. Contudo, a composição institucional direcionada ao município está relacionada à “ação pública municipal e às parcerias público-privadas de uma cidade, que são passos prioritários no processo de criação de políticas públicas de cultura” (Calabre, 2009, p. 81).

Política cultural é a ação do poder público ancorada em operações, princípios e procedimentos administrativos e orçamentários. Esta política é orientada para melhorar a qualidade de vida da população através de atividades culturais, artísticas, sociais e recreativas, proporcionando à mesma o acesso aos bens culturais. Trata-se de uma ação voltada para todo o município e não somente para alguns segmentos da sociedade (IBGE, 2007, p. 253).

Para Ruben Bayardo (2008), um argentino que estuda gestão cultural, o conceito é identificado como “a gestão de um vasto campo de instituições, de

programas, de projetos, de indústrias, de empreendimentos, de bens, de serviços e de direitos culturais” (Bayardo, 2008, p. 57). Ademais, ele afirma que, nesse campo de possibilidades, a gestão cultural, ligada à gestão pública dos municípios, enfrenta inúmeras questões problemáticas que precisam ser consideradas por aqueles que desejam aprofundar seu conhecimento sobre a “gestão pública da cultura, que é marcada pela ausência, ou pela escassez, de informações sistematizadas” (Calabre, 2009, p. 83).

A gestão cultural surge como um novo campo de atuação e na construção do profissional atuante. Fernando Vicário (2006) destaca a imprescindibilidade de desvincular aqueles profissionais que se dedicam à cultura profissionalmente. Os gestores têm a responsabilidade em relação ao segmento político, diferentemente dos artistas, produtores e animadores culturais (Vicário, 2006, p. 16).

Por fim, Calabre apresenta questões que permeiam o setor da gestão pública cultural municipal, identificando que, sob a perspectiva da cultura, “como um campo autônomo da administração pública, de igual importância a outros, é muito recente e ainda não está consolidado.” Durante muito tempo, o fazer cultura estava atrelado ao imaginário ilustrativo; “ou seja, ter cultura ou promover a cultura seria sinônimo de levar a educação e a arte erudita para o conjunto da população” (CALABRE, 2009, p. 90). A autora completa ainda sobre a intenção:

Era a ideia de que o Estado deveria levar cultura para o povo ou elevar a cultura do povo, buscando alcançar padrões culturais de matriz europeia, preservando algumas manifestações folclóricas (folk = povo) em seu estado “original”. Ao longo da década de 1970, essa visão começou lentamente a ser alterada, entretanto ainda resiste enraizada no imaginário de parte significativa da sociedade (Calabre, 2009, p. 90).

Outro aspecto apresentado pela autora é que promover a cultura é equivalente à realização de atividades voltadas para o lazer e o entretenimento da sociedade. Nesse sentido, a implementação de políticas culturais muitas vezes é reduzida à realização de espetáculos e eventos, como se isso fosse suficiente. “Ao responder que o principal objetivo da política cultural do município era a dinamização das atividades culturais, o gestor estivesse se referindo à realização de eventos isolados” (Calabre, 2009, p. 90).

No Estado democrático, o papel do Estado no âmbito da cultura, não é produzir cultura, dizer o que ela deve ser, dirigi-la, conduzi-la, mas sim formular políticas públicas de cultura que a tornem acessível, divulgando-a,

fomentando- a, como também políticas de cultura que possam prover meios de produzi-la, pois a democracia pressupõe que o cidadão possa expressar sua visão de mundo em todos os sentidos (Simis, 2007, p. 135).

O município de São João da Barra, tanto o carnaval quanto as atividades culturais desempenham um papel crucial na movimentação da economia local, a partir da articulação dos fazedores de cultura e das ações implementadas pelo município para garantir a sobrevivência cultural. Dessa forma, cria-se uma “dependência” do segmento cultural em relação à participação do poder público municipal na execução das atividades culturais, evidenciando uma relação constante e histórica entre Estado e cultura.

Bruno Costa (2015)<sup>22</sup> menciona que os recursos financeiros utilizados para o carnaval da cidade são provenientes dos royalties de petróleo e de participações particulares. O autor destaca a Lei do Petróleo<sup>23</sup> e o crescimento observado nos últimos tempos:

Com a implantação da Lei do Petróleo 47, nas últimas duas décadas houve um pujante crescimento das receitas provenientes dos *royalties* de petróleo recebidas pelos estados e municípios brasileiros. O Estado do Rio de Janeiro, que lidera o *ranking* nacional em relação aos repasses de *royalties*, a arrecadação desses recursos saltou de cerca de 29 milhões, em 1996, para mais de 1,3 bilhão, em 2005, significando um crescimento de quase 4420% neste período. Este número saltou para quase 3 bilhões de reais no acumulado de 2013 (Costa, 2015, p. 68).

O autor destaca, ao longo da pesquisa, a análise comparativa do percentual de dependência de São João da Barra em relação aos recursos dos royalties. O Demonstrativo de Despesas da Prefeitura do município, no período entre 2005 e 2012, constatou que “[...] todo o financiamento do Carnaval com verba pública é oriundo dos royalties de petróleo e das participações especiais na Fonte de Recursos 04” (Costa, 2015, p. 70). Ao observar todo o desenvolvimento do Carnaval no município de São João da Barra e comparando-o com o Plano de Governo no período mencionado, Bruno Costa (2015, p. 71) não identifica, de forma clara, as políticas culturais focalizadas e estruturantes do Carnaval da cidade, mas sim ações pontuais.

[...] observei que não há políticas culturais implementadas no carnaval de São João da Barra e sim ações pontuais de cultura que identifiquei como sendo:

---

<sup>22</sup> Bruno Azevedo da Costa (2015), Dissertação de Mestrado: “Aplicação de Verbas, Poder Público Local e Políticas Culturais: análises e perspectivas do carnaval de São João da Barra, RJ” no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais pela UENF.

<sup>23</sup> Disponível em: [http://www.Silvaplanoalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9478.htm](http://www.Silvaplanoalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9478.htm). Acessado em 24/02.

1) subvenções para as escolas de samba; 2) Concurso de Máscaras e Dominós; 3) Ornamentação artesanal da avenida; 4) Contratação de bandinhas locais de carnaval; carentes de proposições e participação dos atores locais no fomento à sua promoção e formatação [...] (Costa, 2015, p. 71).

Vale ressaltar a relevância da subvenção para a realização do carnaval do interior do Rio de Janeiro e o quanto as agremiações sanjoanenses dependem da verba pública para colocar sua escola ou bloco na avenida. Tal ação possibilitou ao governo valorizar a tradição carnavalesca na cidade, mesmo sem saber em que momento passou a ser somente uma ação do município, e não como um fenômeno que envolve todas as esferas – poder público, escolas ou blocos de carnaval e público em geral. Na busca de material para corroborar o andamento da pesquisa, as agremiações relataram a liberação da subvenção muito próxima do carnaval e a questão dos valores diferenciados entre agremiações e blocos de carnaval.

Para Rita Amaral (1998), o capitalismo despertou o interesse nas festas populares e vice-versa; entretanto, nas novas formas de vida, o povo vem reelaborando suas festas, possibilitando assim novos formatos econômicos e sociais. Desta forma:

Pode-se observar, também, que as antigas festas populares, compartilhadas por grande número de pessoas (principalmente as festas religiosas) fragmentaram-se em formas diferentes de festejar conforme foram se formando grupos em decorrência do crescente processo de desenvolvimento capitalista, e a consequente divisão social do trabalho, dos espaços, das classes sociais e, principalmente, do crescimento de diferentes denominações religiosas com maneiras variadas de festejar. No entanto, surgiram ou mantiveram-se grandes festas em centros de atração regionais (Amaral, 1998, p. 34 e 35).

A autora destaca ainda a festa e sua relação com diversos temas, dependendo do objeto em destaque na discussão, seja pelo autor ou pelo tipo de festa escolhido por eles. Amaral (1998) exemplifica a ligação da festa com a religião no Brasil e observa os aspectos que rodeiam o conceito de festa. Ao correlacionar festa e ritual, a autora acrescenta que a festa pode ser uma dimensão privilegiada para o estudo de sociedades e grupos. Gluckman (1966) reitera que o ritual está relacionado ao controle religioso ou à sua forma mística.

A dificuldade para o setor público reside na capacidade de modificar toda a complexidade que envolve as ações políticas em precaução de algo contínuo para os próximos anos. O papel atribuído à criação de políticas direcionadas ao setor cultural

deve estar relacionado a “garantir plenas condições de desenvolvimento da mesma”. Assim, não caberia ao Estado “ser um produtor de cultura, mas pode e deve ter a função de democratizar as áreas de produção, distribuição e consumo” (Calebre, 2007, p. 106).

De acordo com Porto (2007), é importante atender aos anseios da cultura com a perspectiva de ser um instrumento público para o crescimento do Brasil. Entretanto, “avancamos aos poucos, apesar da reação da classe artística mais empedernida, que a qualquer tentativa de redução dos seus privilégios ameaça com os meios de comunicação e frases de efeito” (Porto, 2007, p. 166). Para ilustrar, segue abaixo a tabela com o repasse feito às escolas de samba do município.

Tabela 1- Valores das subvenções das quatro escolas de samba do município de São João da Barra (2005 a 2012)

Repasse de subvenção para escolas de samba (2005 a 2012)					
Ano	Escolas de Samba				Total
	Congos	Chinês	U. Chatuba	Trinca de Ouro	
2005	R\$100.000,00	R\$100.000,00	R\$70.000,00	R\$40.000,00	R\$310.000,00
2006	R\$100.000,00	R\$100.000,00	R\$70.000,00	R\$40.000,00	R\$310.000,00
2007	R\$100.000,00	R\$100.000,00	R\$70.000,00	R\$40.000,00	R\$310.000,00
2008	R\$100.000,00	R\$100.000,00	R\$70.000,00	R\$40.000,00	R\$310.000,00
2009	R\$100.000,00	R\$100.000,00	R\$70.000,00	R\$40.000,00	R\$310.000,00
2010	R\$150.000,00	R\$150.000,00	R\$113.000,00	R\$60.000,00	R\$473.000,00
2011	R\$150.000,00	R\$150.000,00	R\$113.000,00	R\$60.000,00	R\$473.000,00
2012	R\$234.000,00	R\$234.000,00	R\$163.800,00	R\$60.000,00	R\$691.800,00
Total Geral					R\$ 3.187.800,00

Fonte: Dissertação de Bruno Costa (2015) - Secretaria Municipal de Fazenda; Arquivos das escolas de samba. Elaboração própria.

A tabela acima apresenta os repasses das escolas de samba de São João da Barra entre os anos de 2005 e 2012, retirada da dissertação de Bruno Costa (2015, p. 72). Ela ilustra os valores recebidos pelas escolas de samba nesse período, além das diferenças entre as agremiações. O autor ressalta que essa discrepância se deve ao fato de que o “repasse da subvenção tem um valor superior para Congos e Chineses devido a um carnaval mais grandioso, apresentando alegorias, fantasias de luxo e um maior número de componentes na escola, além da tradição que traz desde a década de 1930” (Costa, 2015, p. 72). Contudo, não é possível observar a participação do bloco “Indianos” na tabela, nem o valor recebido por ele.



Outro ponto especial em relação às agremiações e sua participação na avenida do samba é que o governo buscou um abono para as escolas que cumpriram o tempo estipulado para o desfile, oferecendo 20% a mais sobre o valor da subvenção, dividido em 10% para cada dia. As escolas de samba “Congos” e “Chinês” desfilaram em dois dias durante o carnaval: domingo e terça; enquanto “Unidos da Chatuba” e “Índios” desfilaram na segunda. Vale ressaltar que, atualmente, a escola de samba “Unidos da Chatuba” não desfila mais, e agora é a escola de samba Vila Imperial que se apresenta na segunda de carnaval, após os Indianos.

Com o desmembramento da Secretaria de Cultura, ocorreram mudanças importantes e significativas para o carnaval, principalmente para as escolas de samba e os blocos indianos. Houve um aumento na subvenção que não ocorreu há anos. O entrevistado Gil Miranda, atual secretário de Cultura, explicou as alterações e as porcentagens de aumento: “o que aconteceu é que conseguiu o aumento graças à prefeita Carla Caputi, que teve a sensibilidade de entender que, há mais de 10 anos, as escolas não tinha reajuste nenhum valor. Os Congos e os chineses tiveram um aumento de 65%, recebendo R\$ 234 mil, que passou a ser R\$ 385 mil; Vila Imperial e o bloco Indianos receberam um aumento de mais de 100%, 133%, passando de R\$ 30 mil para R\$ 70 mil.”

Os pagamentos das subvenções não chegavam às escolas com antecedência suficiente para a compra de materiais. “Normalmente, o recurso chegava uma ou duas semanas antes do carnaval, o que gerava um problema em relação à prestação de contas, já que as notas só podem ser datadas a partir da entrada do recurso. Conseguimos, então, pagar a primeira parcela em novembro e a segunda no início de janeiro, permitindo que as escolas precisem basicamente quatro meses para trabalhar com o recurso já na caixa”, destacou o secretário de Cultura. É importante ressaltar que anteriormente, os pagamentos eram de responsabilidade da Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer, mas agora, com uma nova estrutura, a responsabilidade passa a ser da Secretaria de Cultura.

O grande desafio não é romper com as ações elaboradas a cada mudança de administração. Dessa forma, toda a dedicação e valorização do trabalho construído ao longo do tempo não será em vão. “Um dos caminhos possíveis a serem seguidos nesse processo de construção de políticas de longo prazo é o do envolvimento dos agentes afetados por tais políticas” (Calabre, 2007, p. 100).

Perguntei ao secretário de Cultura sobre as políticas culturais externas para o único bloco de carnaval que permanece com a tradição da marcha-rancho: “é o bloco de anos, é o nosso queridinho, né? E, por mais que a modernidade às vezes tente abafar, né, com essas novas culturas que também precisamos, de certa forma, entender — que são gerações diferentes —, mas é algo que também é uma joia preciosa, né? É mais antigo e que foi o único que se manteve como tradicional.”

Do ponto de vista do secretário Gil Miranda, é necessário que o bloco “Índios” se reinvente sem perder a tradição: “acho que precisamos compensar algumas coisas. É importante que os indianos também se aproximem da Secretaria como parceira, inclusive nessa corretora. Não quero dizer que se deva quebrar a tradição, mas, além, a Marcha-Rancho existe, né? É uma tradição, mas por que não lançar talvez uma segunda Marcha-Rancho?” O secretário destaca a importância de buscar alguma mudança sem perder a tradição ou a característica da marcha-rancho.

O ouvidor e professor de história Bruno Costa, ao ser questionado sobre a valorização do poder público em relação ao bloco Indianos, responde que há, e menciona a criação do samba e do rancho: “é interessante, se você considerar a criação do samba, ele é anterior aos Congos e Chinês. Mas eles se mantiveram com o rancho e cantaram marcha-rancho apenas no segundo meado da década de 1970, quando o samba surgiu entre as escolas. A marcha-rancho deveria ser muito valorizada, inclusive o bloco Indianos. É interessante notar que, na própria letra dos Indianos, existia toda essa confusão na década de 30. O bloco é Indianos, mas as pessoas se apresentam como indígenas. Índio, indígena. E indígenas fazendo macumba. Se você analisar a letra, perceberá toda essa questão que envolve e que mostra exatamente a concepção histórica do período. Os anos 30 marcaram o início do governo Vargas.” O secretário de Turismo e Lazer compartilha a mesma impressão sobre o bloco Indianos: “Indianos não é de índio; Existem indianos que contam uma história indígena, que é diferente de um bloco de índio diferenciado.” Apesar das questões que surgem ao discutir o bloco “Indianos”, os três entrevistados do poder público municipal de São João da Barra enfatizam que o bloco é uma tradição importante para a cidade. Eles reconhecem sua relevância tanto para as gerações mais antigas quanto para as futuras. A Secretaria de Cultura, por meio do fomento emergencial de Lei Paulo Gustavo, destina parte da palavra para os segmentos do carnaval, possibilitando a coleta de forma fácil e prática para o bloco “Indianos” e

atividades culturais externas para o carnaval, garantindo sua manutenção e sobrevivência.

Refletir sobre políticas de gestão cultural oferece a oportunidade de entender o real significado da cultura, “o que deve ser valorizado e incentivado por grupos sociais que pertencem diretamente ao controle do Estado” (Albuquerque, 2007, p. 74).

Recentemente, o site “Alma Preta” divulgou, no dia 25 de abril de 2024, que os blocos de carnaval se tornaram Patrimônio Cultural do Brasil. Segundo o site, no dia 24 de abril de 2024, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva sancionou a legislação que libera os blocos de carnaval e as bandas de carnaval como manifestações culturais do Brasil, incluindo os desfiles, músicas, práticas e tradições culturais da Brasil festividade como Patrimônio Cultural. A proposta do texto legislativo visa garantir tais manifestações culturais durante a atividade de livre escolha.

O PL de nº 3.724/2021 ressalta a responsabilidade do poder público na salvaguarda da livre atividade dos blocos e desfiles carnavalescos, bem como sua realização. O texto legislativo é de autoria da Deputada Federal Maria do Rosário (PT – RS), elaborado em 2021 e aprovado em março de 2024 pela Comissão de Educação e Cultura do Senado. O site destaca que em 2023 as escolas de samba também foram reconhecidas como manifestação cultural nacional, com a aprovação da Lei 14.567/2023, também de autoria de Maria do Rosário.

Porto (2007) destaca a “produção cultural” como uma ferramenta política para a cultura brasileira, partindo da cultura do privilégio no segmento cultural. A “ausência de educação com os movimentos sociais e culturais fora do que tradição se denomina 'produção cultural' esteve tão presente como nas políticas culturais brasileiras” (Porto, 2007, p. 161).

### 3.2. MARCHA-RANCHO NA ESCOLA DÁ SAMBA?

A educação patrimonial se apresenta como um processo sistemático no campo educacional, fundamentado no patrimônio cultural, visando ao enriquecimento do conhecimento tanto para o indivíduo quanto para a coletividade. Isso implica compreender as questões que envolvem o patrimônio cultural, seus objetos e expressões, como ponto de partida para aprofundar os estudos pedagógicos, atrelados a questionamentos e observações em diversos aspectos, resultando em conceitos e conhecimentos adquiridos.

No livro *Educação não formal no campo das artes*, Gohn (2015) destaca a arte como um espaço privilegiado para o desdobramento da educação não formal, sendo desenvolvida tanto coletivamente quanto individualmente no processo de aprendizagem. A autora enfatiza que essa dinâmica ocorre devido às especificidades que a arte envolve nas relações entre o que ela denomina “experiência prática e a concepção final de uma obra”, uma relação que transcende os aspectos formais do ensino-aprendizagem, adentrando o campo das habilidades, subjetividade, identidade e memória (Gohn, 2015, p. 7).

Gohn (2015) também apresenta os conceitos de educação formal, informal e não formal. A educação formal ocorre nas estruturas escolares regulamentadas por lei, com disciplinas organizadas de maneira seriada e consecutiva. A educação informal é adquirida por meio das interações com familiares, vizinhos e o contexto em que o indivíduo está inserido, enquanto a educação não formal “possui um campo próprio, embora possa articular-se com as duas anteriores” (Gohn, 2015, p. 16).

A educação não formal está intrinsecamente ligada à produção de saber, a partir da vivência no campo das artes, independentemente da forma que isso assume. “As vivências constituem momentos de situações-problema que devem ser enfrentadas e superadas. Os aprendizes precisam se envolver plenamente nas atividades, integrando corpo e intelecto” (Gohn, 2015, p. 17). Esse engajamento possibilita uma modificação na conjuntura dos atores sociais, valorizando a identidade e as histórias pessoais.

Ao contextualizar a marcha-rancho no conceito de performance, ampliamos as discussões sobre corpo, dança e educação. Isso permite compartilhar o conhecimento adquirido na rotina cotidiana. A educação não formal viabiliza a participação desses elementos e sujeitos na aprendizagem pedagógica, fortalecendo as raízes culturais tradicionais da região por meio de mecanismos não convencionais de ensino patrimonial. A marcha-rancho possui um contexto histórico que abrange diferentes formas de relação e participação dos atores sociais, contribuindo para a preservação da tradição cultural, em diálogo com suas origens.

O estudo das relações étnico-raciais visa acentuar o não apagamento histórico e cultural dos diversos grupos étnicos, como os povos negros e indígenas, que foram marginalizados nas narrativas históricas. É fundamental garantir o direito ao conhecimento e a importância da manifestação dos povos étnico-raciais no Brasil,

permitindo que narrem suas próprias histórias, tradições e culturas no ambiente escolar.

A aprovação da Lei n.º 10.639/03, que modifica a Lei n.º 9394/96, estabelecendo as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, e torna obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira nas escolas, representa uma vitória significativa. Essa lei busca construir uma história alternativa e emancipatória, que se oponha à perspectiva eurocêntrica dominante (Gomes, 2012, p.107).

A LDBEN tornou obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-brasileira, inserindo a Lei 10.639/03. A Lei 11.465/08, em vigor desde março de 2008, modificou o Art. 26 – A da LDBEN, incluindo o estudo de História e Cultura Indígena, atrelado ao estudo da História e Cultura Africana e Afro-brasileira.

Para Wedderburn (2005, p.160), “os pesquisadores incumbidos da missão de estudar as questões afro-brasileira e africana enfrentaram o desafio de demolir estereótipos e preconceitos que permeiam essa temática”. Nesse contexto, enquanto pesquisador, reconheço a necessidade de estudar a pluralidade étnico-racial, ressaltando a cultura como um ponto de compromisso para aprofundar nosso conhecimento. Isso nos ajuda a escapar da dominância eurocêntrica que, por muito tempo, influenciou a trajetória dos povos negros e indígenas no Brasil.

Portanto, as Leis n.º 10.639/03 e n.º 11.645/08 são essenciais e devem ser implementadas não apenas como políticas educacionais, mas como um direito ao acesso à informação a ser cumprido no ambiente escolar, promovendo uma educação justa em uma sociedade desigual.

Ao considerar uma educação antirracista, é possível reorganizar três pilares que considero importantes nesse processo: o ambiente escolar, o currículo e o professor. O conteúdo ensinado é uma ferramenta que possibilita ao aluno conhecer sua própria história e as raízes locais. Dessa forma, trazer a história do bloco “Indianos” para a escola facilitará a inserção dos jovens no carnaval, além de salvaguardar a tradição da marcha-rancho.

Como afirma Passos (2013, p.206), “os saberes existem e estão presentes no cotidiano, entretanto, além de sua existência, há um não-reconhecimento e desqualificação em relação a saberes socialmente valorizados”. A longa pressão histórica do Movimento Negro para institucionalizar o combate ao racismo por meio de políticas públicas levou à necessidade do ensino da História e Cultura Africana, Afro-brasileira e indígena na educação básica. As Diretrizes Curriculares para

Implementação da Educação para as Relações Étnico-Raciais confirmaram a legitimidade dessa inclusão em todas as fases do processo democrático. Contudo, a legislação é apenas o primeiro passo; a institucionalização ocorre quando as leis se traduzem em práticas efetivas.

Portanto, é fundamental trazer a história do carnaval para as salas de aula, fortalecendo o saber por meio da compreensão do porquê do bloco “Indianos” ter mantido sua marcha-rancho cantada e dançada ao longo de quase 100 anos, resistindo a inovações no carnaval. Isso enfatiza a importância do bloco para o contexto histórico-cultural local de São João da Barra e reforça a necessidade de implementar o estudo sobre a história e cultura africana, afro-brasileira e indígena como uma política educacional eficaz.

Pensar na tradição do bloco “Indianos” desde sua fundação, sem permitir que sua história e cultura sejam esquecidas, exige a elaboração de material paradidático que ajude os professores da rede municipal de São João da Barra no ensino não apenas sobre o bloco, mas também sobre a história dos povos minoritários negros e indígenas.

Esse material, inserido no contexto do carnaval, pode abordar a influência do povo negro nas festividades, discutindo como eram vistos nas brincadeiras do entrudo e ranchos, além da importância dos movimentos sociais na construção do carnaval. É vital considerar a memória e a oralidade daqueles que ainda brincam o carnaval de rua, convidando as novas gerações a se apropriar de sua própria história.

A temática étnico-racial nas propostas para as escolas do campo promove o respeito às diferenças sociais, culturais, políticas e econômicas, além de relações de gênero e grupos étnicos, promovendo relações igualitárias dentro das diversidades da sociedade brasileira. Isso permite valorizar o patrimônio histórico-cultural dos grupos étnicos que compõem a população brasileira, ajudando a compreender como as identidades se formam e se transformam ao interagir com outras culturas.

Por isso, incluir conteúdos sobre a história dos povos brasileiros e africanos, com o objetivo de resgatar a herança histórica das contribuições invisibilizadas pela sociedade, nas esferas social, econômica e política, é fundamental para a história do Brasil (BRASIL, 2003, 2013). Isso demonstra o compromisso com uma educação integral, antirracista, que promove experiências e vivências de relações étnico-raciais, contribuindo para o bem de todos, sem distinções, preconceitos ou discriminações, conforme destaca Gomes (2011).

A inserção de temas antirracistas nos programas educacionais tem como objetivo resgatar as contribuições do povo negro nas esferas social, econômica e política, fundamentais para a formação da sociedade brasileira. Essa abordagem mais profunda é necessária, pois as contribuições da população negra foram muitas vezes negligenciadas devido à predominância eurocêntrica nas instituições de ensino (Hasenbalg, 2005; Carneiro, 2012).

O currículo para a Educação das Relações Étnico-Raciais deve focar na significação, buscando desenvolver os significados dos alunos a partir da aprendizagem e da construção do conhecimento consolidado, criando um espaço-tempo de interação entre culturas, onde saberes são confrontados, compartilhados e afirmados (Macedo, 2006, p. 106).

Os Conselhos de Educação regulamentam e institucionalizam as Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008 (BRASIL, 2013, p. 38). O parágrafo 3º do Artigo 2º da Resolução CNE/CP 01/2004 estabelece que os Conselhos de Educação dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios devem desenvolver as Diretrizes Curriculares Nacionais de acordo com o regime colaborativo, respeitando a autonomia dos entes federativos e seus respectivos sistemas.

Pensar na formulação de um currículo e material paradidático como ferramentas que colaborem na construção do conhecimento, a partir da tradição, memória e oralidade de uma localidade, é fundamental. Como afirmam Monteiro e Penna (2011, p. 194): “[...] enquanto um lugar que questiona os saberes ensinados, pensados enquanto produções/enunciados, significados hibridizados e contingentes, permeados por relações de poder.” Desligar-se da perspectiva eurocêntrica no currículo reverbera na possibilidade de “[...] possibilitar a compreensão dos alunos por meio de um currículo que desdobre práticas e acontecimentos de outros tempos, espaços e culturas” (Monteiro e Penna, 2011, p. 204), proporcionando o desenvolvimento integral e crítico dos alunos, além de apresentar seus direitos educacionais e valorizar sua identidade enquanto indivíduos e cidadãos que fazem parte da sociedade.

A partir dessas observações sobre a necessidade do ensino da própria história e cultura no ambiente escolar, abrangendo o carnaval do bloco “Indianos”, assim como o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena, foi criado um material paradidático em forma de texto/livro e oficinas. Este material desdobrou-se na criação de um projeto com o tema: “Marcha-rancho na escola dá samba?”. Paulo Freire, em

O ato de ler, defende que a “leitura do mundo precede a leitura da palavra” (Freire, 1989, p. 13). Com isso, o autor enfatiza a importância de apoiar a realidade vivida como suporte fundamental para a construção do conhecimento.

A escola tem papel preponderante para eliminação das discriminações e para emancipação dos grupos discriminados, ao proporcionar acesso aos conhecimentos científicos, a registros culturais diferenciados, à conquista de racionalidade que rege as relações sociais e raciais, a conhecimentos avançados, indispensáveis para consolidação e concerto das nações como espaços democráticos e igualitários (BRASIL, 2004, p. 15).

Para Menezes (2001, p. 70), os materiais paradidáticos são conceituados como “[...] livros e materiais que, sem serem propriamente didáticos, são utilizados para este fim”. O tema da proposta partiu da constatação teórica sobre a importância de articular a história e a tradição do carnaval de São João da Barra com as Leis 10.639/03 e 11.465/08 nas salas de aula das escolas municipais, utilizando um formato lúdico. De acordo com Barbosa (2010, p. 10), “o lúdico é inerente ao ser humano e, por esse motivo, hoje, em muitos contextos escolares, há uma acentuada referência à ludicidade como um elemento motivador de aprendizagem”.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB 9394/96 (BRASIL, 1996) recomenda o uso de materiais paradidáticos, assim como os Parâmetros Curriculares Nacionais – PCN (BRASIL, 1998) e a Base Nacional Comum Curricular – BNCC (BRASIL, 2018). Com base no exposto, o Ministério da Educação cita:

Os livros paradidáticos são interessantes para complementar e aprofundar os conteúdos dos didáticos. Favorecem o trabalho com projetos pedagógicos e estimulam a produção escrita, com resenhas e fichamentos. As revistas, os jornais e a televisão são fontes documentais importantes na pesquisa e no debate de temas da atualidade, podendo contribuir para a formação da criticidade e dos valores sociais. Imagens, fotografias, obras de arte, peças e acessórios de época, vestuários, antiguidades favorecem a aproximação do conteúdo com a realidade, contribuindo para a aprendizagem significativa. Integrando o campo dos recursos visuais, os vídeos e slides não perdem o posto de articuladores do conhecimento com o mundo real. A leitura e a produção de mapas, o uso de globo, maquetes, miniaturas, linhas e medidores diversos de tempo favorecem o estabelecimento dos vínculos entre fatos, locais e datas (BRASIL, 2007, p. 108).

Nota-se a importância dos materiais paradidáticos não apenas para o processo de aprendizagem do aluno, mas também como uma prática pedagógica utilizada pelo professor. Esses materiais incentivam e instigam a leitura e a interpretação, além de proporcionar ao aluno da escola pública municipal o acesso a uma educação integral, conhecendo sua história e cultura de forma convidativa e lúdica.



Acreditamos que o estudo sobre os tipos de materiais didáticos está relacionado ao ensino fundamental contemporâneo. Nesse sentido, Bittencourt (2008) afirma que “a escolha dos materiais depende, portanto, de nossas concepções sobre o conhecimento, de como o aluno vai apreendê-lo e do tipo de formação que estamos oferecendo” (Bittencourt, 2008, p. 299).

De acordo com Zamboni (1991), os materiais paradidáticos, enquanto uma “nova cultura livresca”, surgiram com a “[...] finalidade de complementar o livro didático, subsidiar o trabalho docente e oferecer ao professor e aos alunos novas abordagens a respeito dos temas estudados e/ou propor outros” (Zamboni, 1991, p. 2). Ao elaborar materiais diversificados e complementares ao livro didático, considerou-se as demandas e anseios dos professores que desejam inovar suas práticas em sala de aula.

A proposta não apenas prevê a criação de materiais de apoio sobre o carnaval da cidade, mas também, com base nas informações da pesquisa de tese, visa auxiliar na elaboração do material paradidático teórico. Além disso, possibilitará a capacitação dos professores da rede municipal sobre o bloco “Indianos” e a tradição do carnaval, incluindo a história e a cultura africana e indígena nesse processo de formação do corpo docente.

O projeto divide-se em dois momentos: no primeiro, pretende-se capacitar todos os professores da rede municipal, trazendo a história do carnaval e aprofundando os estudos sobre as leis e movimentos sociais, resultando em uma formação antirracista. Dessa forma, os professores terão condições de trabalhar com seus alunos de maneira didática, metodológica e multidisciplinar. A capacitação não está restrita a uma única disciplina, mas propõe uma formação coletiva, considerando o projeto “Marcha-rancho na escola dá samba?” como parte do Projeto Político Pedagógico (PPP) da escola.

O segundo momento envolve a atuação dos professores com seus alunos na sala de aula, utilizando uma metodologia teórica e prática. Nesse estágio, é importante abordar a história do carnaval de rua e do bloco “Indianos”, suas histórias e tradições. A prática do projeto pode incluir atividades como solicitar que os alunos busquem fotografias de seus familiares durante o carnaval e peçam aos parentes que expliquem a história por trás daquele registro fotográfico. Os alunos poderão, então, montar sua interpretação do carnaval da cidade por meio de desenhos ou vídeos que reflitam sua perspectiva sobre a história do carnaval local.

Assim, compreende-se que é necessário produzir um instrumento didático e pedagógico relacionado ao carnaval, mas também à cultura e à história afro-brasileira no cotidiano das salas de aula. O material, apoiado na referida tese, deve considerar uma metodologia de trabalho inclusiva e participativa. O projeto pode gerar elementos que incentivem os alunos a aprofundar seus conhecimentos, como, por exemplo, a criação de um curta-metragem paradidático que traga ainda mais a participação desses jovens no carnaval de rua, mantendo vivas as raízes culturais de sua história.

Os livros paradidáticos nasceram das discussões sobre a necessidade de autores brasileiros produzirem para crianças e jovens buscando formar, através deles, o desejo, o gosto e o prazer de ler. As editoras passaram a investir em textos alternativos, com temas e linguagem mais acessíveis, que serviriam para introduzir o aluno no universo da leitura e prepará-lo para obras mais complexas [...] (Laguna, 2001, p. 48).

É possível notar que os materiais paradidáticos podem ser úteis, sobretudo, em relação aos discursos que emergem do meio educacional. Segundo Paiva Oliveira (2010), a falta de interesse pela leitura entre crianças que não contam com o apoio e incentivo da família é uma das razões apontadas para o fracasso escolar e, posteriormente, para a incapacidade do estudante como cidadão.

A professora Fernanda Amaral, da rede municipal, ao ser questionada sobre o ensino da cultura sanjoanense nas aulas, reforça a importância dessa temática: “Nossa, olha, essa é uma pergunta muito importante, porque eu brigo muito para que o ensino da cultura sanjoanense seja inserido nas escolas, assim como a história e a cultura de São João da Barra. Eu trabalhei um tempo em Campos dos Goytacazes, onde há um ano escolar dedicado à história da cidade. Então, é um ano inteiro que eles estudam a história de Campos. Por isso, eu brigo muito para que isso aconteça em São João da Barra. Para quê?! Eu tenho uma filha que está no quarto ano hoje. Quando pego para estudar a história com ela, fico muito chateada ao perceber que uma criança dessa idade está aprendendo conteúdos que serão abordados novamente no sexto ou nono ano.”

Fernanda, como professora de história em São João da Barra, observa que há conteúdos que se repetem em diferentes anos escolares e, por isso, questiona a ausência da história local — a realidade vivenciada pelos alunos — nas aulas. Ela menciona que são poucos os professores de história nascidos em São João da Barra que lecionam no município ou no estado, e destaca a falta de iniciativas para desenvolver projetos sobre a história local nas escolas. “A gente sabe o que

precisamos lecionar para o sexto, sétimo, oitavo e nono anos. E é isso. Não se vê a proposta de fazer um projeto sobre a história do município. Quando ocorre, é um projeto muito raso.”

Fernanda utiliza o exemplo de Campos dos Goytacazes para ilustrar seu ponto: “Se a Câmara fizesse um projeto de lei para obrigar um ano de escolaridade, como ocorre em Campos, onde a história ensinada na escola seria a história de São João da Barra, isso teria um impacto significativo. Se você ensina isso para crianças de primeira a quinta série, elas levarão esse conhecimento para o resto da vida e valorizarão suas tradições!”

Assim, a entrevistada acredita que, ao conhecer sua realidade cultural e histórica, os alunos tendem a valorizar suas tradições. O intuito do material paradidático é oferecer uma visão ampliada e desenvolvida de suporte para os professores, não apenas elaborando livros e textos, mas também capacitando-os para abordar essa temática em sala de aula. Do ponto de vista metodológico, o material proporcionará uma formação suplementar que possibilitará a contextualização histórica da cidade. Além de fornecer apoio e suporte, professores capacitados poderão utilizar diferentes recursos na aplicação do projeto, garantindo que “Marcha-rancho na escola dá samba?” vá além de uma simples celebração, promovendo a aproximação e o fortalecimento da cultura de São João da Barra.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O carnaval brasileiro constitui uma importante festa e expressão cultural que reúne diversidades, criatividade, memórias e narrativas em seus desfiles, que possui um caráter eminentemente prático e permite a fruição de fantasias e outras formas de viver para seus diferentes grupos de foliões. A partir da instauração do tempo da festa, que é, por excelência, cíclico e ritualístico, ocorre a quebra do tempo regido pelo relógio e pela investigação da manutenção da vida cotidiana, dominada pela esfera do trabalho, da economia, do nascer e do morrer .

O carnaval institui o espaço e o tempo festivo de seus desfiles, permitindo, assim, uma rememoração coletiva de símbolos, conhecimentos e vivências. É a partir deles que buscamos descrever e analisar as ações do bloco “Indianos” e de sua marcha-rancho, enquanto expressão histórica cultural carnavalesca que realiza esforços para a manutenção de suas especificidades e tradições, sem renunciar à produção criativa de inovações nos processos de comunicação com seus membros e o público presente.

Ao buscar narrativas e memórias dos fólhos e organizadores deste bloco, também abordamos a trajetória histórica do grupo desde a década de 1930, procedendo a um imbricado processo de análise das camadas de significados e formas de representação de estéticas e performances, questionando se estas se reportam às populações indígenas e negras, de que modo o fazem e qual seu efeito nas festas carnavalescas do interior do estado do Rio de Janeiro.

Compreender criticamente a história nos ajuda a questionar nossa capacidade, enquanto povo e nação política, de respeitar a diversidade cultural, linguística, epistemológica e territorial das mais de 305 etnias indígenas diferentes que habitam hoje o Brasil, falando cerca de 274 línguas distintas. Infelizmente, a aprovação do Marco Temporal pelo Congresso Nacional, a continuidade dos ataques às lideranças indígenas Guarani Kaiowá e a permanência das atividades ilegais de garimpo no território indígena demarcado aos Yanomami mostram o contrário.

A aprovação do Marco Temporal aponta para a perpetuação de práticas colonialistas e extrativistas sobre os territórios indígenas e, por conseguinte, sobre os corpos das pessoas que ali habitam. Sua consequência pode ser a supervalorização do “Agro é pop”, sem o devido questionamento sobre a reedição de suas bases históricas pautadas na violência dos bandeirantes, ordens religiosas, administradores

e agentes coloniais, e dos senhores e senhoras de escravos frente aos povos indígenas e às pessoas negras escravizadas.

Nossa intenção é descrever e analisar a história do bloco “Índios” e, por conseguinte, as expressões culturais da diversidade brasileira, como o Carnaval, a fim de valorizar sua ação no cotidiano deste país. Que os desfiles dos índios, embalados por sua marcha-rancho, continuam permitindo a frutificação de possibilidades outras de bem-viver, abrindo brechas de reconhecimento e valorização das memórias, estéticas e performances que representam a diversidade e a importância dos povos indígenas e das populações negras Frente ao racismo e ao etnocentrismo da sociedade envolvente.

Dessa maneira, a partir da observação do desfile do bloco “Indianos” e da realização das entrevistas tanto com representantes do bloco quanto com representantes do poder público, fica notória a importância do bloco para São João da Barra, bem como as estratégias utilizadas pelo poder público para a manutenção do bloco “Indianos”. O presidente do bloco e os demais foliões entrevistados compreendem a relevância histórica da marcha-rancho para a cidade em meio à atualidade de trios elétricos e abadá.

Já o poder público, para manter a tradição do bloco “Índios” e do carnaval de rua, busca fomentar o carnaval, e, principalmente, a tradição da marcha-rancho através dos editais de fomento ao carnaval, incentivo a aulas de samba no pé, adereços de carnaval, percussão, entre outras atividades culturais. Contudo, o ponto principal que dará ainda mais possibilidades de manter a tradição da marcha-rancho salva como patrimônio cultural imaterial vivo é ter a Secretaria Municipal de Cultura com um olhar atento para o bloco.

No decorrer das entrevistas, ficou evidente, por parte dos foliões, brincantes e do presidente do bloco, a necessidade de um olhar atento para o carnaval de rua, com horários e programação específicos para as brincadeiras de rua e desfile de carnaval, com o propósito de resgatar aquilo que os entrevistados entendem que estamos aos poucos perdendo. Em contrapartida, há a intenção por parte do poder público em salvar o carnaval de rua e as brincadeiras, entendendo que os trios elétricos e abadá estão inseridos e têm seu público.

O bloco “Indianos”, com o passar do tempo, acaba se remodelando para se manter na atualidade, porém, não deixando a tradição da marcha-rancho que traz para a avenida do samba seu único enredo cantado e dançado desde 1930. A subvenção

é um mecanismo que colabora na manutenção do bloco e reforça esse olhar atento com a criação da Secretaria Municipal de Cultura, que compreende a dimensão e o impacto positivo do bloco para a sociedade. Entretanto, apesar da secretaria pensar nas políticas públicas culturais relacionadas ao bloco “Indianos” ou até mesmo na manutenção do carnaval de rua, há a necessidade de se pensar em políticas culturais dentro da escola.

Considerando o apagamento histórico dos povos negros e indígenas focados pela sociedade em diferentes grupos étnicos, reforçados nos livros de história que não contam e não mencionam a história e cultura desses povos, temos duas leis que trazem obrigatoriedade: a Lei nº 10.639/03, que alterou a Lei nº 9394/96, tornando obrigatório o ensino da História e Cultura Africana e Afro-brasileira; e a Lei nº 11.465/08, que altera o Artigo 26 - A da LDBEN sobre o ensino de História e Cultura Indígena no ambiente escolar.

A incorporação desses leis enquanto conhecimento auxilia na obtenção de informações essenciais para mudar a postura e a visão sobre as experiências vividas pelos grupos étnicos, especialmente pelos afrodescendentes, em diferentes ambientes sociais e educacionais, além de permitir o reconhecimento e a valorização das contribuições desse grupo na cultura e formação da sociedade brasileira. A divulgação do tratamento da temática étnico-racial na escola demonstra a existência de ligações dialógicas entre a história e a cultura de sua identidade, garantindo a implementação do tema ao abordar a tradição do bloco “Indianos” nos currículos educacionais municipais.

Desta forma, conseguimos compreender que, a partir da nossa questão de pesquisa, podemos identificar que há políticas culturais direcionadas ao carnaval de São João da Barra, com o intuito de manter viva a tradição do carnaval, seja por meio da subvenção ou dos editais de fomento direcionado à cultura, assim como ao carnaval. Entretanto, são políticas públicas culturais que buscam a longevidade do carnaval, mas não foram mencionadas pelos entrevistados do poder público municipal políticas de patrimônio cultural direcionadas, principalmente, para a tradição do bloco “Indianos”, que há anos mantém viva a marcha-rancho nos desfiles da avenida.

Relacionado ao patrimônio, temos a Lei de Tombamento, projeto de Lei nº 025/2021, com iniciativa do Conselho Municipal de São João da Barra, que visa o interesse em manter preservado o Patrimônio Natural e Cultural de São João da Barra, a partir da criação do Conselho Municipal de Patrimônio Cultural. Na mesma lei,

institui-se o Fundo de Proteção do Patrimônio Cultural de São João da Barra. O projeto visa salvaguardar os patrimônios da cidade, que acabaram sendo depredados por falta de informação, lei, conselho e corpo técnico. Contudo, após a aprovação do projeto de lei, há discussão sobre como colocar em prática, mas, até os dados atuais, o Conselho de Patrimônio não foi criado.

Os objetivos gerais e específicos da pesquisa foram contemplados no decorrer em que a pesquisa avançava nos campos e nas entrevistas. Com a realização das entrevistas, observação direta do carnaval e as histórias contadas pelos foliões, foi possível identificar que o poder público compreende a importância do bloco “Indianos” para o contexto histórico, tradição e memória do povo sanjoanense. Isso ocorre no momento em que acontece o desmembramento da secretaria de cultura, pois, a partir desse momento, a secretaria de cultura passa a ter mais autonomia para pensar em políticas culturais para os diferentes segmentos, inclusive, para o carnaval, entendendo que a subvenção do carnaval e suas atividades precisam estar vinculadas à secretaria, e não à secretaria de turismo e lazer.

Logo, o secretário de cultura convocou reunião com o gestor da cidade para apontar a necessidade de atualização dos valores da subvenção, uma vez que os valores estavam há mais de dez anos defasados. O aumento dos valores ocorreu não apenas para o bloco “Indianos”, mas também para as agremiações “Congos”, “Chineses” e “Vila Imperial”, assim como o pagamento antecipado das parcelas. Esse resultado foi gerado nesse contexto de gestão da secretaria de cultura e também pelas necessidades declaradas pelos representantes das agremiações e do bloco “Indianos”.

Não apenas foi identificado e problematizado nas políticas públicas de cultura externas para a valorização do carnaval apresentado pelo bloco “Indianos”, com as mudanças no poder público municipal de São João da Barra e os impactos positivos das políticas culturais advindas do Estado e do Governo Federal para a cidade. Desta forma, a gestão municipal dialogou com os segmentos, entendendo suas reais necessidades para a aplicação nos editais da Lei Paulo Gustavo e da Lei Aldir Blanc 2.

Com as mudanças de gestão da Secretaria de Turismo e Lazer para a Secretaria de Cultura, conseguimos observar o reflexo positivo no carnaval do bloco “Indianos”. Na entrevista com o secretário de Cultura, Gil Miranda, foi possível notar mudanças significativas nos desfiles apresentados pelo bloco. O aumento da

subvenção e dos pagamentos antecipados permitiu que, nos dois últimos desfiles, o bloco trouxesse mais luxo para suas estatuetas. Assim, o bloco tem a possibilidade de aprimorar não apenas os materiais, figurinos, alegorias e adereços, mas também manter viva a tradição da marcha-rancho de São João da Barra e aproximar as futuras gerações de sua história.

Conclui-se, portanto, que a obrigatoriedade do ensino da História e Cultura Africana, Afro-brasileira e Indígena nas escolas, com o apoio do poder público municipal de São João da Barra, através da parceria entre a Secretaria de Cultura e a Secretaria de Educação, juntamente com o corpo docente das escolas, deve se basear na elaboração de materiais paradidáticos que auxiliem no ensino da história e da tradição do bloco “Indianos” de forma didática, lúdica e com uma abordagem metodológica simplificada. Adotando essa medida estratégica, os alunos terão conhecimento não somente da tradição cultural de seu município, representado pelo bloco “Indianos”, mas também fortalecerão a necessidade de trazer para a sala de aula a história por trás do esquecimento histórico dos povos negros e indígenas, evitar o desligamento, que muitas vezes se retoma a uma comemoração superficial no Dia do Índio, marcada por máscaras e sem o aprofundamento histórico que é necessário e obrigatório para os alunos.

Esse material é crucial para quebrar o currículo eurocêntrico e fomentar o fortalecimento da educação como um direito e um espaço de reconhecimento e valorização das contribuições da população negra na consolidação da cultura brasileira. Assim, a partir do material paradidático, com desdobramentos do projeto “Marcha-rancho na escola dá samba?”, os professores terão condições de trabalhar a história local dos alunos e serão capacitados a desenvolverem um tema nas escolas.



## REFERÊNCIAS

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial: Palmarinca, 1997.

ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. **Gestão ou Geração Pública da Cultura: algumas reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea**. In: RUBIM, A.A.C. (Org). Políticas culturais no Brasil. (Coleção cult). Salvador: Edufba, 2007, p. 61 – 86.

ALENCASTRO. Luiz Felipe de. **O Trato dos Viventes: Formação do Brasil no Atlântico Sul**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Jorge da Paz. **Campos: 50 Anos de Carnaval**. 2 ed. Campos dos Goytacazes, RJ. Escola de Artes Gráficas Lar Cristão, 1992.

AMARAL, Rita de Cássia. **Festa à brasileira -Significados do festejar, no país que "não é serio"**. São Paulo: USP, 1998. Tese de Doutorado em Antropologia Social.

ANDRADE, Mário de. **Os congos**. In: **Danças dramáticas do Brasil**, 2º. Tomo. Oneida Alvarenga (Org.). 2 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL-Fundação Nacional Pró Memória, 1982.

ARÉVALO, Javier Marcos. **La tradición, el patrimonio y la identidad**. In:[http://www.dipbadajoz.es/publicaciones/reex/rcex\\_3\\_2004/estudios\\_02\\_rcex\\_3\\_2004.pdf](http://www.dipbadajoz.es/publicaciones/reex/rcex_3_2004/estudios_02_rcex_3_2004.pdf), 2004.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig; SOUZA, Carlos Eduardo Dias. **Ginga na Avenida: a capoeira no carnaval carioca (1954-1976)**. Revista Nordestina de História do Brasil, Cachoeira, v. 2, n. 3, p. 83-103, jul./dez. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec/UnB, 1987.

BARBALHO, Alexandre. **Políticas culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença**. In: RUBIM, A.A.C. (Org). Políticas culturais no Brasil. (Coleção cult). Salvador: Edufba, 2007, p.37 – 60.

BARBOSA, A. P. M. **Ludoteca: um espaço lúdico**. Universidade Estadual de Londrina, 2010.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1971.

BATAILLE, Georges. **Theorie de la religion**. Paris, Gallimard, 1973.

BAUER, Martin W; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. - Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BAYARDO, Rubens. **A gestão cultural e a questão da formação.** In: **Revista Observatório Itaú Cultural**, n. 6. São Paulo: Itaú Cultural, jul.-set. 2008.

BECK, Howard. **Uma teoria da ação coletiva.** Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. **Ensino de história: fundamentos e métodos.** 2. ed. São Paulo, Cortez, 2008. (Docência em formação).

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): A revolução francesa da historiografia.** São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BRANDÃO, Carlos R. **Memória do Sagrado. Estudos de religião e ritual.** São Paulo, Paulinas, 1985.

BRANDÃO, Carlos R. **A Cultura na rua.** Campinas, Papirus Editores, 1989.

BRASIL, Ministério da Educação. **Lei nº 11.465/08, publicada em 11/03/08 no Diário Oficial da União.** Altera a Lei nº 9.394/96 para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e cultura afro-brasileira e indígena.

BRASIL. Lei n.º 10.639, de 20 de dezembro de 2003, altera a Lei nº 9.394/96, que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “**História e Cultura Afro-Brasileira**”. In: Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, Distrito Federal, DF. 10 de jan., 2003.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana.** Brasília: Ministério da Educação, 2004.

BRASIL. Ministério da Educação. **Guia de livros didáticos PNLD 2008: Língua Portuguesa.** (Anos Finais do Ensino Fundamental). Brasília: MEC, 2007.

BRASIL. **Plano nacional de implementação das diretrizes curriculares nacionais para educação das relações étnico-raciais e para o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana.** Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão. Brasília: MEC, SECADI, 2013.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília, 2018.

CARNEIRO, Moaci Alves. **LDB Fácil: leitura crítica- compreensiva;** 20 Ed. Vozes; Petrópolis-RJ, 2012.

CEZAR, Lilian Sagio. **A Congada e a câmera: ação afro-descendente e representação midiática.** Lilian Sagio Cezar – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

COSTA, Bruno Azevedo da. **Aplicação de Verbas, Poder Público Local e Políticas Culturais: análises e perspectivas do carnaval de São João da Barra, RJ.** Campos dos Goytacazes: UENF, 2015. Dissertação de Mestrado em Políticas Sociais.

COSTA, Bruno; CEZAR, Lilian Sagio. Royalties de Petróleo e o Carnaval de São João da Barra (RJ): Contradição entre abundância orçamentária e Políticas Culturais. **Políticas Culturais Em Revista**, Salvador, v. 2, n. 8, p. 275-91, jun., 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/1983-3717pcr.v8i2.13454>.

CABRAL, Sérgio. **As Escolas de Samba do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumiar Ed., 1996.

CALABRE, L. **Gestão cultural municipal na contemporaneidade**. In: Calabre, L. (org). Políticas culturais: reflexões e ações. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009. P. 81 – 91. —. **Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas**. In: RUBIM,

A.A.C. (Org). Políticas culturais no Brasil. (Coleção cult). Salvador: Edufba, 2007, p.87 – 107.

CAILLOIS, Roger. **L'Homme et le sacré**. Paris, Gallimard, 1950.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. (2 vols), Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1969.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile**. 3.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: EdUFRJ. 2006.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COSTA, Bruno Azevedo da. Aplicação de verbas, poder público local e políticas culturais: análises e perspectivas do carnaval de São João da Barra, RJ/ Campos dos Goytacazes, 2015.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis - Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, Zahar, 1998.

DIAS, Luiz Sergio. **Da Turma do Lira ao cafajeste: A sobrevivência da capoeira no Rio de Janeiro**. 2000. 222 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

DURKHEIM, Emile. **Les formes élémentaires de la vie religieuse**. Paris, PUF, 1968.

DUVIGNAUD, Jean. *“La Fête: essai de sociologie”* In: **Cultures**, v. 3, n.1, Unesco,

1976.

DUVIGNAUD, Jean. Festa e civilizações. Rio de Janeiro, **Tempo Brasileiro**, 1983.

EFEGÊ, Jota (pseud. de João Ferreira Gomes). Ameno Resedá – **O rancho que foi escola**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.

FERREIRA, Felipe. **Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

FERREIRA, Felipe. In: **Revista Observatório do Itaú Cultural**. nº 14. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

FREIRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. Rio de Janeiro, Record, 1995.

FREIRE, Paulo. **A importância de ler: em três artigos que se completam**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

GIUMBELLI, Emerson. O. Horizontes Antropológicos, [S.L.], v. 9, n. 19, p. 247-281, jul. 2003. **FapUNIFESP (SciELO)**.  
<http://dx.doi.org/10.1590/s0104-71832003000100011>.

GÓES, Fred. Brasil: O país de muitos carnavais. In: **Revista Observatório do Itaú Cultural**. Nº 14. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

GOHN, Maria da Glória. **Teorias dos movimentos sociais**. Paradigmas clássicos e contemporâneos. 9 ed. São Paulo: Loyola, 2011.

GOHN, Maria da Glória. **Educação não formal no campo das artes**. Cortez Editora, 2015.

GOMES, Nilma Lino. O movimento negro no Brasil: ausências, emergências e a produção dos saberes. Dossiê. **Política & Sociedade**. v. 10. n. 18, abr. 2011. doi:10.5007/2175- 7984.2011v10n18p133.

GOMES, Nilma Lino. **Práticas pedagógicas de trabalho com relações étnicoraciais na escola na perspectiva da Lei nº 10.639/03**. 1.ed. Brasília: MEC-Unesco, 2012.

GONÇALVES, Renata de Sá. Cronsitas, folcloristas e os ranchos carnavalescos: perspectivas sobre a cultura popular. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 32, p. 89-105, 2003.

GONÇALVES, Renata de Sá. Os ranchos carnavalescos e o prestígio das ruas: territorialidades e sociabilidades no carnaval carioca da primeira metade do século XIX. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 71-80, 2006.

GUARINELLO, N. L. **Festa, trabalho e cotidiano**. In: JANCSO, Istvan; KANTOR, Iris (orgs.). Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa. V. 2, p. 969- 975. São Paulo: Edusp/Hucitec, 2001.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. **O preconceito contra os baianos**. Comunicação ao Congresso Internacional da Latin American Studies Association (LASA). Session: Lo afro em America latina: debates sobre cultura, política y poder. Miami, mar. 2000.

GLUCKMAN, Max. "Les Rites de Passage". In: GLUCKMAN, Max (org) **Essays on the ritual of social relations**. Manchester, Manchester University Press, 1966.

ISAMBERT, François-André. **Le sens du sacré – fete et religion populaire**. Paris, Les Editions de Minuit, 1982.

HASENBALG, Carlos; **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2005.

HOBBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

HORTA, M.L.P.; GRUMBERG, E.; MONTEIRO, A.Q. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu Imperial, 1999.

HORTA, M. L. P. "**Lições das Coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial**". In: Revista Patrimônio. Museus. Iphan. nº 31, 2005 (pp. 220-233).

**INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE)**. Disponível em <[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)>. Acesso em: 25 de outubro de 2019.

LAGUNA, Alzira Guiomar Jerez. A contribuição do livro paradidático na formação do aluno-leitor. **Revista Acadêmica**, São Paulo, 2001.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escola de samba, ritual e sociedade**. Petrópolis, Vozes, 1978.

LEOPOLDI, José Sávio. **Escolas de samba, blocos e o renascimento da carnavalização**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n .2, p. 27-44, nov. 2010.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MACEDO, Elizabeth. Currículo, Cultura e Poder. Currículo sem Fronteiras. Pelotas, v. 6, n. 2, p. 98-113, jul./dez. 2006.

MACHADO, Mário Brockmann. "**Notas sobre polícia cultural no Brasil**". In: MICELI, Sérgio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

MAFFESOLI, Michel. **A sombra de Dionísio – Contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro, Graal, 1985.

MAGNANI, José Guilherme C. **Festa no pedaço**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

MARTINS, Jhonatan da Silva. **Manifestações culturais em são João da barra: a festa de Nossa Senhora da Penha**. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais da UENF. Campos dos Goytacazes, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Santa Maria, RS: Revista Letras n. 26. Língua e literatura: limites e fronteiras, jun. 2003, p. 63-81.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da Memória: o reinado do Rosário de Jatobá**. Belo Horizonte, MG: Mazza Edições; São Paulo: Perspectiva, 2021.

MELLO E SOUZA, Marina. **Reis Negros no Brasil Escravista: História da festa de coroação de Rei Congo**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MENEZES, Ebenezer Takuno de. **Dicionário Interativo da Educação Brasileira. Educabrazil**. São Paulo: Midiamix, 2001.

MONTEIRO, Ana Maria Ferreira da Costa; PENNA, Fernando de Araujo. Ensino de História: saberes em lugar de fronteira. **Educ. Real.**, Porto Alegre, v. 36, n.1, p. 191-211, jan./abr., 2011.

MORAES, Eneida. **História do carnaval carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MORAES, Eneida. **História do carnaval carioca**. Revista e atualizada por Haroldo Costa. Rio de Janeiro: Record, 1987.

MORAES FILHO, Melo. **Festas e tradições populares no Brasil**. São Paulo EDUSP/ Itatiaia, 1979.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. **Diabos encarnados: carnaval e liberdade nas ruas do Rio de Janeiro (1879-1888)**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 7-28, nov. 2013.

OLIVEIRA, João Pacheco de; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A Presença Indígena na Formação do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade; LACED/Museu Nacional, 2006.

OLIVEIRA, José Luiz de. **PEQUENA HISTÓRIA DO CARNAVAL CARIOCA: de suas origens aos dias atuais**. Revista Encontros, v. 10, n. 18, p. 61- 85, 2012.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

PAIVA, Sílvia Cristina Fernandes; OLIVEIRA, Ana Arlinda. A literatura infantil no processo de formação do leitor. **Cadernos da Pedagogia.**, Campo Largo, v. 4, n. 7, p. 22-36, jan. 2010

PASSOS, Mailsa Carla Pinto. **Reflexões Sobre uma Educação de Enunciações, de Afetos e de Cotidianos**. In: JESUS, Regina de Fatima, ARAÚJO, Mairce da Silva e JÚNIOR, Henrique Cunha. Dez anos da Lei Nº 10.639/03: memórias e perspectivas. Fortaleza: Edições UFC, 2013.

PINTO, João Oscar do Amaral. **Apontamentos para a história de São João da Barra**. Teresópolis: Mini Gráfica Editora, 1977.

PORTO, Marta. **Cultura para a política cultural**. In: RUBIM, A.A.C. (Org). Políticas culturais no Brasil. (Coleção cult). Salvador: Edufba, 2007, p.157 – 179.

QUEIROZ, Maria Isaura P. **Carnaval Brasileiro – O vivido e o mito**. São Paulo, brasiliense, 1999.

RAMOS, Arthur. **O negro brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Belo Horizonte: Crisálida, 2007.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. **Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro**. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.9, n.1, p. 57-76, mai. 2012.

SILVA, Reinaldo Ziviani da. **A alma e o corpo das ruas: o carnaval, a música, a cultura popular e a cidade nos Cordões, de João do Rio**. *Signo*, v. 47, n. 89, p. 2-11, 2022.

SIMIS, Anita. **A política cultural como política pública**. In: RUBIM, A.A.C. (Org). Políticas culturais no Brasil. (Coleção cult). Salvador: Edufba, 2007, p.133 – 155.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª. ed - Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca, da Belle Époque ao tempo de Vargas**. 2ª edição. Uberlândia: EDUFU, 2008.

SCHECHNER, Richard. 2006. **O que é performance?**, In: Performance studies: an introduction, second edition. New York e London: Routledge, pg. 28 – 51.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate**. 2ª ed. Rio de Janeiro: JCM, s.d.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1978.

TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. In: The Anthropology of performance Nova York: PAJ Publications, p. 72-98, 1987.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **Festas Populares**. In: GADINI, Sérgio Luiz;

WOLTOWICZ, Karina Janz (Orgs). **Noções Básicas de Folkcomunicação**. Ponta Grossa (PR): UEPG, 2007. p. 107-112.

VICÁRIO, Fernando. **Gestão cultural no contexto contemporâneo**. In: **VICÁRIO**

**et al. Encontros temáticos. Cultura, gestão e financiamento.** Rio de Janeiro: Unesco/ Sesc Rio/Faperj, 2006.

ZAMBONI, Ernesta. **Que História é essa?** Uma proposta analítica dos livros paradidáticos de história. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WEDDERBURN, C. M. **Novas Bases Para o Ensino da História da África no Brasil.** In: Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03. Brasília: MEC/SECAD, 2005.



## APÊNDICES

### APÊNDICE A - ROTEIRO DE ENTREVISTA PARA INTEGRANTES DO BLOCO INDIANOS, FOLIÃO/MEDIADORE CULTURAL E GESTOR PÚBLICO MUNICIPAL

#### IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADOR

1. Data: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_.
2. Entrevistador: \_\_\_\_\_
3. Início: \_\_\_\_\_
4. Término: \_\_\_\_\_
5. Município: \_\_\_\_\_ UF: \_\_\_\_\_
6. Localidade: \_\_\_\_\_

#### IDENTIFICAÇÃO DO ENTREVISTADO

1. Nome Completo: \_\_\_\_\_
2. Como é conhecido: \_\_\_\_\_
3. Data de Nascimento: \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_
4. Sexo: ( ) M ( ) F Idade: \_\_\_\_\_ anos.
5. Profissão: \_\_\_\_\_
6. Contato: \_\_\_\_\_
7. Onde Nasceu: \_\_\_\_\_
8. Desde Quando Mora na  
Localidade: \_\_\_\_\_

## QUESTIONÁRIO INTEGRANTE DO BLOCO INDIANOS

1. Peço para o entrevistado se identificar, dizer quanto tempo mora em São João da Barra e qual sua função no bloco Indianos.
2. Como começou o seu contato com o Carnaval? Começou nos Indianos ou teve uma outra trajetória? Teve influência de algum familiar ?
3. Essa relação com os indianos, como que foi? Tem algum material, reportagem ou documento do bloco Indianos quando se tornou presidente em 1999?
4. Com relação à subvenção, hoje é a subvenção que ajuda a manter o bloco, alguma outra fonte de renda ou alguma ação que ajuda o bloco a se manter?
5. Você se lembra do ano em que vocês foram subvencionados? Foi após a legalização do bloco? Recorda o ano que foram subvencionados?
6. Você sempre recebeu o valor de 20 mil? Teve alguma alteração valor?
7. Você notou que de 1999 para hoje, a atualidade, mudou-se alguma coisa do bloco indiano do tempo da fundação? Você observou alguma alteração na tradição do bloco?
8. Com relação à participação das mulheres, elas participavam dos desfiles ou faziam parte da direção?
9. O bloco possui algum acervo de foto, reportagens, fotografias desde a fundação até os dias atuais?
10. Você lembra do período da marcha-rancha dos Congos e Chinês?
11. Consegue perceber se os jovens estão próximos das tradições do carnaval?
12. Você gostaria de deixar algum recado para as futuras gerações com relação ao carnaval, a participação deles?
13. Tem alguma curiosidade ou informação que gostaria de mencionar na entrevista?
14. Autoriza a usar esse material pra pesquisa de tese de doutorado da UENF?

## QUESTIONÁRIO FOLIÃO/MEDIADOR CULTURAL

1. Peço para o entrevistado se identificar e dizer quanto tempo mora em São João da Barra.
2. Qual a lembrança que você tem da marcha-rancho de São João da Barra? Se tiver lembranças, cite quais experiências que você tem da marcha-rancho?
3. Consegue lembrar do tempo da marcha-rancho dos Congos e Chinês?
4. Quais são as diferenças que você consegue notar do bloco do Indianos DE antigamente para os dias de hoje?
5. Você tem algum material, fotografia, recorte de jornal, roupa do bloco Indianos?
6. Como você vê a atuação, a participação do bloco Indianos no carnaval atual?
7. O que você considera como políticas públicas de cultura para ajudar na permanência e continuação do bloco Indianos?
8. Se tiver, cite alguma estratégia que ajudou o bloco a ter mais visibilidade, que valorizou a tradição para a cidade.
9. Você tem algum fato, alguma curiosidade que você gostaria de colocar ou pontuar com relação ao bloco, com relação a essa relação poder público, bloco, bloco e São João da Barra? Tem algo que você gostaria de colocar?
10. Você recorda quem esteve na direção do bloco Indianos?
11. Você consegue lembrar como era a performance dos integrantes do bloco na rua? Se havia algum ato que simbolizasse indígenas, negros e africanos? Você tem alguma lembrança ou recordação?
12. O que você acha de falar sobre a história, o legado cultural do município no ambiente escolar?
13. Você gostaria de deixar algum recado para as futuras gerações com relação ao carnaval, a participação deles?
14. Autoriza a usar esse material pra pesquisa de tese de doutorado da UENF?

## QUESTIONÁRIO GESTOR PÚBLICO MUNICIPAL

1. Peço para o entrevistado se identificar, dizer quanto tempo mora em São João da Barra e qual sua função na Prefeitura Municipal de São João da Barra.
2. Qual o panorama das políticas culturais antes da criação da Secretaria de Cultura para o dia de hoje?
3. Pensando no carnaval, o que mudou com esse desmembramento e criação da Secretaria de cultura com o carnaval? Como era antes e como está agora?
4. Com o desmembramento que teve das secretarias de cultura, com a educação e do esporte, com turismo e lazer, acredita que esse fato aproximou a sociedade civil e os fazedores de cultura com o poder público?
5. Você se recorda como que eram os desfiles das escolas de samba e bloco antes da subvenção?
6. Sabe informar em qual ano começou a subvenção? Consegue fazer esse panorama do antes e depois da subvenção?
7. Essa definição, ela passa por alguma secretaria ou outro setor que faz a definição de valor? Quem traz essa definição?
8. Hoje, qual secretaria é responsável pelo carnaval e o termo de fomento?
9. Com relação ao reajuste que foi feito, tem previsão dos próximos acontecer de período em período ou esse reajuste que teve agora ele vai permanecer?
10. O poder público municipal pensa em alguma política de sobrevivência para o Bloco Indianos?
11. Tem algum planejamento de políticas culturais voltadas para o carnaval ou para as escolas de samba?
12. Além dos editais de fomento, Lei Paulo Gustavo e Aldir Blanc, o poder público pensa mais meios de ampliar a participação das escolas e bloco de carnaval?
13. O que acha sobre dividir as atividades carnavalescas de Abadá com o Carnaval de Rua? Acredita ser um ponto positivo resgatar o Carnaval de rua de antigamente?
14. Você gostaria de deixar algum recado para as futuras gerações com relação ao carnaval, a participação deles?
15. Autoriza a usar esse material pra pesquisa de tese de doutorado da UENF?