

GIOVANI PRIMIERI

São João na Nossa Tradição

HISTÓRIA E COSTUMES DO SUL



 Fundação
Catarinense
de Cultura

 EDITAL
ELISABETE ANDERLE
DE ESTÍMULO À CULTURA



Giovani Primieri

Natural de Capinzal, em Santa Catarina, e radicado em Campos Novos, Giovani Primieri dedica-se há mais de vinte e cinco anos à preservação e difusão da cultura tradicional sul-brasileira, com destacada atuação no Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG).

Sua trajetória reúne diferentes formas de atuação na cultura. É escritor, pesquisador, instrutor de danças tradicionais gaúchas, estilista de indumentária gaúcha, declamador, palestrante e produtor cultural, desenvolvendo um trabalho voltado à difusão do patrimônio cultural.

É autor do livro *Indumentária Gaúcha – Dos Bailes Antigos aos Tablados*, publicado em duas edições, obra reconhecida por sua contribuição ao estudo da evolução histórica da indumentária gaúcha e das manifestações culturais do Sul do Brasil.

Em *São João na Nossa Tradição*, amplia sua linha de pesquisa ao investigar uma das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira. A obra propõe uma abordagem histórica, cultural e patrimonial das festas juninas, reunindo estudos sobre suas origens, os santos juninos, os símbolos festivos, a quadrilha, a culinária, a representação do homem e da mulher do campo e a indumentária, sempre fundamentados em pesquisa documental e bibliográfica.

Para Giovani Primieri, preservar a cultura vai muito além de manter costumes e celebrações: significa compreender sua história, reconhecer seus significados e transmitir esse legado às futuras gerações.



GIOVANI PRIMIERI

São João na Nossa Tradição

HISTÓRIA E COSTUMES DO SUL



MARTINS LIVREIRO - EDITORA

© Giovani Primieri, 2026

Todos os direitos reservados ao autor e protegidos pela Lei no 9.610, de 19/02/1998. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito do autor, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográficos, gravação ou quaisquer outros.

Revisão Ortográfica: Giovani Primieri e ChatGPT
Revisão de conteúdo: Giovani Primieri
Layout e Diagramação: Rodrigo da Costa e Silva

Martins Livreiro Editora
Av. Venâncio Aires, 169 - Sala 101
Cidade Baixa - 90040-191 - Porto Alegre/RS
E-mail da editora: martinseditora@terra.com.br
E-mail do autor: giovaniprimieri@hotmail.com

ISBN: 978-85-9537-345-3
Edição original: ISBN: 978-85-9537-345-3

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Morgana Marcon, CRB-10/1024)

P953s Primieri, Giovani.
São João na nossa tradição: histórias e costumes do sul. /
Giovani Primieri. – Porto Alegre: Martins Livreiro-Editora, 2026.
01 livro digital, (214p.).

Modo de Acesso: <https://giovaniprimieri.com.br/>
Publicação digital no formato PDF.
ISBN: 978-85-9537-345-3

1. São João – festa popular. 2. Festas Juninas – sul do Brasil.
3. Sincretismo religioso. 4. Rio Grande do Sul – costumes e folclore.
I. Título.

CDD: 398.2098165
CDU: 394.2=8165

AGRADECIMENTO



Eu tive uma professora de Artes que me ensinou a ler partituras: a Profª Kátia. Tive uma professora que me fez descobrir o encanto da poesia: a Profª Cristina. Tive a Profª Yeda, que me ensinou a ler e a escrever. E tive a Profª Lu, que inventava teatrinhos e nos mostrava que a imaginação também educa.

Em casa, minha mãe me ensinou a desenhar. Meu pai me ensinou a fazer churrasco. Meu nono e minha nona me ensinaram que a música faz parte da vida, cantando nas festas de família.

Hoje, olhando para trás, percebo que consigo lembrar exatamente de onde veio cada aprendizado que sustenta o meu ofício: fazer cultura. Nada nasceu em mim sozinho. Cada palavra, cada traço, cada nota, cada ideia carrega um pouco de quem, um dia, teve a generosidade de ensinar.

Por isso, agradeço a Deus pelo privilégio de ter encontrado pessoas que ensinaram por profissão, por vocação ou simplesmente por amor. São elas que tornam possível o que faço hoje.

Se hoje também posso ensinar, é porque, antes de tudo, fui ensinado.

PREFÁCIO

Vivemos em um tempo marcado pela velocidade da informação, pela superficialidade das relações e pela crescente desconexão das pessoas com suas raízes culturais. Em meio a esse cenário, obras como esta assumem um papel que ultrapassa a simples publicação de um livro: transformam-se em instrumentos de preservação da memória coletiva, de valorização da identidade cultural e de educação das futuras gerações.

Ao abrir estas páginas, o leitor encontrará muito mais do que uma narrativa sobre as Festas Juninas. Encontrará um percurso histórico, cultural, religioso e simbólico que revela a profundidade de uma das manifestações populares mais importantes da formação social brasileira. Encontrará, sobretudo, um convite à reflexão sobre a forma como os povos constroem suas tradições, preservam seus valores e transmitem seus conhecimentos ao longo do tempo.

Como pedagoga, pesquisadora e estudiosa dos processos de formação humana, sempre compreendi que a educação não acontece apenas nos espaços formais de ensino. Ela se manifesta nos costumes, nos rituais, nas celebrações, na linguagem, na arte, na culinária, nas vestimentas e em todas as expressões que constituem aquilo que chamamos de cultura. Cada tradição preservada representa uma aula viva sobre quem somos, de onde viemos e quais valores escolhemos legar às próximas gerações.

É justamente nesse aspecto que a obra de Giovani Primieri se destaca de forma singular.

Com reconhecida trajetória na pesquisa da cultura tradicional gaúcha e já consagrado por seus estudos sobre a indumentária regional, Giovani demonstra, mais uma vez, sua capacidade de unir pesquisa rigorosa, linguagem acessível e profundo respeito pelas manifestações populares. Seu trabalho evidencia um compromisso raro: o de investigar a tradição sem reduzi-la ao folclore superficial, compreendendo-a como patrimônio cultural e como elemento fundamental da identidade dos povos.

Ao longo dos capítulos, Giovani Primieri conduz o leitor por uma ampla jornada que atravessa séculos de história. Das antigas festividades europeias associadas aos ciclos da natureza até sua incorporação ao calendário

cristão; das narrativas bíblicas dos santos juninos às expressões culturais brasileiras; das fogueiras, bandeirinhas e quadrilhas aos sabores, músicas e vestimentas que compõem o imaginário das festas de junho, tudo é apresentado com riqueza de informações e cuidadosa contextualização.

Mas talvez a maior contribuição desta obra esteja justamente em demonstrar que nenhuma tradição surge por acaso. Cada símbolo possui uma história. Cada ritual carrega significados. Cada manifestação cultural é resultado de encontros, influências, adaptações e permanências que atravessam gerações.

Em tempos nos quais muitas vezes se busca desconstruir o passado sem antes compreendê-lo, este livro oferece um exercício fundamental: conhecer para valorizar. Afinal, não existe identidade sem memória. Não existe pertencimento sem reconhecimento das próprias raízes. E não existe educação plena quando a cultura de um povo é ignorada ou tratada como algo secundário.

Ao abordar as festas juninas sob diferentes perspectivas — histórica, religiosa, artística, antropológica e social — o autor também oferece uma valiosa contribuição para educadores, pesquisadores, gestores culturais e todos aqueles que atuam na formação humana. O conteúdo aqui apresentado possui enorme potencial pedagógico, permitindo que escolas, universidades e instituições culturais desenvolvam ações que transcendam a simples reprodução de festividades, promovendo efetivamente a compreensão de seus significados.

Outro mérito que merece destaque é a forma respeitosa com que o autor trata as tradições populares. Em vez de reproduzir estereótipos ou caricaturas frequentemente associadas ao homem do campo, Giovani Primieri busca compreender a riqueza dos saberes populares e a complexidade dos processos históricos que moldaram essas manifestações culturais. Trata-se de um olhar que reconhece a dignidade da cultura rural e sua contribuição para a formação da identidade brasileira.

Essa postura revela não apenas o pesquisador dedicado, mas também o tradicionalista comprometido com a preservação autêntica do patrimônio cultural. Seu trabalho demonstra que tradição não é sinônimo de passado imutável, mas sim de uma herança viva que se reinventa sem perder sua essência.

Como educadora, acredito profundamente que livros como este cumprem uma função social indispensável. Eles fortalecem a memória coletiva, ampliam a consciência histórica e contribuem para a formação de cidadãos capazes de compreender e valorizar a diversidade cultural que constitui nossa sociedade.

Ao concluir a leitura, o leitor certamente perceberá que as festas de

São João são muito mais do que fogueiras, músicas e celebrações populares. Elas representam um encontro entre fé, história, arte, identidade e pertencimento. Representam a continuidade de saberes que atravessaram séculos para chegar até nós. Representam, acima de tudo, a extraordinária capacidade humana de transformar memória em cultura e cultura em legado.

Que esta obra encontre seu lugar entre pesquisadores, educadores, tradicionalistas, agentes culturais e todos aqueles que compreendem que preservar a cultura é também preservar a história, a identidade e a alma de um povo.

Ao leitor, desejo uma excelente jornada.

Ao autor, registro minha gratidão pela honra de prefaciar a obra e meu reconhecimento pela dedicação, pelo rigor intelectual e pela importante contribuição que oferece à cultura brasileira.

Magna Regina Tessaro

Pedagoga, Mestre em Educação, Escritora e Pesquisadora da Formação Humana e Cultural.

CARTA AOS EDUCADORES

Prezadas professoras, prezados professores, gestores escolares, coordenadores pedagógicos e educadores culturais.

As festas juninas ocupam um lugar especial na memória afetiva dos brasileiros e, para muitas crianças, representam um dos momentos mais esperados do calendário escolar. É quando a escola se enche de cores, música, dança, sabores e encontros que fortalecem os laços entre estudantes, famílias e comunidade.

Mas seu valor vai muito além da celebração. As festas juninas constituem uma rica oportunidade de ensinar História, Cultura, Patrimônio, Arte, Geografia, Literatura, Música e Identidade Cultural por meio de uma das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira.

Por trás de cada fogueira, bandeirinha, dança ou prato típico existem histórias, símbolos e tradições que atravessaram gerações. Transformar esses elementos em experiências de aprendizagem é um dos grandes privilégios da educação.

Durante muito tempo, porém, muitas festas escolares reproduziram estereótipos sobre a vida no campo, reduzindo a diversidade da cultura rural a caricaturas. Hoje, a escola pode trilhar outro caminho: apresentar a verdadeira riqueza das festas juninas, valorizando a contribuição dos povos indígenas, africanos, europeus e das diferentes regiões do Brasil na construção dessa tradição.

Educar para a cultura é educar para o respeito — à diversidade, às diferentes formas de viver, às memórias coletivas e ao patrimônio que nos une como povo.

As festas juninas oferecem inúmeras possibilidades pedagógicas. Permitem integrar diferentes áreas do conhecimento, aproximar o currículo da realidade dos estudantes e desenvolver o sentimento de pertencimento, mostrando que a cultura não é apenas um conteúdo escolar, mas parte da identidade de cada comunidade.

Foi com esse propósito que este livro foi escrito. Mais do que reunir informações históricas, ele busca oferecer subsídios para que educadores desenvolvam práticas fundamentadas no conhecimento, na valorização da cultura brasileira e no compromisso com a preservação de nosso patrimônio.

Espero que estas páginas inspirem pesquisas, projetos e novas formas de ensinar. Que cada festa organizada na escola seja também um momento de descoberta; que cada quadrilha conte uma história; que cada fogueira desperte curiosidade; e que cada bandeirinha recorde aos estudantes que as tradições populares permanecem vivas porque continuam sendo compartilhadas e reinventadas por cada geração.

Ensinar cultura é preservar a memória. Preservar a memória é fortalecer a identidade. E fortalecer a identidade é formar cidadãos capazes de compreender suas raízes, valorizar sua história e assumir a responsabilidade de transmitir esse patrimônio às futuras gerações.

Recebam minha sincera gratidão por escolherem, todos os dias, educar também por meio da cultura.

Com estima,
Giovani Primieri

SOBRE A ABORDAGEM RELIGIOSA DESTA OBRA



As festas juninas ocupam um lugar singular na cultura brasileira por reunirem diferentes dimensões da experiência humana. Nelas convivem história, religiosidade, tradições populares, música, dança, culinária, arte, memória e identidade cultural. Compreender essa riqueza exige um olhar amplo, capaz de reconhecer que nenhuma manifestação cultural pode ser explicada por apenas uma perspectiva.

Por essa razão, este livro adota uma abordagem essencialmente histórica, cultural e patrimonial.

Embora apresente a trajetória de Santo Antônio, São João Batista e São Pedro, bem como aspectos relacionados ao Cristianismo e à formação das festas juninas, seu objetivo não é promover práticas de devoção, orientar a vivência da fé ou realizar catequese. A intenção é compreender como determinados acontecimentos, personagens e tradições religiosas contribuíram para a construção de uma das mais importantes manifestações da cultura popular brasileira.

No contexto educacional, essa distinção é especialmente importante.

A escola brasileira é um espaço de formação voltado ao respeito à diversidade de ideias, culturas, crenças e convicções. O estudo das festas juninas, portanto, não deve ser compreendido como ensino confessional, mas como oportunidade de conhecer processos históricos, manifestações culturais e elementos que compõem o patrimônio brasileiro.

Conhecer uma tradição religiosa não significa aderir a ela.

Da mesma forma, estudar a história de diferentes religiões, seus símbolos ou suas influências culturais não representa prática de evangelização, mas exercício de conhecimento, compreensão e respeito pela diversidade que caracteriza a sociedade brasileira.

As festas juninas ilustram de maneira exemplar essa pluralidade. Embora estejam historicamente associadas ao calendário cristão e à devoção de três importantes santos, elas também incorporaram contribuições de povos indígenas, africanos, europeus e de inúmeras culturas regionais. Ao

longo dos séculos, tornaram-se uma celebração compartilhada por pessoas de diferentes crenças — e também por aquelas que não professam qualquer religião —, sendo reconhecidas principalmente como expressão da cultura popular e do patrimônio cultural brasileiro.

Assim, este livro convida o leitor a compreender as festas juninas como um fenômeno histórico e cultural complexo, construído pelo encontro entre diferentes tradições, valores e experiências humanas.

Ao apresentar seus símbolos, personagens e manifestações religiosas, busca-se favorecer a compreensão crítica da cultura, fortalecendo o respeito à diversidade, à liberdade de consciência e ao patrimônio cultural que pertence a toda a sociedade.

Mais do que ensinar uma religião, esta obra procura ensinar a compreender a história da cultura brasileira.

E compreender a cultura é também aprender a respeitar a diversidade que constitui nossa identidade como povo.

APRESENTAÇÃO



As festas juninas fazem parte da memória afetiva de milhões de brasileiros. Em diferentes regiões do país, elas reúnem famílias, fortalecem comunidades, preservam tradições religiosas e mantêm vivas manifestações culturais que atravessaram gerações. São fogueiras acesas nas noites de inverno, bandeirinhas colorindo ruas e salões, quadrilhas reunindo crianças, jovens e adultos, mesas fartas de comidas típicas e celebrações que, ano após ano, renovam o sentimento de pertencimento de inúmeras comunidades.

Apesar de sua presença marcante na cultura brasileira, sempre me chamou a atenção o fato de que poucas pessoas conhecem a história que existe por trás dessas celebrações. Grande parte dos símbolos presentes nas festas juninas é repetida todos os anos sem que se compreenda sua origem, seu significado ou os processos históricos que contribuíram para sua formação.

Foi justamente essa inquietação que motivou a realização desta pesquisa.

Ao longo de sua elaboração, percebi que estudar as festas juninas significava muito mais do que reunir curiosidades sobre uma celebração popular. Significava compreender como diferentes povos construíram tradições, como antigas práticas religiosas foram transformadas ao longo do tempo, como símbolos adquiriram novos significados e como a cultura brasileira soube incorporar influências diversas para criar uma das manifestações populares mais ricas do país.

Este livro nasceu do desejo de compartilhar esse percurso.

Mais do que apresentar informações históricas, procurei construir uma obra que permitisse ao leitor compreender as festas juninas como patrimônio cultural, reconhecendo que cada fogueira, cada bandeirinha, cada dança, cada alimento típico, cada devoção religiosa e cada representação da cultura rural carregam consigo séculos de história, memória e identidade.

Durante a pesquisa, tornou-se evidente que nenhuma tradição surge de forma isolada. Cada manifestação cultural é resultado de encontros, permanências, adaptações e transformações que atravessam diferentes épocas

e diferentes sociedades. Essa compreensão percorre toda a obra e constitui, talvez, uma de suas principais mensagens: preservar uma tradição não significa mantê-la imóvel, mas compreender sua história para que ela continue viva e significativa para as futuras gerações.

Ao organizar os capítulos, procurei estabelecer um percurso que conduzisse o leitor das origens das festas juninas às suas manifestações contemporâneas. Inicialmente, investigamos as antigas celebrações do solstício e o processo de cristianização dessas festividades. Em seguida, conhecemos a trajetória dos santos juninos, compreendemos como essas tradições chegaram ao Brasil e analisamos os principais símbolos que passaram a integrar as celebrações populares. Posteriormente, voltamos nosso olhar para a construção da imagem do homem do campo, para a história da quadrilha, para a culinária típica e para a indumentária, demonstrando que todos esses elementos constituem importantes expressões do patrimônio cultural brasileiro.

Ao longo de todo esse percurso, procurei adotar uma linguagem acessível, sem abrir mão do rigor histórico e da pesquisa documental. Meu objetivo sempre foi aproximar diferentes públicos desse tema, permitindo que professores, estudantes, pesquisadores, agentes culturais e leitores em geral encontrem neste livro um instrumento de estudo, reflexão e valorização da cultura popular.

Acredito que conhecer a história das festas juninas também significa compreender melhor a história do Brasil. Em suas celebrações encontram-se elementos da religiosidade, da arte, da música, da dança, da alimentação, da vida no campo e das relações comunitárias que ajudaram a construir nossa identidade cultural.

Espero que esta obra contribua para ampliar esse olhar.

Que cada capítulo desperte novas perguntas, incentive novas pesquisas e fortaleça o respeito pelas tradições que herdamos das gerações anteriores.

Se, ao concluir esta leitura, o leitor passar a enxergar as festas juninas não apenas como uma celebração popular, mas como um patrimônio histórico, cultural e humano que merece ser conhecido, preservado e transmitido, terei alcançado o principal objetivo desta obra.

Boa leitura!
Giovani Primieri

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
 CAPÍTULO I - HISTÓRIA DAS FESTAS JUNINAS.....	21
AS FESTIVIDADES DOS POVOS CELTAS E O SOLSTÍCIO DE VERÃO	21
SINCRETISMO RELIGIOSO NA EUROPA	22
EXEMPLOS DE SINCRETISMO CRISTÃO NA EUROPA	23
NASCIMENTO DE JESUS CRISTO - 25 DE DEZEMBRO	23
NASCIMENTO DE SÃO JOÃO BATISTA - 24 DE JUNHO	24
QUADRO 01: SINCRETISMOS RELIGIOSOS NA EUROPA LIGADOS ÀS FESTAS JUNINAS	26
QUADRO 01: SINCRETISMOS RELIGIOSOS NO BRASIL LIGADOS ÀS FESTAS JUNINAS	26
 CAPÍTULO II - OS TRÊS SANTOS JUNINOS.....	27
SÃO JOÃO BATISTA	28
1. A ANUNCIAÇÃO E O NASCIMENTO	30
2. A INFÂNCIA E A VIDA NO DESERTO	32
3. A PREGAÇÃO E O BATISMO DE JESUS	35
4. A PREGAÇÃO E A DENÚNCIA	36
5. O MARTÍRIO	37
6. A GLÓRIA E O LEGADO	39
 A REPRESENTAÇÃO DE SÃO JOÃO NAS FESTIVIDADES JUNINAS	41
 OS SÍMBOLOS DE SÃO JOÃO	47
SÍMBOLOS BÍBLICOS	47
O CORDEIRO	48
A ÁGUA DO BATISMO	48
A CONCHA BATISMAL	49
A VESTE DE PELE DE CAMELO	49
O CAJADO EM FORMA DE CRUZ	49
QUE ASSIM SEJA!	51

QUADRO 02: POR QUE AS COMEMORAÇÕES DOS SANTOS SÃO NA DATA DE SUAS MORTES?	53
SÃO JOÃO NA CULTURA POPULAR:	
SIMPATIAS, CURIOSIDADES E PERMANÊNCIAS CULTURAIS	54
SIMPATIAS DE SÃO JOÃO	54
1. A SIMPATIA DO OVO NA ÁGUA (ADIVINHAÇÃO DO FUTURO).....	55
2. A SIMPATIA DOS NOMES EM PAPEL (REVELAÇÃO AMOROSA).....	56
3. PULAR A FOGUEIRA COMO RITUAL DE PURIFICAÇÃO	57
4. A FOGUEIRA COMO FORMA DE LEITURA SIMBÓLICA (ORÁCULO POPULAR)	57
5. FACA NA BANANEIRA PARA DESCOBRIR O NOME DO FUTURO NAMORADO.....	58
SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA	60
1. NASCIMENTO E JUVENTUDE	62
2. VOCAÇÃO FRANCISCANA E CONVERSÃO INTERIOR.....	63
3. PREGAÇÃO E DONS ESPIRITUAIS.....	64
4. A MORTE E A CANONIZAÇÃO	65
5. O LEGADO ESPIRITUAL E ARTÍSTICO	66
O LÍRIO DE SANTO ANTÔNIO:	
ORIGEM E SIGNIFICADO DE UM SÍMBOLO	68
O RESPONSÓRIO DE SANTO ANTÔNIO	70
SANTO ANTÔNIO - O “SANTO CASAMENTEIRO”.....	72
O ROUBO DO SANTO ANTÔNIO.....	74
SÃO PEDRO	76
HÁ UM BARCO ESQUECIDO NA PRAIA	77
POR QUE O SÍMBOLO DE SÃO PEDRO SÃO AS CHAVES?	84
CAPÍTULO III - FESTAS JUNINAS NO BRASIL	87
BREVE HISTÓRIA DAS FESTAS JUNINAS NO BRASIL.....	87
A FESTA COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE.....	88
CAPÍTULO IV - AS FOGUEIRAS JUNINAS.....	89
O FOGO COMO SÍMBOLO UNIVERSAL	89
A FOGUEIRA NAS FESTAS JUNINAS	90
PARA ALÉM DA LENDA	90
A LENDA DA FOGUEIRA DE SÃO JOÃO.....	91
NOTA EXPLICATIVA (BASE HISTÓRICA E RELIGIOSA)	95
QUADRO 03: LEGENDA ÁUREA E A LENDA DA FOGUEIRA	95
OS FORMATOS DAS FOGUEIRAS SEGUNDO O FOLCLORE	96

CAPÍTULO V - AS BANDEIRINHAS	103
AS BANDEIRINHAS DE VOLPI	105
QUEM FOI ALFREDO VOLPI?	105
OUTROS ENFEITES.....	109
CORRENTES DE PAPEL.....	109
O ESTANDARTE DE SÃO JOÃO	110
O MASTRO DE SÃO JOÃO.....	114
 CAPÍTULO VI - FESTAS JUNINAS - RESULTADOS DA INCOMPREENSÃO DO HOMEM RURAL.....	 117
O CASO DO JECA TATU	117
O JECA TATU	117
JECA TATU: O PODER DE UM MITO	117
 CAPÍTULO VII - A QUADRILHA: FORMAÇÃO, DIFUSÃO E TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS	 125
QUADRO 01: FIGURAS CLÁSSICAS DA QUADRILHA	126
A QUADRILHA NO BRASIL IMPERIAL	129
1ª PARTE: “LES TIROIRS”	133
2ª PARTE: “LES LIGNES”	135
3ª PARTE: “LES MOULINETS”	137
4ª PARTE: “LES VISITES”	139
5ª PARTE: “LA GRANDE CHAÎNE”	141
DAS ELITES AO POVO – A QUADRILHA NO FOLK BRASILEIRO	142
MÁRIO ZAN E A CONSOLIDAÇÃO DA QUADRILHA COMO MÚSICA GRAVADA.....	144
AS QUADRILHAS NO SUL DO BRASIL	146
A DECADÊNCIA DA QUADRILHA NOS SALÕES	147
QUADRILHAS NO SUL DO BRASIL: DISTINÇÃO SOCIAL E CIRCULAÇÃO CULTURAL.....	149
QUADRO 02: A PREOCUPAÇÃO COM O ENSINO DA DANÇA NAS FESTAS JUNINAS ESCOLARES	150
ENSINANDO A QUADRILHA	152
 CAPÍTULO VIII - OS SABORES DE SÃO JOÃO: COMIDAS E BEBIDAS NAS FESTAS JUNINAS DO SUL DO BRASIL	 157
O MILHO: O GRANDE SÍMBOLO DAS FESTAS JUNINAS	158
MILHO CRIOULO	160
O PINHÃO: IDENTIDADE JUNINA DO SUL	161
A LENDA DA GRALHA-AZUL E O PINHÃO	162
O CHURRASCO E A CULTURA CAMPEIRA.....	163
DOCES JUNINOS E A HERANÇA COLONIAL	165

O QUENTÃO E AS BEBIDAS DE INVERNO.....	166
O BRODO: O CALDO DA IMIGRAÇÃO ITALIANA E DO ACOLHIMENTO.....	168

CAPÍTULO IX - INDUMENTÁRIA E A

REPRESENTAÇÃO DA GENTE RURAL..... 171

RELAÇÕES IMAGÉTICAS DO HOMEM RURAL BRASILEIRO	172
A INDUMENTÁRIA GAÚCHA COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE	176
A VISÃO CIDADINA DA GENTE DO CAMPO	177
A IMAGEM E O TRAJE CARICATO DO CAPIRA	177
AS VESTIMENTAS NA CARNAVALIZAÇÃO DA CULTURA RURAL	178
O MODELO TRADICIONALISTA	179
A COMÉDIA E A REPRESENTAÇÃO REGIONAL	179
A MODERNIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO RURAL	180

CAPÍTULO X - OS TERNOS JUNINOS 189

ORIGEM E FORMAÇÃO HISTÓRICA	189
OS REGISTROS DE PAIXÃO CÔRTEZ	190
ESTRUTURA RITUAL DOS TERNOS	190
MÚSICA, ORALIDADE E TRADIÇÃO POPULAR	191
COMUNIDADE E HOSPITALIDADE	192
PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÕES	192
OS REGISTROS MUSICAIS DOS TERNOS JUNINOS	192
TERNO A SÃO JOÃO	195
TERNO A SANTO ANTÔNIO	197
TERNO DE SÃO PEDRO	199
OS TERNOS JUNINOS	201

REFERÊNCIAS 203

CONSIDERAÇÕES FINAIS DO AUTOR 209

INTRODUÇÃO



Há tradições que permanecem porque são repetidas. Outras permanecem porque são compreendidas.

Durante muitos anos, participei de festas de São João como milhões de brasileiros: admirei as fogueiras, dancei quadrilhas, saboreei comidas típicas, vi bandeirinhas colorindo o céu e ouvi músicas que atravessam gerações. No entanto, com o tempo, percebi que poucas pessoas sabiam responder a uma pergunta simples: por que fazemos tudo isso?

De onde veio a fogueira? Por que as bandeirinhas? Qual a origem da quadrilha? Por que celebramos São João, Santo Antônio e São Pedro? O que há de cristão, de popular e de ancestral em cada um desses costumes?

Foi essa inquietação que deu origem a este livro.

Ao longo desta pesquisa descobri que as festas juninas são muito mais do que um evento escolar ou uma comemoração popular. Elas são o encontro de povos, de crenças, de símbolos e de histórias que atravessaram séculos para chegar até nós. Em cada dança existe uma memória. Em cada receita existe um pedaço da nossa formação. Em cada fogueira permanece acesa uma tradição que foi sendo ressignificada por diferentes culturas ao longo do tempo.

Este livro não pretende retirar o encanto das festas juninas explicando suas origens. Pelo contrário. Acredito que conhecer uma tradição é uma forma de valorizá-la ainda mais. Quando compreendemos o significado dos símbolos, passamos a enxergar aquilo que antes parecia apenas um costume.

Nas páginas que seguem, o leitor encontrará referências históricas, religiosas, artísticas e culturais que ajudam a compreender a construção dessa celebração tão presente na vida dos brasileiros. Da Europa medieval às festas das pequenas comunidades do interior, dos textos bíblicos às manifestações do folclore, das pinturas clássicas às quadrilhas contemporâneas, cada capítulo procura mostrar que tradição não é algo parado no tempo. Tradição é uma herança viva, constantemente renovada por aqueles que a preservam.

Mais do que reunir informações, este livro é um convite.

Um convite para olhar novamente para uma festa que talvez você conheça desde criança, mas que certamente guarda histórias que ainda não lhe foram contadas.

Se, ao terminar esta leitura, você participar da próxima Festa de São João observando a fogueira com outros olhos, percebendo o sentido das bandeirinhas, compreendendo a beleza das nossas danças e reconhecendo o valor das pessoas que mantêm viva essa tradição, então este livro terá cumprido sua missão.

Porque uma tradição só permanece viva quando cada geração compreende o motivo pelo qual vale a pena preservá-la.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA DAS FESTAS JUNINAS

AS FESTIVIDADES DOS POVOS CELTAS E O SOLSTÍCIO DE VERÃO

Vários historiadores destacam que as festas juninas no Brasil têm suas raízes em celebrações pagãs ligadas ao solstício de verão europeu.

Segundo Ronald Hutton (1996), os povos celtas celebravam nessa época rituais de fogo e fertilidade, envolvendo fogueiras e danças circulares para marcar a transição das estações. Barry Cunliffe (2018) acrescenta que essas práticas, comuns entre os celtas e germânicos, estavam relacionadas tanto à fertilidade da terra quanto à proteção contra maus espíritos.

De acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1988), o simbolismo do fogo nesses ritos estava associado à purificação e à renovação cíclica da natureza.

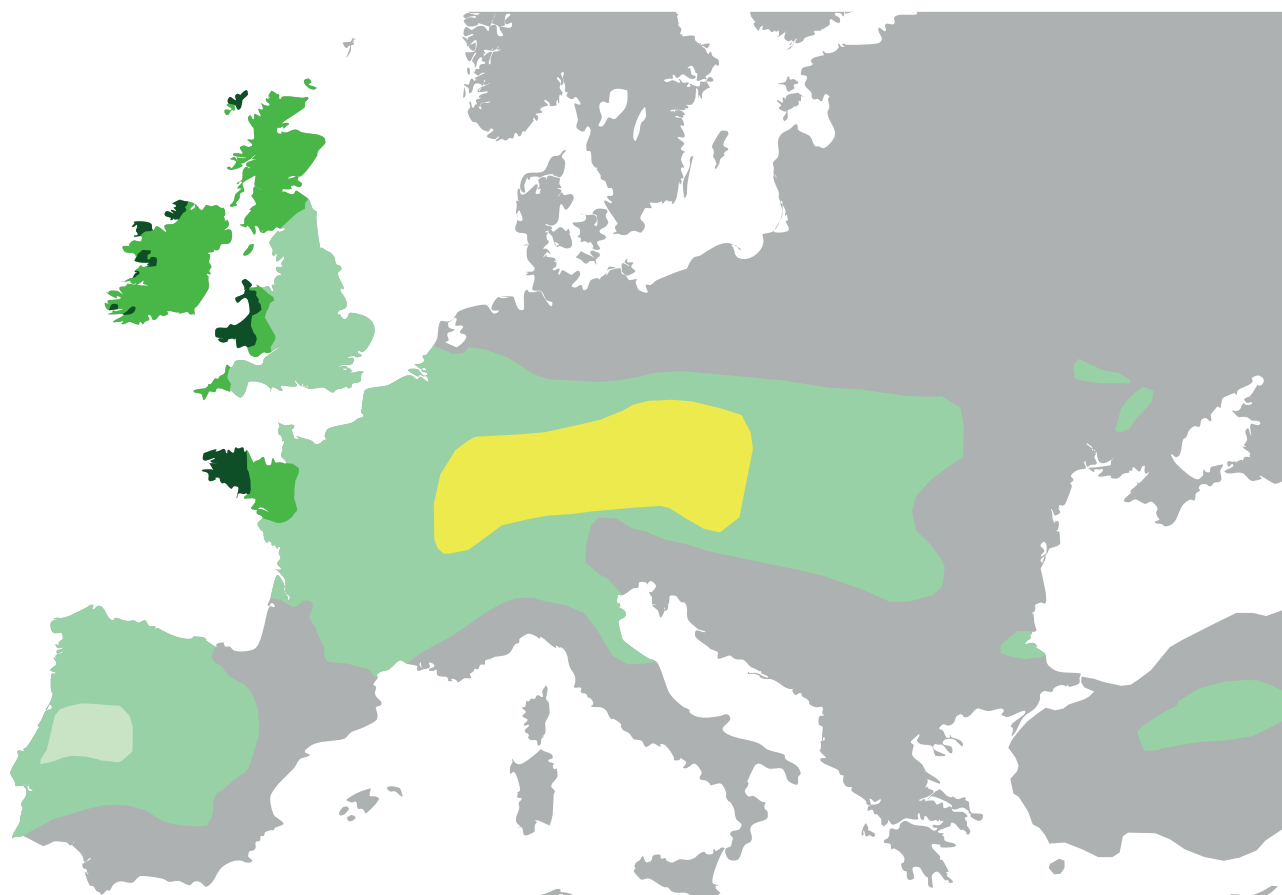


Figura 01 — Distribuição histórica dos povos celtas na Europa (Idade do Ferro – entre 1200 a.C. e 500 a.C.). Fonte da base: WIKIMEDIA COMMONS. Celts in Europe-fr.svg. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Celts_in_Europe-fr.svg. Acesso em: 07 set. 2025.

SINCRETISMO RELIGIOSO NA EUROPA

Na Idade Média, ao expandir sua influência, a Igreja Católica optou pela incorporação dessas festas no calendário cristão, como estratégia de conversão dos povos pagãos.

Segundo definições católicas, pagãos são aqueles que seguem tradições religiosas que não pertencem à fé revelada em Cristo. Conforme a Catholic Answers Encyclopedia, o termo abrange “todas as religiões exceto o Cristianismo, Judaísmo e Islamismo”.

Historicamente, a palavra *paganus* surgiu para designar os habitantes do campo (*pagus*) que mantiveram crenças pré-cristãs após as cidades convertidas ao catolicismo.



Figura 02 – Jules Breton, *The Feast of Saint John (A Festa de São João)*, 1875. Óleo sobre tela, 84 × 142 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, Estados Unidos.

A pintura *The Feast of Saint John* (A Festa de São João), de Jules Breton, realizada em 1875 (Philadelphia Museum of Art), retrata mulheres camponesas em dança circular ao redor da fogueira. Segundo Letheby (1876) e análises recentes sobre Breton (MY DAILY ART DISPLAY, 2020; ECLECTIC LIGHT COMPANY, 2017), o pintor francês buscava exaltar a religiosidade popular e o vínculo comunitário de rituais camponeses. Nesse contexto, a fogueira ocupa papel central: conforme apontam Chevalier e Gheerbrant (1988) e Frazer (1922), o fogo nas celebrações de São João simboliza purificação e fertilidade, ao mesmo tempo em que preserva resquícios de antigos ritos pagãos. A tela, portanto, não apenas documenta um costume rural europeu, mas também transmite a dimensão simbólica do sincretismo cultural que marcou a cristianização de festas ligadas ao solstício.

Assim, eventos como os solstícios foram revestidos de significado cristão, dando lugar à celebração de santos populares em junho: Santo Antônio, São João Batista e São Pedro, em 13, 24 e 29 de junho, respectivamente.

EXEMPLOS DE SINCRETISMO CRISTÃO NA EUROPA

A data da Festa de São João está intimamente ligada à data do Nascimento de Jesus Cristo, ambas, definidas pela igreja católica em atos simbólicos.

NASCIMENTO DE JESUS CRISTO - 25 DE DEZEMBRO

A data de 25 de dezembro não está nos Evangelhos; foi escolhida no séc. IV.

O Papa Júlio I (337-352) é tradicionalmente citado como quem oficializou a data, embora alguns estudiosos apontem que ela já circulava em Roma antes.

A decisão foi simbólica: o Natal foi colocado no período do solstício de inverno no Hemisfério Norte, época de festas pagãs como a Saturnália romana e o culto ao Sol Invictus.

Assim, Cristo passou a ser celebrado como a “verdadeira luz que ilumina o mundo” (Jo 8,12), substituindo o culto ao sol..



Figura 03 - Josefa de Óbidos,
Adoração do Menino, 1669.
Óleo sobre tela, 168 x 166 cm.
Museu Nacional de Arte
Antiga, Lisboa, Portugal.

NASCIMENTO DE SÃO JOÃO BATISTA – 24 DE JUNHO



O Evangelho de Lucas (1,36) diz que Isabel estava grávida de João “seis meses antes” de Maria conceber Jesus.

Como a Igreja já havia definido o Natal em 25 de dezembro, foi lógico colocar a festa do nascimento de João seis meses antes, em 24 de junho.

O primeiro registro oficial dessa celebração aparece em sermões de Santo Agostinho (séc. IV–V), que já pregava sobre a importância do nascimento de João.

A festa foi formalmente incorporada ao calendário litúrgico universal entre os séculos IV e V, período em que a Igreja definiu várias solenidades.

Figura 04 – Bartolomé Esteban Murillo, O Menino São João com o Cordeiro, c. 1660–1665, óleo sobre tela, 165 × 106 cm. National Gallery, Londres (inv. NG176).

A data da Festa de São João (24 de junho) está ligada simbolicamente à data do nascimento de Jesus Cristo (25 de dezembro) dentro da tradição do calendário litúrgico da Igreja Católica. Essa relação tem origem no Evangelho de Lucas (1:26–36), que relata que Isabel, mãe de João Batista, estava no sexto mês de gravidez quando Maria concebeu Jesus. A partir dessa passagem bíblica, a tradição cristã passou a considerar que João Batista nasceu cerca de seis meses antes de Jesus.

Nos séculos III e IV d.C., quando a Igreja começou a organizar oficialmente o calendário das celebrações cristãs, essa relação simbólica foi incorporada às datas das festas. O Natal passou a ser celebrado em 25 de dezembro, prática já mencionada em cálculos cronológicos do historiador cristão Sextus Julius Africanus (c. 221 d.C.) e consolidada na liturgia da Igreja no século IV, especialmente em Roma. Seguindo a lógica bíblica da diferença de seis meses entre os nascimentos, a festa da Natividade de João Batista foi fixada em 24 de junho, exatamente seis meses antes do Natal. Registros dessa celebração aparecem em documentos da Igreja já no século V e no Concílio de Agde (506 d.C.), na atual França.

Além do cálculo baseado no texto bíblico, a escolha das datas também tem um significado simbólico no calendário cristão. A festa de São João ocorre próxima ao solstício de verão no hemisfério norte, período em que os dias começam a diminuir, enquanto o Natal ocorre próximo ao solstício de inverno, quando os dias passam a aumentar. Essa relação foi interpretada por teólogos como um símbolo da frase atribuída a João Batista no Evangelho de João (3:30): “É necessário que Ele cresça e que eu diminua.” Assim, a posição das duas datas no calendário expressa simbolicamente o papel de João Batista como precursor daquele que anunciaria a chegada de Cristo.

• QUADRO 01 •

Sincretismos Religiosos na Europa ligados às Festas Juninas

Solstício de verão → Festa de São João Batista (24 de junho): Segundo Hutton (1996) e Chevalier e Gheerbrant (1988), os ritos celtas e germânicos de fogo, fertilidade e purificação foram cristianizados, transformando a fogueira pagã em símbolo da “luz que anuncia Cristo” no nascimento de São João.

Cultos agrários → Devoção aos santos protetores da colheita: De acordo com Frazer (1922) e Cunliffe (2018), abençoar campos e pedir fertilidade às divindades agrárias foi assimilado como orações e procissões pedindo boas colheitas a São João, Santo Antônio e São Pedro.

Ritos de fertilidade e casamentos → Santo Antônio (13 de junho): Conforme Câmara Cascudo (2001) e Brasil Escola (s.d.), antigos rituais amorosos e de fecundidade foram reconfigurados como devoção a Santo Antônio, chamado “santo casamenteiro” na tradição cristã.

Dança circular ao redor do fogo → Quadrilhas e danças de São João: De acordo com Hutton (1996), as danças circulares pagãs (celtas/germânicas) em torno da fogueira foram cristianizadas como expressão de alegria comunitária, mais tarde evoluindo para as danças típicas juninas.

Adivinhações pagãs → Práticas cristianizadas de São João: Segundo Frazer (1922) e Câmara Cascudo (2001), os ritos adivinhatórios (sobre fertilidade, casamento e futuro) foram preservados e cristianizados, sendo praticados na noite de São João como “simpatias”.

Sincretismos Religiosos no Brasil ligados às Festas Juninas

Mistura indígena + católica: Segundo Câmara Cascudo (2001) e Cardim (1980), o uso do milho (pamonha, canjica, bolo) e da fogueira já existia em ritos indígenas ligados à colheita e à renovação. Esses elementos foram incorporados às festas de São João, fundindo catolicismo e cosmologias nativas.

Mistura africana + católica: De acordo com Câmara Cascudo (2001) e Prandi (2000), nas festas populares, batuques, tambores e danças de origem africana passaram a integrar as celebrações católicas de junho, especialmente no Nordeste, criando manifestações híbridas como o coco e o xaxado em ambientes juninos.

CAPÍTULO II

OS TRÊS SANTOS JUNINOS

Entre as muitas figuras veneradas pela tradição cristã, poucas alcançaram uma presença tão profunda na religiosidade popular quanto os três santos celebrados no mês de junho: Santo Antônio de Pádua, São João Batista e São Pedro Apóstolo. Conhecidos coletivamente como os “santos juninos”, eles formam um conjunto singular de devoção que une história bíblica, espiritualidade cristã e tradição cultural.

Apesar de viverem em épocas e contextos distintos, suas trajetórias convergem simbolicamente no calendário litúrgico e na memória religiosa das comunidades cristãs. Santo Antônio pertence ao período medieval e à espiritualidade franciscana; São João Batista surge no contexto bíblico como o último dos profetas e precursor de Cristo; e São Pedro ocupa posição central na origem da Igreja, sendo reconhecido como o primeiro entre os apóstolos. Juntos, representam diferentes dimensões da fé cristã: a pregação e a caridade, a profecia e o anúncio da salvação, e a liderança espiritual da comunidade dos fiéis.

A tradição cristã preservou suas histórias através dos textos bíblicos, das narrativas hagiográficas¹ e da memória transmitida pelas gerações. São João Batista é descrito nos Evangelhos como a voz que clama no deserto, chamando o povo à conversão e preparando os caminhos para a chegada do Messias. Sua vida austera, sua pregação firme e seu martírio tornaram-no uma das figuras mais respeitadas do cristianismo primitivo. A própria liturgia cristã lhe confere um lugar especial ao celebrar não apenas sua morte, mas também o seu nascimento - distinção reservada a pouquíssimos personagens da tradição cristã.

Santo Antônio de Pádua, por sua vez, surge séculos depois como um dos grandes pregadores da Idade Média. Nascido em Lisboa no final do século XII, destacou-se pela profundidade teológica, pela eloquência e pelo compromisso com os mais pobres. Sua fama de santidade espalhou-se rapidamente pela Europa, e sua canonização ocorreu menos de um ano após sua morte - um dos processos mais rápidos da história da Igreja. Ao longo do tempo, sua imagem foi associada à intercessão em causas difíceis, à proteção dos necessitados e, na devoção popular, aos pedidos relacionados ao casamento e à vida familiar.

São Pedro, finalmente, representa o fundamento apostólico da Igreja. Pescador da Galileia chamado por Jesus para tornar-se “pescador de homens”, Pedro ocupa papel central nos Evangelhos e nos Atos dos Apóstolos. Testemunha de momentos decisivos da vida de Cristo, ele simboliza a fé que, mesmo marcada pela fragilidade humana, se renova e se fortalece. Na tradição cristã, Pedro tornou-se a “rocha” sobre a qual Cristo edificaria sua Igreja, sendo reconhecido como primeiro bispo de Roma e referência da sucessão apostólica.

A importância desses três santos não se limita à dimensão religiosa. Ao longo dos séculos, suas histórias inspiraram uma vasta produção artística que atravessa diferentes períodos e estilos da arte ocidental. Pintores, escultores e artesãos representaram suas vidas e seus símbolos em obras que vão das pinturas

¹ **Hagiografia** é um tipo de narrativa biográfica dedicada à vida de santos ou figuras religiosas, caracterizada pela valorização de suas virtudes, feitos espirituais e, muitas vezes, relatos de milagres.

renascentistas às esculturas barrocas, dos vitrais das catedrais europeias às imagens devocionais presentes em igrejas e lares. Esses símbolos - o cordeiro e o cajado de São João Batista, o Menino Jesus e o lírio de Santo Antônio, as chaves de São Pedro - tornaram-se elementos reconhecíveis da iconografia cristã.

Assim, ao longo da história, esses santos foram sendo incorporados não apenas à teologia e à liturgia, mas também ao imaginário coletivo das comunidades que preservaram sua memória. Suas figuras passaram a representar valores espirituais fundamentais - fé, esperança, caridade, testemunho e liderança - que continuam a inspirar devoção e reverência.

Este capítulo apresenta um percurso pelas histórias, símbolos e representações artísticas de Santo Antônio, São João Batista e São Pedro, reunindo elementos bíblicos, históricos e culturais que ajudam a compreender a importância dessas figuras na tradição cristã. Ao revisitarmos suas trajetórias, torna-se possível perceber como a memória desses santos atravessou séculos e permanece viva na espiritualidade e na cultura de diferentes povos.

Mais do que personagens da história religiosa, os três santos juninos permanecem como referências espirituais que conectam passado e presente, tradição e devoção, revelando a permanência de uma herança cultural e religiosa que continua a iluminar a fé e a identidade de inúmeras comunidades.

SÃO JOÃO BATISTA

Entre as figuras mais marcantes da tradição cristã, **São João Batista** ocupa um lugar singular - aquele que prepara os caminhos do Senhor e anuncia a chegada do Messias. Profeta da transição entre o **Antigo e o Novo Testamento**, João é, ao mesmo tempo, herdeiro da voz dos antigos profetas e precursor da mensagem de Cristo. Sua trajetória combina ascetismo², coragem moral e testemunho espiritual, atributos que o tornaram símbolo de pureza e fidelidade à verdade.

A presença de São João nas Escrituras é central: ele é o primeiro a reconhecer Jesus como o **Cordeiro de Deus** e o único santo cujo nascimento e morte são celebrados pelo calendário litúrgico cristão - **24 de junho e 29 de agosto**, respectivamente. Sua vida, marcada pela humildade e pela missão de anunciar a vinda de Cristo, termina com o martírio, em um gesto de fidelidade absoluta à palavra divina.

Ao longo dos séculos, sua figura inspirou **inúmeras representações artísticas**, desde o João Menino das devoções populares até as pinturas monumentais do Renascimento e do Barroco. A arte soube captar a profundidade de sua vocação: o profeta solitário do deserto, o batizador do Messias e o mártir da verdade.

Este capítulo reconstrói sua história - **da anunciação ao martírio** - unindo fontes bíblicas, históricas e artísticas. Cada trecho é acompanhado de uma obra-prima que traduz visualmente o espírito do episódio narrado, permitindo compreender São João Batista não apenas como personagem sagrado, mas como **símbolo de fé, renúncia e esperança universal**.

² **Ascetismo** é uma prática de vida baseada na disciplina, na renúncia aos prazeres materiais e no autocontrole, geralmente com o objetivo de alcançar um estado espiritual mais elevado, pureza moral ou sabedoria interior.



Figura 05 - São João Batista e São João Menino. Arte digital gerada por inteligência artificial, 2026.

1. A ANUNCIAÇÃO E O NASCIMENTO

A história de São João Batista tem início com um milagre. Segundo o Evangelho de Lucas, o anjo Gabriel apareceu a Zacarias, sacerdote do templo de Jerusalém, anunciando que sua esposa Isabel, embora idosa e estéril, conceberia um filho destinado a preparar o caminho do Senhor:

“Não temas, Zacarias, porque a tua oração foi ouvida, e Isabel, tua mulher, dará à luz um filho, e lhe porás o nome de João.” (Lc 1,13)

O anjo o nomeia João, “aquele que é favorecido por Deus”. Pouco depois, Maria, grávida de Jesus, visita Isabel - episódio conhecido como **A Visitação** -, momento em que ocorre o reconhecimento da presença do Salvador:

“Ao ouvir Isabel a saudação de Maria, a criança lhe estremeceu no ventre.” (Lc 1,41)

E, como a própria Isabel declara:

“Logo que me chegou aos ouvidos a voz da tua saudação, a criança estremeceu de alegria no meu ventre.” (Lc 1,44)



Figura 06 – A Visitação³. Domenico Ghirlandaio, 1491. Afresco, 172 × 165 cm. Capela Tornabuoni, Igreja de Santa Maria Novella, Florença.

A obra integra o ciclo de afrescos encomendado pela família Tornabuoni e representa o encontro entre Maria e Isabel, ambas grávidas. A pintura reflete o refinamento do Quattrocento florentino, destacando a emoção do gesto e o momento simbólico em que João “salta no ventre” ao reconhecer o Messias.

³ Fonte: **WIKIPÉDIA**. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Visitação_\(Ghirlandaio,_Tornabuoni\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Visitação_(Ghirlandaio,_Tornabuoni)). Acesso em: 9 out. 2025.

A história de São João Batista tem início com um milagre. Segundo o Evangelho de Lucas, o anjo Gabriel apareceu a Zacarias, sacerdote do templo de Jerusalém, anunciando que sua esposa Isabel, embora idosa e estéril, conceberia um filho destinado a preparar o caminho do Senhor:

O Benedictus - também conhecido como Cântico de Zacarias - é o hino de louvor pronunciado por Zacarias no nascimento de seu filho João Batista (Lc 1,68-79). Seu nome vem da expressão inicial em latim "Benedictus Dominus Deus Israel" ("Bendito seja o Senhor, Deus de Israel"). O cântico exalta a fidelidade de Deus à sua aliança com Israel, celebrando a redenção e a salvação prometidas na casa de Davi. Nele, Zacarias reconhece a missão profética de João como precursor do Messias, que prepara o caminho do Senhor e anuncia o perdão dos pecados. Combinando louvor, esperança messiânica e anúncio da misericórdia divina, o Benedictus tornou-se um dos três grandes hinos do Evangelho de Lucas, ao lado do Magnificat (Maria) e do Nunc Dimittis (Simeão). Na tradição litúrgica cristã - especialmente na católica e na anglicana - é recitado ou cantado nas orações matutinas (Laudes), como ação de graças pela visita redentora de Deus ao seu povo.

BENEDICTUS

Texto bíblico (Lucas 1:68-79)

68 Bendito seja o Senhor, Deus de Israel,
porque visitou e redimiu o seu povo,
69 e nos suscitou uma poderosa salvação
na casa de Davi, seu servo,
70 como prometera desde os tempos
antigos pela boca de seus santos profetas,
71 para nos livrar dos nossos inimigos
e das mãos de todos os que nos odeiam;
72 para mostrar misericórdia a nossos pais
e lembrar-se da sua santa aliança,
73 do juramento que fez a Abraão, nosso pai,
74 de nos conceder que, libertos das mãos dos
inimigos, o servíssemos sem temor,
75 em santidade e justiça, na sua presença,

todos os dias da nossa vida.

76 E tu, menino, serás chamado profeta
do Altíssimo, porque irás adiante do
Senhor para preparar-lhe os caminhos,
77 para dar ao seu povo o conhecimento
da salvação no perdão dos seus pecados,
78 graças à entranhável misericórdia de
nosso Deus, pela qual nos visitará o sol
nascente das alturas,
79 para iluminar os que jazem nas trevas
e na sombra da morte, e dirigir os nossos
passos no caminho da paz.

2. A INFÂNCIA E A VIDA NO DESERTO

A infância de João é envolta em silêncio. O Evangelho de Lucas resume:

“O menino crescia e se fortalecia em espírito, e esteve nos desertos até o dia em que se manifestou a Israel” (Lc 1:80)

Os estudiosos associam sua formação à vida **ascética⁴ e contemplativa**, possivelmente próxima aos **Essenos⁵**, grupo judaico do deserto da Judeia. João vestia-se com **peles de camelo**, alimentava-se de **gafanhotos e mel silvestre**, e dedicava-se à oração e à penitência (Mt 3:4).



Figura 07 – São João Batista Menino. Piero di Cosimo, cerca de 1480-1485. Óleo sobre painel, 48,9 x 41,3 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

A pintura **São João Batista Menino**, de Piero di Cosimo, é uma delicada representação do jovem João Batista, destacada pelo refinamento técnico e pela atmosfera contemplativa. Executada em óleo sobre painel por volta de 1480-1485, a obra mostra o santo em perfil, com cabelos dourados e expressão serena, portando a tradicional **cruz de junco⁶** e envolto em uma pele de cordeiro, símbolo de sua vida ascética no deserto. Atualmente integra o acervo do **The Metropolitan Museum of Art, em Nova York**.

⁴ O termo *ascética* deriva do grego *askesis*, que significa “exercício” ou “disciplina”. Designa o conjunto de práticas e ensinamentos espirituais voltados à purificação interior e ao progresso moral e religioso do ser humano. Na tradição cristã, a ascética constitui a primeira etapa da vida espiritual, em que o esforço humano - por meio da oração, da penitência, da prática das virtudes e do domínio das paixões - prepara a alma para a união mística com Deus. Diferencia-se, portanto, da mística, na qual predomina a ação direta da graça divina e a experiência contemplativa da presença de Deus.

⁵ Os essênios foram um grupo religioso judaico ativo entre os séculos II a.C. e I d.C., durante o período do Segundo Templo, caracterizado por um modo de vida comunitário, austero e voltado à pureza ritual e ao estudo das Escrituras. Provavelmente estabelecidos em regiões isoladas como Qumran, são frequentemente associados aos Manuscritos do Mar Morto. Sua organização disciplinada e a expectativa de um Messias fazem dos essênios uma referência importante para compreender o contexto religioso do surgimento do cristianismo.

⁶ A cruz de junco (ou cruz de São João) é um símbolo tradicional das festas juninas e da devoção popular, especialmente no interior do Brasil e em Portugal. De origem religiosa e protetora, está associada à fogueira de São João e à fé em São João Batista. Trata-se de uma pequena cruz artesanal, confeccionada com talos ou folhas de junco, palha, folhas de milho ou raminhos de plantas verdes (como manjerição ou alecrim), que é abençoada durante as festas juninas, sobretudo na noite de São João (24 de junho), sendo então colocada em portas, janelas, quintais ou plantações como sinal de proteção divina para as casas e seus moradores contra males e tempestades.



Figura 08 – São João Batista Menino. Rafael Sanzio, cerca de 1518.
Óleo sobre tela, 149 × 118 cm. Galleria degli Uffizi, Florença⁷.

A pintura **“São João Batista Menino”**, de **Rafael Sanzio**, realizada por volta de **1518**, retrata o jovem santo isolado em um ambiente rochoso e sombrio, portando o **bastão em forma de cruz** e a faixa com a inscrição **“Ecce Agnus Dei”** (“Eis o Cordeiro de Deus”). O corpo nu, parcialmente coberto por uma pele de animal, simboliza a vida austera no deserto, enquanto a iluminação suave revela a delicadeza anatômica e o ideal de beleza renascentista. A obra integra o acervo da **Galleria degli Uffizi**, em **Florença**.

⁷ Fonte: **WIKIPÉDIA**. São João Batista (Raphael).

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_(Leonardo_da_Vinci)) / ou, no caso correto: Saint John the Baptist as a Boy (Raphael). Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_John_the_Baptist_as_a_Boy_\(Raphael\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_John_the_Baptist_as_a_Boy_(Raphael)). Acesso em: 9 out. 2025.



Figura 09 - *São João Batista Menino*. Michaelina Wautier, cerca de 1650. Óleo sobre tela. Museo Lázaro Galdiano, Madri⁸.

A obra *São João Batista Menino*, da artista Michaelina Wautier, pintada por volta de 1650, apresenta o jovem santo com expressão serena e introspectiva, segurando um bastão em forma de cruz e acompanhando de um cordeiro, símbolo do “Cordeiro de Deus”. Executada em óleo sobre tela, a pintura destaca-se pelo realismo delicado e pela luminosidade suave, características do barroco flamengo. A artista demonstra grande sensibilidade na representação da pureza juvenil de João e no contraste entre a pele macia e a textura do pelo do cordeiro. A obra pertence ao acervo do Museo Lázaro Galdiano, em Madri.

⁸ Fonte: WIKIPÉDIA. *Saint John the Baptist as a Boy* (Michaelina Wautier).

Disponível em: <https://artisthesolution.blogspot.com/2020/04/saint-john-baptist-as-boy-by-michaelina.html>. Acesso em: 9 out. 2025.

3. A PREGAÇÃO E O BATISMO DE JESUS

Adulto, João emerge como **pregador e batizador** nas margens do rio Jordão, conclamando o povo ao arrependimento: *“Arrependei-vos, porque está próximo o Reino dos Céus”* (Mt 3:2). Ele batiza multidões - *ju-deus, soldados e fariseus* - que buscam a purificação e a conversão (Lc 3:7-14). Sua fama espalha-se por toda a Judeia, preparando o cenário para o encontro com Jesus.



O ponto culminante de sua missão ocorre quando Jesus se apresenta para ser batizado. João, humilde, diz:

“Eu é que preciso ser batizado por ti, e tu vens a mim?”
(Mt 3:14)

Mas, obedecendo à vontade divina, o batiza. Ao emergir das águas, o Espírito Santo desce em forma de pomba, e uma voz proclama:

“Este é o meu Filho amado”
(Mt 3:17)

Figura 10 – O Batismo de Cristo.
Andrea del Verrocchio e Leonardo da Vinci, c. 1475-1478. Têmpera e óleo sobre madeira, 177 × 151 cm. Galleria degli Uffizi, Florença⁹.

Esta pintura marca um dos momentos mais significativos da arte renascentista e da trajetória espiritual de São João Batista. A obra, iniciada por Andrea del Verrocchio e concluída por seu discípulo Leonardo da Vinci, representa o episódio do Batismo de Jesus no rio Jordão, quando João, já profeta e pregador, cumpre sua missão de precursor ao reconhecer o Messias e derramar sobre ele a água da purificação. A cena expressa com grande delicadeza a harmonia entre o gesto humano e o divino: a figura de Cristo, serena e submissa, recebe a bênção celestial simbolizada pela pomba do Espírito Santo.

A participação de Leonardo é notável na figura do anjo à esquerda, cuja suavidade e luminosidade prenunciam o estilo que transformaria a pintura ocidental.

⁹ Fonte: WIKIPÉDIA. Disponível em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Batismo_de_Cristo#/media/Ficheiro:The_Baptism_of_Christ_\(Verrocchio_&_Leonardo\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Batismo_de_Cristo#/media/Ficheiro:The_Baptism_of_Christ_(Verrocchio_&_Leonardo).jpg). Acesso em: 9 out. 2025.

4. A PREGAÇÃO E A DENÚNCIA

A missão profética de João não se limitava à conversão espiritual: ele denunciava as injustiças sociais e morais do tempo, inclusive as do rei **Herodes Antipas**, que se casara ilegalmente com **Herodiades**, esposa de seu meio-irmão Filipe (Mc 6:17-18). Essa coragem lhe custou a liberdade - foi preso na fortaleza de Maqueronte, às margens do mar Morto. (Flávio Josefo, *Antiguidades Judaicas*, XVIII, 5,2).



Figura 11 – A Pregação de São João Batista. Pieter Bruegel, o Velho, 1566. Óleo sobre madeira, 95 × 160,5 cm. Museum of Fine Arts, Budapeste¹⁰.

Esta obra-prima do pintor flamengo Pieter Bruegel, representa o momento em que João Batista prega no deserto, chamando o povo ao arrependimento e anunciando a chegada do Messias. A pintura reflete o estilo narrativo e socialmente atento de Bruegel: **o artista insere a cena bíblica em um ambiente contemporâneo ao século XVI, entre florestas e aldeões vestidos como camponeses europeus.**

A figura de João, no centro da multidão, aparece em tom terroso, elevando o braço em gesto profético. Ao redor dele, uma massa diversa de ouvintes - ricos, pobres, soldados, mulheres e crianças - compõe uma metáfora da humanidade diante da palavra divina. A paisagem ampla ao fundo simboliza a universalidade da mensagem do precursor.

¹⁰ Fonte: WIKIPÉDIA. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sermon_of_Saint_John_the_Baptist_\(Bruegel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Sermon_of_Saint_John_the_Baptist_(Bruegel)). Acesso em: 9 out. 2025.

5. O MARTÍRIO

Durante um banquete, Salomé, filha de Herodíades, dança diante de Herodes, que promete conceder-lhe qualquer pedido. Instigada pela mãe - que nutria profundo ressentimento contra João Batista por ele condenar publicamente sua união considerada ilegítima -, a jovem pede a cabeça do profeta em uma bandeja (Mc 6,24-28). Herodes, porém, mostra-se relutante, pois temia João e o reconhecia como homem justo e santo; ainda assim, pressionado pelo juramento feito diante dos convidados e pela necessidade de manter sua honra pública, acaba cedendo ao pedido. Assim, João é decapitado, selando sua fidelidade à verdade e tornando-se mártir da justiça divina (Mt 14,10-12).



Figura 12 – A Decapitação de João Batista. Caravaggio, 1608.
Óleo sobre tela, 361 x 520 cm. Co-Catedral de São João, Valeta¹¹.

A Decapitação de João Batista (1608), de Caravaggio, é uma pintura a óleo sobre tela de grandes dimensões (361 x 520 cm), localizada na Co-Catedral de São João, em Valeta, Malta. Encomendada pela Ordem dos Cavaleiros de São João, a obra representa o momento em que João Batista é executado, destacando-se pelo intenso uso do claro-escuro e pelo realismo dramático característico do artista. É a única pintura assinada por Caravaggio - seu nome aparece escrito no sangue que jorra do santo -, simbolizando uma confissão pessoal e espiritual do pintor em meio à brutalidade da cena

¹¹ Fonte: **WIKIPÉDIA**. *Decapitação de João Batista (Caravaggio)*.

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Decapitação_de_João_Batista_\(Caravaggio\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Decapitação_de_João_Batista_(Caravaggio)). Acesso em: 9 out. 2025.

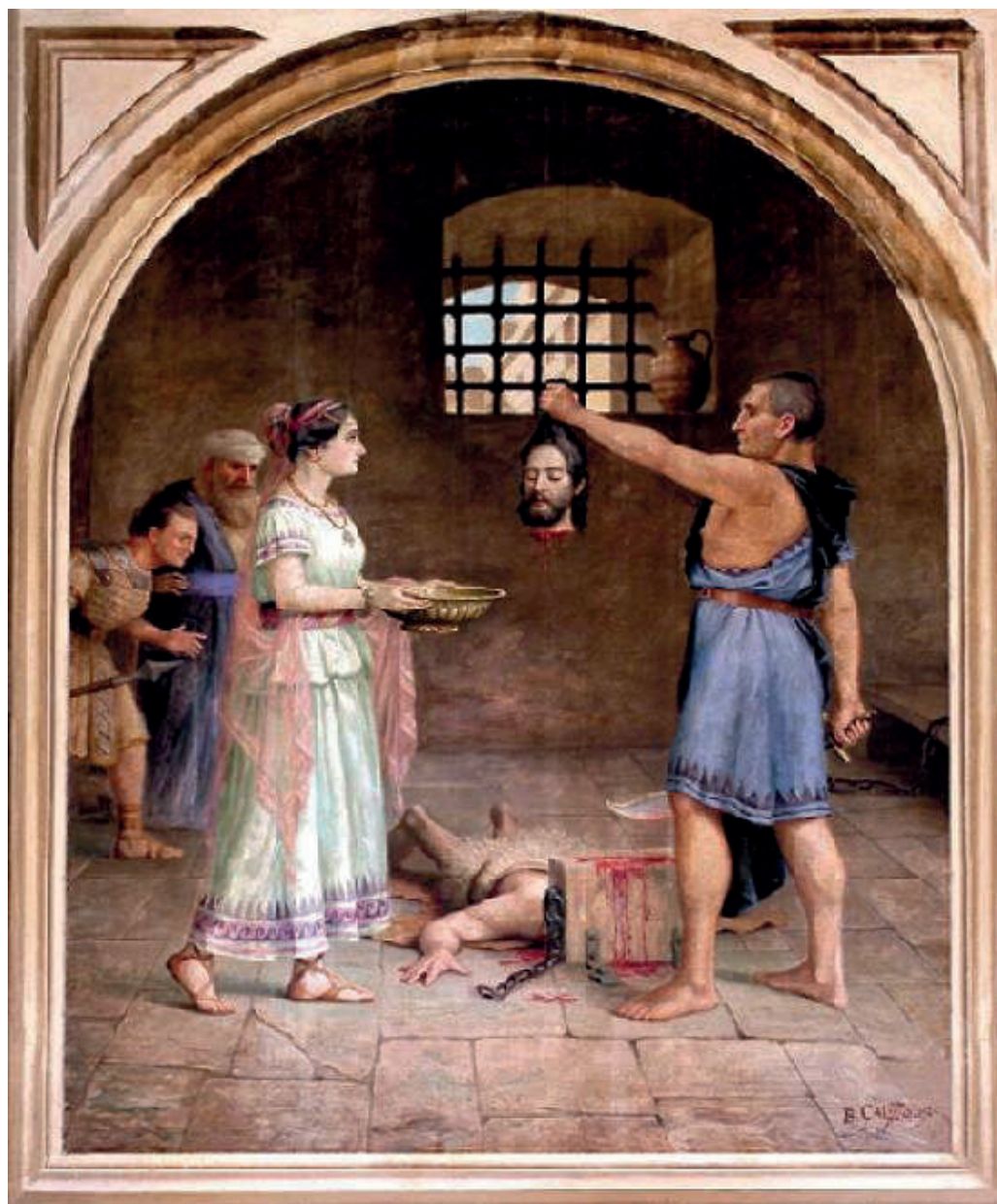


Figura 13 – Degolação de São João Batista. Benedito Calixto, 1924.
Óleo sobre tela. Igreja Matriz de São João Batista, Bocaina, São Paulo¹².

A obra *Degolação de São João Batista* (1924), do pintor brasileiro Benedito Calixto, retrata o momento bíblico em que o profeta João Batista é decapitado a mando do rei Herodes, atendendo ao pedido de Salomé. Em estilo acadêmico, característico do início do século XX, Calixto combina precisão técnica, realismo e forte narrativa religiosa. A composição destaca o contraste entre a serenidade de Salomé e a brutalidade do carrasco, enfatizando o drama do martírio cristão. Localizada na Igreja Matriz de São João Batista, em Bocaina (SP), a pintura integra o conjunto de obras sacras do artista, que marcou a arte religiosa e histórica brasileira.

¹² Fonte: **WIKIPÉDIA**. Benedito Calixto – *Degolação de São João Batista*.

Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benedito_Calixto_-_Degola%C3%A7%C3%A3o_de_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista.jpg. Acesso em: 9 out. 2025.

6. A GLÓRIA E O LEGADO

Após sua morte, os discípulos sepultam João e levam a notícia a Jesus. Para o cristianismo, João é o elo entre o Antigo e o Novo Testamento, e o próprio Cristo declara:

“Entre os nascidos de mulher, não surgiu ninguém maior que João Batista.”
(Mt 11,11)

Essa afirmação é tradicionalmente interpretada pela teologia cristã como um reconhecimento supremo da santidade e da missão singular de João. Embora o processo formal de canonização só tenha se desenvolvido séculos mais tarde na Igreja, essa declaração de Jesus é entendida como uma espécie de **“canonização implícita”**, pois parte da mais alta autoridade cristã. Conforme explica o Catecismo da Igreja Católica (n. 523), João Batista é apresentado como o precursor imediato do Messias, aquele que “precede o Senhor com o espírito e o poder de Elias”, sendo reconhecido pela tradição como o maior dos profetas. Assim, sua santidade não deriva de um processo institucional posterior, mas do próprio testemunho de Cristo e da continuidade dessa interpretação na tradição teológica cristã.

Sua memória é celebrada em 24 de junho (nascimento) e 29 de agosto (martírio), e sua imagem inspirou séculos de arte e devoção.



Figura 14 – São João Batista.
Leonardo da Vinci, entre 1513 e 1516. Óleo sobre madeira, 69 × 57 cm. Museu do Louvre, Paris¹³.

A pintura **“São João Batista”**, de Leonardo da Vinci (1513–1516), é uma de suas últimas obras e retrata o santo com expressão enigmática, apontando para o céu. Executada em óleo sobre madeira, destaca-se pelo uso do sfumato, que cria uma atmosfera suave e misteriosa. A figura emerge de um fundo escuro, sintetizando a fusão entre espiritualidade, humanismo e profundidade psicológica típica do artista.

¹³ Fonte: WIKIPÉDIA. São João Batista (Leonardo da Vinci).

Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_\(Leonardo_da_Vinci\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_(Leonardo_da_Vinci)). Acesso em: 9 out. 2025.



Figura 15 - São João Menino. Arte digital gerada por inteligência artificial, 2026.

A REPRESENTAÇÃO DE SÃO JOÃO MENINO NAS FESTIVIDADES JUNINAS

A figura de São João Batista Menino é uma das mais queridas e recorrentes nas representações devocionais das festas juninas, especialmente no Brasil e em Portugal. Embora as Escrituras relatem que João Batista viveu cerca de trinta anos e exerceu seu ministério como profeta adulto, a tradição popular o retrata como uma criança terna e inocente, vestida com pele de carneiro e portando o cordeiro e o cajado em forma de cruz, símbolos de sua missão como precursor de Cristo.

Essa representação infantil tem raízes simbólicas e afetivas: João nasceu poucos meses antes de Jesus, e sua infância é associada ao anúncio do nascimento divino e à pureza espiritual que antecede a missão de ambos. No contexto das festas juninas, essa imagem se harmoniza com o caráter alegre, familiar e lúdico das celebrações, que unem fé e cultura popular. O São João Menino torna-se, assim, um elo entre o sagrado e o humano, representando tanto a alegria da infância quanto o anúncio da salvação.

A permanência dessa iconografia nas estampas, altares e procissões juninas reflete o sincretismo cultural e religioso que caracteriza o imaginário do catolicismo popular, no qual o santo é celebrado não apenas como profeta, mas como símbolo de inocência, proteção e renovação espiritual.



Figura 16 – *A Virgem e o Menino com o Infante São João Batista*. Correggio (Antonio Allegri da Correggio), cerca de 1513–1514. Óleo sobre painel, 64 × 60 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago¹⁴.

A pintura *A Virgem e o Menino com o Infante São João Batista*, de Correggio, é uma das obras-primas iniciais do artista, realizada por volta de 1513–1514. Executada em óleo sobre painel, retrata um momento terno e íntimo entre a Virgem Maria, o Menino Jesus e o pequeno João Batista, que se ajoelha em adoração. A composição reflete a harmonia e a suavidade típicas do estilo de Correggio, com expressões delicadas, uso magistral da luz e um fundo paisagístico sereno.

¹⁴ Fonte: WIKIPÉDIA. *Madonna and Child with the Infant John the Baptist* (Correggio, Chicago).

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_and_Child_with_the_Infant_John_the_Baptist_%28Correggio%2C_Chicago%29. Acesso em: 9 out. 2025.



Figura 17 – *A Virgem, o Menino e São João Batista*. Cesare da Sesto, início do século XVI. Óleo sobre madeira, 80 × 63,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa¹⁵.

A pintura *A Virgem, o Menino e São João Batista*, de Cesare da Sesto, discípulo de Leonardo da Vinci, é uma obra do início do século XVI que reflete a influência direta do estilo leonardesco. Executada em óleo sobre madeira, a composição apresenta a Virgem Maria em atitude terna, segurando o Menino Jesus, enquanto o pequeno João Batista se ajoelha em reverência. A cena é marcada pela harmonia geométrica, pela suavidade dos contornos e pela luminosidade suave típica do sfumato. O equilíbrio entre a espiritualidade e a naturalidade das figuras confere à obra uma atmosfera de serenidade e afeto maternal.

¹⁵ Fonte: WIKIPÉDIA. Cesare da Sesto – *A Virgem, o Menino e São João Batista*. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/a-irmem-o-menino-e-s%C3%A3o-jo%C3%A3o-batista-cesare-da-sesto/KAGE0Y2otyyPIQ?hl=pt-PT>. Acesso em: 9 out. 2025.



Figura 18 – *O Menino São João Batista com o Cordeiro*. Ignacio Ruíz, 1681. Óleo sobre tela, 57 × 89 cm. Museu do Prado, Madri¹⁶.

A pintura *O Menino São João Batista com o Cordeiro*, realizada em 1681 por Ignacio Ruíz, representa uma das mais ternas e simbólicas versões barrocas do santo em sua infância. Executada em óleo sobre tela, a obra mostra João Batista criança acariciando um cordeiro, símbolo de Cristo como o “Cordeiro de Deus”, acompanhado da inscrição “*Ecce Agnus Dei*”. A paisagem noturna e o uso de luz suave conferem à cena uma atmosfera de contemplação e inocência, enquanto o artista destaca a pureza infantil e o caráter profético do santo. A pintura integra o acervo do Museu do Prado, em Madri.

¹⁶ Fonte: **Museu do Prado** – *The Infant Saint John the Baptist with the Lamb*



**Figura 19 –
São João Batista
Menino (imagem
devocional popular).**
Imagem gerada
por IA baseada em
santinhos populares
do século XX dos
Festejos Juninos
Brasileiros.

Esta imagem de **São João Batista Menino** é uma representação devocional moderna, amplamente difundida em estampas, santinhos e gravuras religiosas ao longo do século XX, especialmente no Brasil, em Portugal e em países de tradição católica. O santo é mostrado como uma criança de expressão terna, vestindo pele de carneiro e segurando o cordeiro — símbolo de Cristo — e uma cruz de junco com a inscrição **“Ecce Agnus Dei”** (“Eis o Cordeiro de Deus”). O fundo azul salpicado de estrelas douradas e o halo luminoso reforçam o caráter celestial e inocente da figura. Embora seu autor seja desconhecido, a imagem tornou-se uma das mais reconhecíveis representações populares de São João Batista Menino, associada às festas juninas e à religiosidade doméstica.



Figura 20 - BOTTICELLI, Sandro. Virgem com o Menino e São João Batista Criança. c. 1490-1500. Óleo sobre madeira. Dimensões: (indicar tamanho, se disponível). Uffizi, Florença, Itália. Imagem extraída de: Wikipédia¹⁷.

Nesta pintura de Botticelli, observa-se uma composição emblemática do Renascimento italiano, marcada pela harmonia entre a ternura humana e o simbolismo cristão. No centro da cena, a Virgem Maria sustenta o Menino Jesus, enquanto o pequeno São João Batista, à direita, manifesta um gesto de devoção e reconhecimento. A iluminação suave, as feições delicadas e o rigor geométrico da composição refletem o ideal de beleza e equilíbrio característico do período. A presença de São João ainda criança antecipa seu destino como o anunciador de Cristo, unindo, em um mesmo instante visual, fé, profecia e contemplação espiritual.

¹⁷ Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Virgem_com_o_Menino_e_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_Crian%C3%A7a_\(Botticelli\)#/media/Ficheiro:Sandro_botticelli_-_virgem_com_o_menino_e_s%C3%A3o_jo%C3%A3o_batista_crian%C3%A7a_04.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Virgem_com_o_Menino_e_S%C3%A3o_Jo%C3%A3o_Batista_Crian%C3%A7a_(Botticelli)#/media/Ficheiro:Sandro_botticelli_-_virgem_com_o_menino_e_s%C3%A3o_jo%C3%A3o_batista_crian%C3%A7a_04.jpg). Acesso em: 15/10/2025.



São João Batista é uma das figuras centrais do cristianismo, conhecido como o **precursor de Cristo**.

Suas representações, tanto nas artes sacras quanto nas tradições populares, reúnem **símbolos bíblicos e símbolos folclóricos** que expressam fé, pureza e missão.

Apresentamos aqui esses elementos e suas origens - bíblicas, culturais e artísticas.

Figura 21 - São João Menino
- escultura em madeira policromada, 49cm.

OS SÍMBOLOS DE SÃO JOÃO

Ao longo da tradição cristã, São João Batista é representado por diversos símbolos que ajudam a compreender sua missão espiritual, sua vida de profeta no deserto e seu papel único na história da salvação como precursor de Cristo. Esses símbolos aparecem com frequência na arte cristã - em pinturas, esculturas, vitrais e imagens devocionais - e formam um verdadeiro conjunto de sinais que auxiliam os fiéis a reconhecer a identidade e a missão do santo.

Alguns desses símbolos possuem fundamentação direta nas Escrituras, sendo mencionados nos Evangelhos ou relacionados aos acontecimentos da vida de João Batista. Outros surgiram posteriormente dentro da tradição popular, especialmente nas Festas Juninas. No entanto, é importante destacar que, no âmbito folclórico, muitos desses elementos - como fogueiras, bandeirinhas e comidas típicas - não variam significativamente entre os santos juninos, constituindo um repertório comum às celebrações. As manifestações mais específicas de cada santo, nesse contexto, aparecem sobretudo nas simpatias e práticas devocionais populares.

Dessa forma, a presente seção dará continuidade apenas à análise dos símbolos bíblicos, fundamentados nos textos das Escrituras e diretamente relacionados à missão histórica e espiritual de São João Batista, enquanto os elementos folclóricos serão abordados em momento próprio, em um estudo específico sobre sua construção cultural e suas particularidades dentro das festas populares.

SÍMBOLOS BÍBLICOS

Os símbolos bíblicos associados a São João Batista constituem um conjunto de elementos profundamente enraizados nas Escrituras e na tradição cristã, que expressam de forma visual e teológica sua identidade e missão. Como profeta e precursor de Cristo, João é apresentado nos Evangelhos por meio de gestos, palavras e características que, ao longo do tempo, foram traduzidos em signos reconhecíveis na arte sacra. Esses símbolos não apenas ilustram episódios de sua vida, mas também comunicam verdades espirituais centrais, como o anúncio do Messias, o chamado à conversão e a preparação para a salvação.

Dessa forma, a iconografia de São João Batista articula elementos que remetem diretamente aos textos bíblicos, como o cordeiro, a água do batismo e sua veste austera, bem como símbolos desenvolvidos posteriormente pela tradição artística, como a concha batismal e o cajado em forma de cruz. Em conjunto, esses sinais visuais funcionam como uma linguagem simbólica que reforça seu papel como testemunha de Cristo, permitindo que os fiéis compreendam, mesmo sem palavras, a profundidade de sua missão profética e espiritual.

O CORDEIRO

O cordeiro representa **Jesus Cristo**, o inocente que se oferece em sacrifício pela salvação da humanidade. Na tradição cristã, o cordeiro simboliza pureza, mansidão e redenção.

São João Batista é aquele que reconhece e anuncia publicamente Jesus como o **Cordeiro de Deus**, revelando ao povo a identidade do Messias. Por isso, na iconografia cristã, o santo frequentemente aparece ao lado de um cordeiro ou apontando para ele.

Esse símbolo reforça o papel de João como testemunha da **chegada do Salvador**.

Referência bíblica

“Eis o Cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo.”

(João 1:29)



A ÁGUA DO BATISMO



A água simboliza **purificação, arrependimento e renascimento espiritual**. João Batista pregava a conversão e realizava o batismo no deserto, convidando o povo a preparar o coração para a chegada do Messias.

Esse gesto de purificação tornou-se o fundamento do **batismo cristão**, sacramento que representa a entrada na vida espiritual.

Referência bíblica

“Então veio Jesus da Galileia ter com João, junto do Jordão, para ser batizado por ele.” (Mateus 3:13)

A CONCHA BATISMAL

A concha tornou-se um símbolo artístico do batismo. Embora não apareça diretamente nos textos bíblicos, ela passou a representar na arte sacra o **instrumento utilizado para derramar a água batismal**.

Em muitas pinturas e esculturas, São João Batista aparece segurando uma concha, reforçando sua missão como batizador. Ela simboliza: a transmissão da graça divina, a purificação espiritual e o novo nascimento pela água.



A VESTE DE PELE DE CAMELO

A vestimenta de pele de camelo simboliza **austeridade, penitência e desapego material**. João Batista viveu no deserto levando uma vida simples e dedicada inteiramente à missão profética. Esse modo de vestir também recorda os antigos profetas do Antigo Testamento.

Referência bíblica

“Este João tinha suas vestes de pelos de camelo e um cinto de couro em torno dos seus lombos.” (Mateus 3:4)

O CAJADO EM FORMA DE CRUZ

O cajado em forma de cruz representa a missão profética de João Batista e seu papel de **anunciador da salvação trazida por Cristo.**

Frequentemente esse cajado traz uma pequena faixa com a inscrição latina: *“Ecce Agnus Dei”* - **“Eis o Cordeiro de Deus”**. Esse símbolo reforça a ideia de que João aponta sempre para Cristo e não para si mesmo.

Referência bíblica

“Preparai o caminho do Senhor, endireitai as suas veredas.”
(Isaiás 40:3 / Mateus 3:3)



O poema “Que Assim Seja!”, de Joseti Gomes, mistura elementos religiosos e populares para representar o espírito das festas juninas, que unem devoção e celebração comunitária. Ao evocar a figura de João Batista - tradicionalmente homenageado na Festa de São João - o texto contrasta sua importância espiritual com a simplicidade e até o imprevisto da vida no interior, simbolizados pelo casamento apressado de Terezinha. A narrativa revela como, nas festas juninas, o sagrado e o cotidiano se entrelaçam: enquanto santos como Santo Antônio e São Pedro aparecem como figuras do ritual, a festa segue com música, fogueira e decisões práticas, refletindo a cultura popular. Assim, o poema sugere que essas celebrações não são apenas religiosas, mas também momentos de convivência, adaptação e alegria coletiva, onde tradição e realidade caminham juntas - mesmo quando nem tudo sai como o planejado.



QUE ASSIM SEJA!

Joseti Gomes

*A cabeça, como prêmio,
foi o pedido medonho
da dançarina, pro rei.
“Pois então, que assim seja!”
Da prata de uma bandeja,
Mártir! Profeta! Um Santo?
“Ecce Agnus Dei”*



*O que se sabe de fato
sobre o jovem João Batista
da paróquia do Arvoredo,
é que não veio pro altar.
Antônio e Pedro em seu lugar
presenças num tal casório
que não ficou em segredo...*



*Dizem que João Batista
estava em outra missão
por isso ninguém o viu.
Co'a benção espiritual
Entre humano, celestial,
batizava pobres e ricos
nas águas mansas do rio.*

*Terezinha - não aquela de Jesus -
nascida em fundão de grotta,
crescida a pinhão assado,
que consertava os vestidos
com os restos de tecidos
que ganhava da avó,
fora pedida em noivado!*



*Enxoval é coisa séria!
Requer capricho e carinho
pra fazer parte da casa!
A moça, sem belezura,
se puxava nas costuras
e sorria, entre as linhas,
a cada ponto que dava.*



*Na reza, dominical,
se achegou um tal de “Chico”
ostentando sua “fatiota”.
Caiu n’olhar da Terezinha,
Que há muito andava sozinha...
Era o fim da solteirice,
naqueles fundões de grotta!*

*Dali em diante lhes conto,
foi tudo muito ligeiro.
Terezinha mui prendada,
bordou toalhas e panos,
que levariam dez anos,
tudo num mesmo mês!
A data estava marcada!*



*A moça não tinha tempo
para perder com fricotes...
Nem tempo, nem paciência!
Uma fogueira gigante,
bandeirinhas tremulantes
e o olhar bravo do pai
pr'ao caso de desistência...*



*“Abre os foles dessa gaita!”
Disse o pai da Terezinha,
sem se importar com ninguém...
Chegou o padre correndo,
vinha, ainda, se benzendo
do rancho da síá Marica
que se foi morar no além.*



*O altar foi construído
com espaço pra três santos,
pra garantir o casório.
Santo Antônio e São Pedro
a postos, cruzando os dedos,
torcendo pra grande festa
não terminar em velório.*



*Alguém contou que o João
só chega no outro dia
se a festa tiver fogueira.
O moço não é festeiro,*

*não põe lenha no braseiro
nem vai incendiar o mundo
nas festas de brincadeiras.*



*Fica dormindo, tranquilo,
enquanto a lenha incendeia
nas canhadas destes pagos;
e o noivo da Terezinha
se perdeu pela cozinha
bebeu e passou da conta,
vez por outra, dê-lhe trago...*



*Não veio o santo, nem noivo,
mas a festa prosseguiu
dando sequência nos planos.
“Segue o casório, vigário,
outro noivo quebra o galho
pois a noiva não tem tempo
para esperar mais um ano!”*



*Os foles da gaita velha
ficaram de testemunhas
dessa história nunca vista!
Terezinha se casou,
o Chico enfim se livrou,
e o mundo pouco conhece
o inocente João Batista!*



*Uma criança sem maldade
envolta em meio ao silêncio
que conheceu o Salvador...
Este jovem, terno João,
que às margens do rio Jordão
realizou o batizado
do filho do Criador!*

• QUADRO 02 •

Por que as comemorações dos santos são na data de suas mortes?

Na liturgia católica, a maioria dos santos é celebrada no dia de sua morte, chamado de dies natalis, que significa “nascimento para o céu”.

Esse dia representa o momento em que o santo completa sua missão terrena e entra na glória de Deus, por isso é visto como o verdadeiro nascimento para a vida eterna.

As exceções: há apenas três exceções em todo o calendário litúrgico cristão em que se comemora o nascimento, pois, segundo a tradição, nasceram já cheios da graça de Deus:

Jesus Cristo - 25 de Dezembro:

O Filho de Deus feito homem - celebra-se o Natal.

Virgem Maria - 08 de Setembro:

Concebida sem pecado original - celebra-se a Natividade de Maria.

São João Batista - 24 de Junho:

Santificado ainda no ventre materno, “saltou de alegria” ao reconhecer Jesus.

Todos os demais santos têm sua festa no dia do falecimento, data em que se unem plenamente a Deus.

SÃO JOÃO NA CULTURA POPULAR: SIMPATIAS, CURIOSIDADES E PERMANÊNCIAS CULTURAIS

A devoção a São João Batista, conforme apresentada ao longo deste capítulo, possui sólida fundamentação bíblica e teológica. No entanto, sua presença no imaginário coletivo ultrapassa os limites da doutrina e se manifesta de maneira intensa na cultura popular, especialmente nas festas juninas.

No Brasil, essas manifestações configuram um exemplo expressivo do que o folclorista Luís da Câmara Cascudo denomina “religiosidade popular”: um conjunto de práticas simbólicas em que elementos da fé cristã se entrelaçam com tradições orais, costumes regionais e experiências cotidianas (CASCUDO, 2001). Nesse contexto, a figura de São João Batista deixa de ser apenas um personagem bíblico e passa a integrar o cotidiano das comunidades, sendo invocada em rituais, celebrações e práticas domésticas.

Entre essas práticas, destacam-se as chamadas simpatias - pequenos rituais realizados, em geral, na noite de São João (24 de junho), considerada um momento simbólico de forte conexão entre o sagrado e o cotidiano. Essas práticas não pertencem à doutrina oficial da Igreja, mas constituem expressões legítimas da cultura popular, transmitidas oralmente ao longo das gerações.

SIMPATIAS DE SÃO JOÃO

As simpatias associadas a São João Batista são amplamente registradas em estudos de folclore brasileiro e ibérico. Mais do que práticas de adivinhação, elas revelam formas simbólicas de lidar com expectativas, desejos e incertezas da vida cotidiana.

As simpatias de São João revelam que a religiosidade popular não se limita à repetição de ritos formais, mas se expressa também por meio da criatividade simbólica das comunidades. Nelas, elementos simples — como água, fogo, papel ou alimentos - são investidos de significado, tornando-se instrumentos de mediação entre o cotidiano e o sagrado.

Dessa forma, São João Batista permanece não apenas como figura central da tradição cristã, mas como presença viva na cultura popular, onde fé, imaginação e experiência coletiva se entrelaçam. As simpatias, longe de serem apenas curiosidades folclóricas, constituem práticas culturais que revelam modos de pensar, sentir e interpretar o mundo, contribuindo para a construção e a permanência da identidade cultural brasileira.

A SIMPATIA DO OVO NA ÁGUA

(ADIVINHAÇÃO DO FUTURO)



Uma das práticas mais difundidas consiste em colocar a clara de um ovo em um copo com água à meia-noite do dia de São João. Após algumas horas de repouso, observa-se a forma adquirida pela clara, que, ao se reorganizar naturalmente no líquido, pode formar desenhos variados.

Na tradição popular, essas formas são interpretadas simbolicamente. Figuras que lembram véus, pessoas ou estruturas associadas ao casamento são frequentemente relacionadas à vida amorosa; já formas que se assemelham a objetos ou instrumentos podem ser associadas ao trabalho ou ao destino pessoal. Quando a clara permanece dispersa ou sem forma definida, costuma-se interpretar como sinal de indefinição ou demora na realização dos desejos.

Mais do que um método de previsão, essa prática expressa uma forma de imaginação simbólica característica da religiosidade popular, na qual fenômenos naturais são reinterpretados como sinais carregados de significado.

Fonte: CASCUDO, Luís da Câmara.
Dicionário do Folclore Brasileiro.
Rio de Janeiro: Global, 2001.

INTERPRETAÇÃO SIMBÓLICA DAS FORMAS DA CLARA NA ÁGUA

VÉU OU MANTO



Associado ao casamento e à vida amorosa.



PESSOA



Pode indicar encontro ou presença importante na vida amorosa.



ESTRUTURAS (CASA, TORRE, IGREJA)



Relacionadas ao estabelecimento de lar ou união estável.



OBJETOS OU INSTRUMENTOS



Associados ao trabalho, ao destino profissional ou aos caminhos da vida.



DISPERSA OU SEM FORMA



Sinal de indefinição, demora ou incerteza na realização dos desejos.



ENTRE FÉ, NATUREZA E IMAGINAÇÃO

As simpatias presentes nas festas de São João revelam a profunda relação entre o ser humano e o mundo natural. A água, o fogo, as plantas e os alimentos tornam-se mediadores simbólicos entre o visível e o invisível, entre o desejo e o mistério. Nesses gestos simples, o povo reafirma sua confiança na vida, na proteção divina e na capacidade de sonhar com um futuro melhor. Assim, tradição e espiritualidade caminham juntas, fortalecendo a identidade cultural e a memória das comunidades.



*"Na simplicidade dos gestos e na força dos símbolos,
o povo encontra caminhos para compreender o futuro e agradecer o presente."*

A SIMPATIA DOS NOMES EM PAPEL (REVELAÇÃO AMOROSA)



Outra prática bastante comum consiste em escrever nomes de possíveis pretendentes em pequenos pedaços de papel, que são colocados em um recipiente com água. Após algum tempo, observa-se qual papel se abre primeiro.

Na interpretação popular, o nome revelado simbolicamente indicaria a pessoa com quem se estabelecerá uma relação afetiva futura. Em algumas variações, utiliza-se também o fogo ou o travesseiro como elementos complementares, reforçando o caráter ritual da prática.

Essa simpatia está diretamente ligada ao universo afetivo e ao desejo de conhecer o futuro amoroso, sendo especialmente difundida entre jovens nas noites festivas de São João.

Fonte: CASCUDO, Luís da Câmara. Superstições e Costumes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1971.



PULAR A FOGUEIRA COMO RITUAL DE PURIFICAÇÃO



O costume de pular a fogueira na noite de São João é uma das práticas mais emblemáticas das festas juninas. Tradicionalmente, o ato é interpretado como um rito simbólico de purificação, proteção e renovação.

Ao atravessar o fogo, elemento associado à luz e à transformação, acredita-se que a pessoa se liberta de influências negativas, como doenças, mau-olhado ou energias indesejadas. Em algumas tradições, o número de saltos ou a forma como se realiza o gesto pode reforçar intenções específicas, como sorte, saúde ou prosperidade.

Esse costume possui raízes em antigas celebrações europeias ligadas ao fogo e ao solstício, posteriormente incorporadas ao calendário cristão e reinterpretadas no contexto das festas de São João.

Fonte: BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O que é folclore. São Paulo: Brasiliense, 1982.

A FOGUEIRA COMO FORMA DE LEITURA SIMBÓLICA (ORÁCULO POPULAR)

Em algumas regiões do Sul do Brasil, a fogueira não é apenas elemento festivo, mas também instrumento de interpretação simbólica. Observa-se, por exemplo, a direção da fumaça ou o comportamento das chamas.

Quando a fumaça sobe de forma reta, pode ser interpretada como sinal de estabilidade ou bons acontecimentos; quando se dispersa ou muda de direção, pode indicar transformações, viagens ou mudanças na vida pessoal. Em certos contextos, essas leituras também são associadas à sorte, ao clima ou às colheitas.

Essa prática evidencia a relação simbólica entre o ser humano e os elementos da natureza, característica marcante das tradições populares.

Fonte: CÔRTEZ, João Carlos Paixão. *Folclore Gaúcho*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.

LEITURAS SIMBÓLICAS DA FOGUEIRA

FUMAÇA RETA



Sinal de estabilidade ou bons acontecimentos.

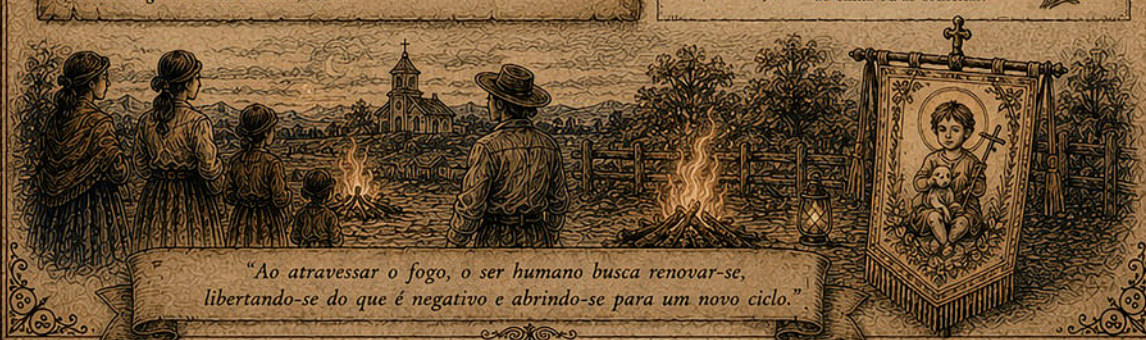
FUMAÇA DISPERSA OU EM OUTRA DIREÇÃO



Pode indicar transformações, viagens ou mudanças na vida pessoal.



Em certos contextos, essas leituras também são associadas à sorte, ao clima ou às colheitas.



"Ao atravessar o fogo, o ser humano busca renovar-se, libertando-se do que é negativo e abrindo-se para um novo ciclo."

FACA NA BANANEIRA

PARA DESCOBRIR O NOME DO FUTURO NAMORADO

"Em noites de São João, a gauchinha crava a faca no tronco da bananeira, para antecipar a sorte."

Na manhã seguinte a seiva que escorreu no tronco da bananeira sugere a Inicial do nome do pretendente.

Fonte: CÔRTEZ, João Carlos Paixão. Gaúchos de Faca na Bota. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 1966.

O RESULTADO...

Na manhã seguinte, a seiva que escorreu no tronco da bananeira revela a Inicial do nome do pretendente.



As simpatias de São João revelam que a religiosidade popular não se limita à repetição de ritos formais, mas se expressa também por meio da criatividade simbólica das comunidades. Nelas, elementos simples — como água, fogo, papel ou alimentos — são investidos de significado, tornando-se instrumentos de mediação entre o cotidiano e o sagrado.

Diz que em épocas passadas
—A mocita que é solteira—
Cravava na bananeira
Uma faca mui afiada,
E ao romper da madrugada
Onde o caule foi rasgado,
Surgia um nome gravado
Com as letras definidas,
Do que iria ser na vida
Seu futuro namorado.

OSMAR RANSOLIN

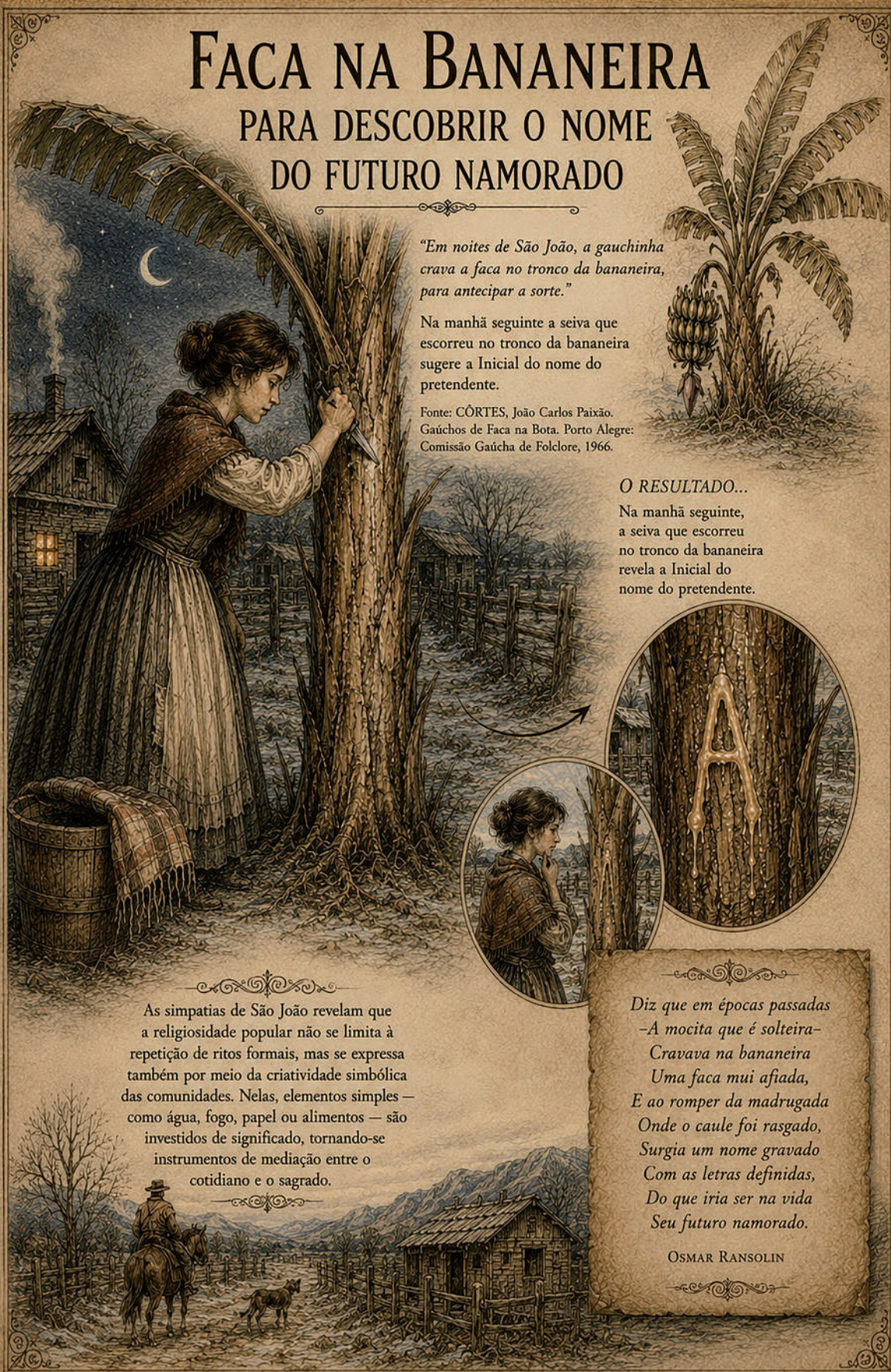


Figura 22 - Santo Antônio de Pádua. MASO DI BANCO.
Saint Anthony of Padua. c. 1340. Têmpera sobre madeira, 74,3 × 40,6 cm. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, Maitland F. Griggs Collection, Bequest of Maitland F. Griggs, 1943 (43.98.13)¹⁸.



¹⁸ D Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436982>. Acesso em: 12 out

SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA

Santo Antônio de Pádua — nascido sob o nome de *Fernando Martins de Bulhões em Lisboa*, Portugal, provavelmente em 15 de agosto de 1195, foi um dos mais venerados santos da cristandade. Filho de família nobre e instruído desde cedo, ingressou na *Ordem dos Cônegos Regulares de Santo Agostinho*, mas posteriormente se uniu aos *frades franciscanos*, adotando o nome *Antônio* em homenagem a *Santo Antão*¹⁹.

Conhecido por sua profunda erudição teológica, eloquência e dons atribuídos de pregação e milagres, percorreu diversas regiões da Europa, especialmente Portugal, França e Itália, onde consolidou sua fama de pregador e defensor dos pobres. Doente e enfraquecido, pediu para retornar a Pádua e, a caminho, faleceu em 13 de junho de 1231, no convento das Clarissas em Arcella, nos arredores da cidade, com cerca de 35 ou 36 anos.

Tão intensa foi a devoção popular que o *Papa Gregório IX* o canonizou menos de um ano depois, em 30 de maio de 1232, e séculos depois, em 1946, o *Papa Pio XII* o proclamou *Doutor da Igreja*, com o título de *Doctor Evangelicus*. Seu corpo repousa na *Basílica de Santo Antônio de Pádua*, e sua língua incorrupta, descoberta na primeira exumação, é tida pelos fiéis como sinal de seu dom de pregação e santidade²⁰.

A figura de Santo Antônio atravessou fronteiras, tornando-se símbolo de esperança, fé e amor cristão — e no Brasil, sua devoção está profundamente enraizada, sendo o *padroeiro dos casamentos, dos pobres e dos que buscam o reencontro com o que foi perdido*. As festas dedicadas a Santo Antônio, especial-

mente no mês de junho, compõem com São João e São Pedro o tríptico da religiosidade popular que mistura fé e alegria, tradição e cultura.

Este texto reconstitui a vida de Santo Antônio, de sua vocação até o legado espiritual e artístico, acompanhada das principais representações visuais que eternizaram sua imagem na arte ocidental e nas manifestações devocionais do Brasil.

Esta gravura em água-forte mostra Santo Antônio de Pádua segurando um livro e um ramo de lírios, símbolos de pureza e sabedoria. Criada por Guercino, um dos mestres do barroco italiano, a obra reflete o estilo naturalista e devocional característico do artista, enfatizando a serenidade e espiritualidade do santo.



Figura 23 - Santo Antônio de Pádua.
GUERCINO (Giovanni Francesco Barbieri).
Saint Anthony of Padua. c. 1630-1640.

Água-forte, 18,4 × 13,5 cm. Washington, D.C.: National Gallery of Art, Gift of Lessing J. Rosenwald, 1943.

¹⁹ *Santo Antão, ou Antão do Deserto* (c. 251-356 d.C., Egito), é considerado o pai do monaquismo cristão, movimento no qual homens e mulheres se retiram do convívio mundano para viver em oração, penitência e simplicidade, buscando uma vida inteiramente dedicada a Deus. Renunciando aos bens materiais, Antão viveu como eremita no deserto e inspirou a formação das primeiras comunidades monásticas. Sua vida, narrada por Santo Atanásio em *Vita Antonii*, influenciou profundamente a espiritualidade cristã. É celebrado em 17 de janeiro, como protetor dos animais e dos camponeses.

²⁰ *Vatican News*. "Saint Anthony of Padua." Disponível em: <https://www.vaticannews.va/en/saints/06/13/saint-anthony-of-padua.html>

²¹ Disponível em: <https://www.nga.gov/artworks/71098-saint-anthony-padua>. Acesso em: 12 out. 2025.



A pintura mural retrata **Santo Antônio de Pádua** com o **Menino Jesus nos braços**, em frente a um fundo verde claro. O santo, em pé e de hábito franciscano escuro, segura a criança com a mão direita, enquanto a esquerda ergue-se em gesto de bênção. Executada em **têmpera sobre parede**, a obra apresenta tons terrosos, ocre e rosados, e integra a decoração da **Capelinha da “Nonna”**, em Brodowski (SP), atual **Museu Casa de Portinari**.

Criada em 1941, essa pintura expressa a devoção popular e o vínculo afetivo de Portinari com a religiosidade interiorana brasileira, unindo simplicidade formal e profundo simbolismo espiritual.

Figura 24 - PORTINARI, Candido. Santo Antônio. 1941. Têmpera sobre parede (pintura mural), 180 x 75 cm. Brodowski, SP: Museu Casa de Portinari²².

²² Obra tombada sob nº 00050.

Disponível em: <https://www.portinari.org.br/acervo/obras/18145/santo-antonio>. Acesso em: 12 out. 2025.



1. NASCIMENTO E JUVENTUDE

Fernando de Bulhões, nome de batismo de Santo António, nasceu em **Lisboa**, em **1195**, no seio de uma família nobre e profundamente cristã. Desde jovem, demonstrou inclinação para a vida religiosa e o estudo. Ingressou no mosteiro de **São Vicente de Fora**, onde recebeu formação agostiniana e se destacou por seu amor às Escrituras e à contemplação. Mais tarde, mudou-se para **Coimbra**, centro intelectual do reino português, onde aprofundou os estudos teológicos.

Foi em Coimbra que Fernando conheceu os primeiros franciscanos e ficou impressionado com o martírio de cinco missionários em Marrocos. Essa experiência o levou a renunciar à vida cômoda e adotar o nome de **António**, em homenagem a Santo Antão, pai dos monges do deserto. Assim se iniciou sua vocação franciscana — marcada pelo desejo de evangelizar e testemunhar com humildade o Evangelho.

Figura 25 - Santo António com o Menino Jesus. Frei Carlos, c. 1520-1530. Óleo sobre madeira. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa²³.

A pintura, de autoria de Frei Carlos, um dos principais artistas do Renascimento português, mostra Santo António com o Menino Jesus nos braços, envolto em luz e serenidade.

²³ Fonte: **WIKIMÉDIA COMMONS**. *Santo António e o Menino (1520-30) - Frei Carlos (MNA, inv. 64 Pint)*. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santo_Ant%C3%Bnio_e_o_Menino_\(1520-30\)_-Frei_Carlos_\(MNA,inv.64_Pint\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santo_Ant%C3%Bnio_e_o_Menino_(1520-30)_-Frei_Carlos_(MNA,inv.64_Pint).png). Acesso em: 9 out. 2025.

2. VOCAÇÃO FRANCISCANA E CONVERSÃO INTERIOR

Antônio ingressou na **Ordem dos Frades Menores**, fundada por **São Francisco de Assis**, e viveu um período de recolhimento e penitência. Desejando seguir os passos dos missionários mártires, partiu para o Marrocos, mas uma grave enfermidade o obrigou a regressar. Durante a viagem de volta, uma tempestade desviou seu navio para a **Sicília**, onde se integrou definitivamente à família franciscana italiana.

A partir daí, viveu na simplicidade, até ser reconhecido como um pregador dotado de sabedoria extraordinária. Francisco (São Francisco), ao ouvir falar de sua eloquência, disse:

“Alegra-me ver que o Senhor deu a ti a graça de ensinar, mas que permaneças humilde, como convém a um irmão menor.”

A escultura barroca luso-brasileira do século XVIII mostra Santo Antônio de Pádua com o Menino Jesus, destacando-se pela simplicidade e caráter devocional popular. Pertencente ao Museu Boulieu em São João Del-Rei (MG), integra o acervo de arte sacra colonial mineira ligada ao ciclo do ouro.

Figura 26 - AUTOR DESCONHECIDO. Santo Antônio. Século XVIII. Escultura em madeira policromada e dourada, 22 x 7 x 6 cm (aprox.). Brasil: Museu Boulieu, acervo de arte sacra²⁴.



²⁴ Disponível em: <https://museuboulieu.org.br/museu-boulieu/santo-antonio-8>. Acesso em: 12 out. 2025.

3. PREGAÇÃO E DONS ESPIRITUAIS

Santo Antônio tornou-se um dos maiores pregadores medievais, atraindo multidões pela clareza doutrinal e pelo fervor. Sua palavra unia teologia e compaixão, alcançando tanto os eruditos quanto os humildes. Recebeu o título de “*Arca do Testamento*” por sua vastidão de conhecimento bíblico.

Entre os milagres atribuídos a ele durante a vida está o célebre episódio do sermão aos peixes, ocorrido em Rimini, quando, rejeitado pelos homens, Antônio pregou às criaturas do mar, que se reuniram diante dele como que ouvindo suas palavras.



Figura 27 – *Sermão aos Peixes*. Paolo Veronese, c. 1580–1585. Óleo sobre tela, 104 × 150 cm. Galleria Borghese, Roma²⁵.

O *Sermão aos Peixes*, pintado por Paolo Veronese por volta de 1580, retrata um dos milagres mais célebres atribuídos a Santo Antônio de Pádua. A obra mostra o santo franciscano sobre um penhasco, pregando às águas enquanto cardumes emergem em atenção à sua voz, simbolizando a comunhão entre a criação e o divino. Com sua paleta luminosa e composição equilibrada, Veronese traduz o prodígio em uma cena de serenidade e majestade natural, típica da pintura veneziana do final do século XVI.

²⁵ Fonte: WIKIPÉDIA. *Saint Anthony Preaching to the Fish*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Anthony_Preaching_to_the_Fish. Acesso em: 9 out. 2025.

Diversos milagres foram atribuídos a Santo Antônio, tanto em vida quanto após sua morte. Entre os mais conhecidos estão o **milagre da mula ajoelhada diante da Eucaristia**, o milagre do pão dos pobres e as curas operadas por sua intercessão. Esses fatos fizeram dele um dos santos mais venerados da Igreja, especialmente entre os mais necessitados.



Figura 28 – O Milagre da Mula. Donatello, c. 1446–1449. Bronze parcialmente dourado, 57 × 123 cm. Basílica de Santo Antônio, Pádua (Museo Antoniano)²⁶.

Este relevo em bronze integra o conjunto de painéis do altar principal da Basílica de Santo Antônio, em Pádua, dedicado aos milagres do santo. Na cena, Donatello representa o episódio em que uma mula, após três dias de jejum, se ajoelha diante da Eucaristia, reconhecendo a presença real de Cristo — um dos milagres atribuídos a Santo Antônio e símbolo da fé eucarística triunfando sobre a incredulidade humana. O trabalho é notável pela profundidade espacial e pela expressividade das figuras, marcos do estilo escultórico maduro de Donatello.

4. A MORTE E A CANONIZAÇÃO

Santo Antônio faleceu em 13 de junho de 1231²⁷, numa sexta-feira, no convento das Clarissas de Arcella, nos arredores de Pádua, com apenas 36 anos de idade. Seu corpo foi sepultado na Basílica de Santo Antônio, construída em sua homenagem poucos anos depois, e que se tornaria um dos maiores centros de peregrinação do cristianismo. A canonização foi extraordinariamente rápida: o Papa Gregório IX o declarou santo em 30 de maio de 1232, apenas onze meses após sua morte, reconhecendo publicamente sua santidade e os inúmeros milagres atribuídos à sua intercessão. Por isso, 13 de junho, data de sua morte, é celebrado pela Igreja como o dia de Santo Antônio, o seu dies natalis, ou “nascimento para o céu”.

²⁶ Fonte: **WIKIMEDIA COMMONS**. Donatello, *Miracle of the Mule*, c.1446–9, Padua, Sant'Antonio, High Altar (Museo Antoniano). Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donatello,_Miracle_of_the_Mule,_c1446-9,_Padua,_Sant%27Antonio,_High_Altar_\(Museo_Antoniano\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donatello,_Miracle_of_the_Mule,_c1446-9,_Padua,_Sant%27Antonio,_High_Altar_(Museo_Antoniano).jpg). Acesso em: 9 out. 2025.

²⁷ **Vatican News**. “*Saint Anthony of Padua*.” Disponível em: <https://www.vaticannews.va/en/saints/06/13/saint-anthony-of-padua.html>



Figura 29 - Santo Antônio e o Menino Jesus.
Bartolomé Esteban Murillo, c. 1656. Óleo
sobre tela, 112 × 92 cm. Museu de Belas
Artes de Sevilha²⁸.

A imagem mostra o momento místico em que o Menino Jesus aparece nos braços de Santo Antônio, iluminado por luz celestial. Murillo traduz em forma pictórica a união entre o humano e o divino, entre a caridade e o amor puro.

5. O LEGADO ESPIRITUAL E ARTÍSTICO

Canonizado como Santo Antônio de Pádua, mas venerado também como Santo Antônio de Lisboa, ele é um dos santos mais universais da cristandade. Além de pregador e teólogo, foi proclamado **Doutor da Igreja** por Pio XII em 1946. No Brasil, sua devoção chegou com os colonizadores portugueses e enraizou-se profundamente na cultura popular.

²⁸ Fonte: **WIKIPÉDIA**. *Saint Anthony of Padua with the Christ Child (Murillo)*.
Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo. Acesso em: 9 out. 2025.



Figura 30 - Santo Antônio gerada por inteligência artificial, 2026.

É celebrado em 13 de junho com procissões, bênçãos de pães, orações pelos casamentos e festividades que unem fé e tradição. Sua imagem — com o **Menino Jesus ao colo, o lírio o livro sagrado** — é presença constante em igrejas, capelas e altares domésticos.

O LÍRIO DE SANTO ANTÔNIO: ORIGEM E SIGNIFICADO DE UM SÍMBOLO

Entre os diversos elementos que compõem a iconografia de Santo Antônio, o lírio branco é, ao lado do Menino Jesus e do livro das Escrituras, um dos símbolos mais conhecidos do santo. Presente em esculturas, pinturas, vitrais e imagens devocionais em todo o mundo, ele representa a pureza, a santidade e a fidelidade a Deus. No entanto, poucos sabem que essa associação não surgiu durante a vida de Santo Antônio, mas foi construída ao longo dos séculos pela tradição artística e espiritual da Igreja.

Os relatos mais antigos sobre a vida de Santo Antônio, escritos logo após sua morte em 1231, não mencionam que o santo carregasse um lírio ou tivesse qualquer relação direta com essa flor. As primeiras biografias destacam sobretudo sua extraordinária inteligência, seu profundo conhecimento das Sagradas Escrituras, sua dedicação à pregação, sua vida de oração, seus milagres e seu compromisso com os ideais franciscanos. O lírio somente passou a aparecer nas representações do santo entre os séculos XV e XVII, período em que a arte cristã consolidou a prática de atribuir símbolos específicos aos santos para facilitar sua identificação pelos fiéis.

O significado do lírio, entretanto, é muito mais antigo que a iconografia de Santo Antônio. Desde os primeiros séculos do cristianismo, especialmente o lírio branco (*Lilium candidum*), tornou-se um dos principais símbolos da pureza, da castidade, da inocência e da fidelidade a Deus. Essa simbologia alcançou grande difusão na arte medieval por meio das representações da Anunciação. Embora o Evangelho de Lucas não mencione a presença de uma flor quando o Arcanjo Gabriel anunciou a Maria que ela seria a mãe de Jesus (Lc 1,26-38), artistas medievais e renascentistas passaram a retratar Gabriel oferecendo um lírio branco à Virgem. A flor tornou-se, assim, um símbolo visual de sua pureza, de sua virgindade e de sua plena disponibilidade para cumprir a vontade de Deus.

Obras célebres de artistas como Fra Angelico, Domenico Veneziano, Sandro Botticelli e Leonardo da Vinci difundiram essa representação por toda a Europa, tornando o lírio um dos maiores símbolos da iconografia mariana. A partir dessa tradição, a flor passou a acompanhar também outros santos cuja vida era reconhecida pela Igreja como exemplo de pureza e fidelidade ao Evangelho.

Foi nesse contexto que o lírio passou a integrar a iconografia de Santo Antônio. Entre os séculos XV e XVII, quando a arte cristã definiu os principais atributos visuais dos santos, Antônio passou a ser representado com três elementos inseparáveis: o Menino Jesus, o livro e o lírio. Assim como São Pedro passou a ser identificado pelas chaves e São Paulo pela espada, Santo Antônio passou a ser reconhecido pela delicada flor branca, que sintetizava suas virtudes.

Cada um desses símbolos possui um significado próprio. O Menino Jesus recorda a tradição segundo a qual o santo recebeu uma visão do Cristo Menino; o livro representa seu profundo conhecimento das Escrituras, sua missão como pregador e o título de Doutor da Igreja; e o lírio expressa sua pureza de vida, sua humildade e sua total entrega a Deus.

Na espiritualidade medieval, o lírio também simbolizava a vitória da graça sobre o pecado. Sua haste ereta e suas flores brancas eram vistas como uma metáfora da alma que permanece fiel a Deus em meio às dificuldades do mundo. Diversos autores cristãos relacionavam essa imagem ao versículo do Cântico dos Cânticos: “Como o lírio entre os espinhos...” (Ct 2,2), inicialmente aplicado à Virgem Maria e, posteriormente, a homens e mulheres reconhecidos pela Igreja por sua santidade.

No caso de Santo Antônio, o lírio tornou-se uma expressão perfeita de sua espiritualidade. Como frade franciscano, ele viveu os ideais de pobreza, humildade, simplicidade e desapego ensinados por São Francisco de Assis. Sua reputação de homem íntegro, profundamente dedicado à oração e fiel aos valores do Evangelho fez com que a flor passasse a representar, de forma visual, essas virtudes. Mais do que um

símbolo de castidade, o lírio tornou-se uma representação da pureza do coração, da retidão de vida e da busca constante pela santidade.

É importante destacar que não existe, na tradição cristã, nenhum milagre de Santo Antônio relacionado ao lírio. Diferentemente do pão, associado à sua caridade, ou do Menino Jesus, ligado à tradição de uma visão mística, o lírio é um símbolo essencialmente iconográfico. Sua presença nas imagens do santo nasceu da linguagem simbólica da arte sacra, que buscava expressar visualmente aquilo que as palavras descreviam sobre sua vida e seu testemunho.

Embora seja fortemente associado a Santo Antônio, o lírio não é um símbolo exclusivo dele. Outros santos também são representados segurando essa flor, entre eles São José, São Filipe Néri, Santa Maria Goretti e Santa Catarina Tekakwitha, todos reconhecidos como exemplos de pureza e fidelidade a Deus. Em Santo Antônio, porém, esse símbolo alcançou uma força singular, tornando-se inseparável de sua imagem em praticamente todas as representações produzidas desde a Idade Moderna.

Essa tradição permanece viva até os dias atuais. Em diversos países, especialmente em Portugal, na Itália e no Brasil, é costume oferecer lírios brancos diante da imagem de Santo Antônio durante as celebrações de 13 de junho. Mais do que uma homenagem floral, esse gesto expressa a admiração pelas virtudes do santo e o desejo de cultivar uma vida marcada pela humildade, pela fidelidade e pelo amor a Deus.

Assim, o lírio que acompanha Santo Antônio não deve ser visto apenas como um elemento decorativo. Ele é o resultado de uma longa tradição construída pela arte e pela espiritualidade cristãs. Nascido como símbolo da pureza da Virgem Maria nas representações da Anunciação, o lírio foi incorporado à iconografia antoniana para expressar a santidade de um dos maiores pregadores da Igreja. Ao lado do Menino Jesus e do livro das Escrituras, ele continua transmitindo, silenciosamente, a memória de uma vida dedicada ao Evangelho e à construção do Reino de Deus.



Figura 31 - A Anunciação (c. 1472-1475), de Leonardo da Vinci.
Fonte: LEONARDO DA VINCI. *Annunciazione* (A Anunciação). c. 1472-1475. Têmpera e óleo sobre madeira, 98 x 217 cm. Galeria Uffizi.

A Anunciação, pintada por Leonardo da Vinci entre 1472 e 1475, representa o momento em que o Arcanjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que ela conceberá Jesus Cristo. Embora o Evangelho de Lucas não mencione a presença de uma flor, a tradição artística medieval e renascentista passou a representar Gabriel oferecendo um lírio branco a Maria. A flor tornou-se um poderoso símbolo de sua pureza, virgindade e plena fidelidade à vontade de Deus. Essa iconografia influenciou profundamente a arte cristã e, posteriormente, o lírio foi incorporado às representações de diversos santos, entre eles Santo Antônio de Pádua, como símbolo de santidade e pureza.

O RESPONSÓRIO DE SANTO ANTÔNIO

A devoção a Santo Antônio de Pádua, expressa de modo particular por meio do Responsório (*Si Quaeris Miracula*), constitui uma das manifestações mais significativas da religiosidade popular de matriz católica no Brasil. De origem medieval e vinculada à tradição franciscana, essa oração difundiu-se amplamente entre os fiéis, assumindo, ao longo do tempo, funções que ultrapassam o âmbito estritamente litúrgico, inserindo-se no cotidiano das práticas culturais e devocionais.

Transmitido pela tradição oral e escrita, o responso apresenta-se em forma poética, sendo recitado como invocação de auxílio, especialmente em situações de perda:

***Se milagres desejais,
recorrei a Santo Antônio;
vereis fugir o demônio
e as tentações infernais.***

***Recupera-se o perdido,
rompe-se a dura prisão,
e no auge do furacão
cede o mar embravecido.***

***Todos os males humanos
se moderam, se retiram;***

***digam-no os que o viram,
e digam-no os paduanos.***

***Pela sua intercessão
foge a peste, o erro, a morte;
cede o fraco, torna-se forte,
até o enfermo são.***

***Recupera-se o perdido,
rompe-se a dura prisão,
e no auge do furacão
cede o mar embravecido.***

***Glória ao Pai, e ao Filho,
e ao Espírito Santo.***

***Rogai por nós,
bem-aventurado Antônio,
para que sejamos dignos
das promessas de Cristo.***

A estrutura do texto, marcada pela repetição e pelo ritmo cadenciado, favorece sua memorização e transmissão, características próprias da oralidade (ZUMTHOR, 1993). Entre seus elementos centrais, destaca-se a afirmação de que “recupera-se o perdido”, expressão que se tornou eixo interpretativo tanto da devoção quanto das práticas populares associadas ao santo.

No Brasil, especialmente na região Sul, observa-se a permanência do costume de “*rezar o responso*” diante da perda de objetos ou em situações de aflição. Trata-se de uma prática amplamente difundida no cotidiano doméstico, geralmente realizada por figuras reconhecidas no âmbito comunitário por sua experiência religiosa, como avós, mães e benzedadeiras. Conforme registra Luís da Câmara Cascudo (2012), o folclore brasileiro conserva um vasto repertório de fórmulas oracionais transmitidas oralmente, cuja eficácia está associada tanto ao conteúdo da oração quanto à **legitimidade simbólica de quem a recita**.

Nesse contexto, pedir que alguém “*reze o responso*” implica recorrer a uma mediação culturalmente reconhecida. A oração deixa de ser apenas um texto devocional e passa a atuar como prática ritual, na qual a palavra pronunciada, aliada à fé, é compreendida como capaz de intervir na realidade.

A presença dessas práticas nos três estados do Sul evidencia a força da tradição oral e sua transmissão intergeracional. Mesmo em contextos urbanos contemporâneos, o ato de recorrer a alguém para “*rezar o responso*” permanece vivo, demonstrando a continuidade de um sistema simbólico em que fé, linguagem e experiência cotidiana se articulam. Como observa Gilberto Freyre (2006), a religiosidade brasileira carac-

teriza-se por uma profunda integração entre práticas devocionais e a vida doméstica, sendo nesse espaço que muitos desses rituais encontram sua permanência.

Cabe destacar que, embora o responso esteja associado ao universo simbólico de Santo Antônio — cuja festa litúrgica ocorre em junho —, a prática de rezá-lo não é elemento das festas juninas. Sua ocorrência é mais ampla e cotidiana, sendo acionada conforme a necessidade do fiel. Ainda assim, sua inclusão no presente estudo justifica-se por seu valor enquanto expressão folclórica religiosa diretamente vinculada à figura do santo, revelando aspectos fundamentais da relação entre devoção, cultura e vida prática.

Dessa forma, o responso de Santo Antônio pode ser compreendido como uma manifestação exemplar da religiosidade popular brasileira, na qual se articulam tradição litúrgica, oralidade e prática cultural. Ao mobilizar a esperança de reencontro e restauração, essa oração evidencia a permanência de uma concepção simbólica segundo a qual aquilo que se perde pode, por meio da fé e da palavra ritualizada, ser reencontrado.



Figura 32 - Santo Antônio gerado por IA.

SANTO ANTÔNIO - O “SANTO CASAMENTEIRO”

A atribuição de Santo Antônio de Pádua como “santo casamenteiro” constitui uma das expressões mais difundidas da religiosidade popular no mundo católico, especialmente no Brasil. Embora essa característica não derive diretamente de um ensinamento formal da Igreja, sua origem pode ser compreendida a partir da tradição hagiográfica medieval e de narrativas associadas à vida e aos milagres do santo, posteriormente reinterpretadas pelo imaginário popular.

Entre os episódios mais frequentemente mencionados pela tradição está o auxílio prestado por Santo Antônio a jovens pobres que não possuíam dote para o casamento. Segundo relatos difundidos a partir da Idade Média, o santo teria ajudado financeiramente ou intercedido em favor dessas mulheres, permitindo que se casassem e evitando que fossem destinadas a situações de marginalização. Ainda que tais narrativas não possuam comprovação histórica rigorosa, elas foram amplamente divulgadas nas coletâneas de vidas de santos e contribuíram para associar sua figura à proteção dos vínculos matrimoniais (VAUCHEZ, 1995).

A consolidação dessa imagem deve ser entendida no contexto da cultura medieval, na qual o casamento possuía forte valor social e econômico. Nesse cenário, a intervenção de um santo em favor da união conjugal representava não apenas um milagre individual, mas uma forma de restauração da ordem social. Conforme analisa DELUMEAU (1997), a religiosidade do período estava profundamente ligada às necessidades concretas da vida, e os santos eram frequentemente invocados como mediadores em questões práticas, incluindo o casamento.

Com a expansão do catolicismo português, essa devoção foi trazida para o Brasil e incorporada às práticas locais, onde encontrou terreno fértil para sua ressignificação. No contexto da formação da sociedade brasileira, marcada pela forte presença da vida doméstica e pela centralidade das relações familiares, a figura de Santo Antônio como promotor de casamentos ganhou novos significados. Segundo Gilberto Freyre (2006), a religiosidade brasileira caracteriza-se por uma íntima articulação entre fé e vida cotidiana, o que favorece a atribuição de funções específicas aos santos conforme as necessidades sociais e afetivas.

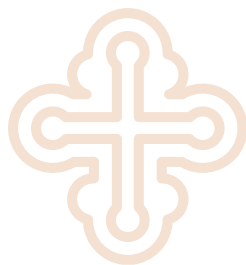
É nesse processo que a devoção ao santo casamenteiro se integra ao universo do folclore, especialmente por meio de práticas simbólicas e rituais transmitidos oralmente. De acordo com Luís da Câmara Cascudo (2012), as tradições populares brasileiras frequentemente reinterpretam elementos da religião oficial, criando práticas que combinam devoção, crença e imaginação coletiva. No caso de Santo Antônio, essa dinâmica se manifesta na associação entre sua intercessão e o desejo de união afetiva, transformando-o em figura central nas expectativas amorosas, sobretudo entre jovens.

No âmbito das festas juninas, essa atribuição ganha visibilidade e força cultural. Celebrado em 13 de junho, Santo Antônio inaugura o ciclo festivo que inclui ainda São João e São Pedro, sendo frequentemente associado ao início das celebrações. Embora sua dimensão litúrgica permaneça, é no contexto festivo que sua imagem como casamenteiro se intensifica, articulando-se com práticas lúdicas e simbólicas que expressam desejos, expectativas e ansiedades relacionadas ao matrimônio.

É importante destacar, contudo, que tais práticas não pertencem originalmente à liturgia oficial, mas ao campo do folclore religioso. Elas constituem formas de expressão cultural que reinterpretem a figura do santo à luz das necessidades e valores da comunidade. Conforme observa **ELIADE** (1992), os rituais populares frequentemente operam como meios de dar sentido à experiência humana, permitindo que desejos individuais sejam inseridos em uma ordem simbólica compartilhada.

No Sul do Brasil, essa dimensão assume características próprias, mantendo-se viva tanto no ambiente festivo quanto no cotidiano. A figura de Santo Antônio como casamenteiro é amplamente reconhecida, integrando narrativas, crenças e práticas transmitidas entre gerações. Ainda que nem sempre explicitada em termos formais, essa atribuição permanece como elemento estruturante do imaginário coletivo associado ao santo.

Assim, a imagem de Santo Antônio como “*santo casamenteiro*” não pode ser compreendida apenas como uma curiosidade devocional, mas como resultado de um longo processo histórico e cultural, no qual tradição religiosa, narrativa hagiográfica e práticas populares se entrelaçam. Sua permanência no contexto das festas juninas e do folclore brasileiro evidencia a vitalidade dessas construções simbólicas, que continuam a conferir sentido às experiências afetivas e sociais, articulando fé, cultura e vida cotidiana.



No poema ***O Roubo do Santo Antônio***, Joseti Gomes transforma uma história popular em poesia, unindo fé, amor e injustiça num retrato lírico do interior. O poema narra o suposto roubo de uma imagem de Santo Antônio e a acusação injusta contra João, um jovem puro e apaixonado, revelando o poder das aparências e da “gente faladeira”. Entre devoção e desejo, a autora mistura humor, religiosidade e crítica social, criando uma reflexão sensível sobre o amor, a inocência e as pequenas tragédias humanas que nascem da convivência e do preconceito.

O ROUBO DO SANTO ANTÔNIO

Joseti Gomes

*Foi mentira dessa gente faladeira!
Nunca que o João da Nira
iria fazer desfeita, fosse por troça
ou birra, fosse por conta de aposta...
O João não era piá, leviano ou
bagaceira...*



*Roubaram o Santo Antônio!
No altar ficou as marcas
dos pés do homem sagrado...
Ficou promessa de moça
em papelzinho enrolado,
perfume com mel de abelha
e os nomes de Pedro, Luís,
Francisco, João e Renato.*



*Cebo de vela queimada,
flor afogada num vaso...
Um par de alianças baratas
e um vidrinho de extrato...
Um saquinho bem atado
com fitinhas coloridas
e as promessas esculpidas
nas paredes descascadas...*



*Botaram a culpa no João
porque o coitado do moço
caiu doente de amores
pela mais moça da Ana.
Guria meio sem juízo
que brincava cabra-cega
com os peões de serviço.*

*Não é pra casar, a gurria!
Não perde teu tempo, João!
A Nira se repetia matraqueando,
coitada, pra convencer o rapaz.
Mas quando a cabeça entorta
não há santo que dê jeito!
E tava perdido o guri!*



*João desenhava na terra
os sonhos em cada palmo
onde jogava as sementes
que brotavam aprumadas
num verde de tinta e rima.
Vinhavam com braços pra cima
louvando a vida pra Deus...*



*João era só brisa e verso.
João era puro de alma!
João não roubava santos
dos altares das igrejas!
Blasfêmia dos linguarudos!
João plantava esperanças
nos confins, nos fins de mundo.*



*Veio padre, veio o bispo...
Veio o "chefete" da vila...
Entregue a imagem, João!
Quase gritando pediam...
Pediam não, ordenavam!
E João de mãos vazias,
sem culpa, apenas sorria
na inocência dos santos.*

*João era só poesia...
Mas teve praga rogada
do padre, envergonhado.
Excomungou o desalmado
que desnudou o altar...*



*Saiu batendo botinas,
do rancho pobre da Nira...
Pretas de raiva as batinas
alçaram vôo dali...*



*Deus por certo entendia
da dor de amor do culpado,*

*e preferiu silenciar...
Santo novo no altar,
com correntinha no pé.
Que heresia, com a fé,
mas esse, ninguém roubava.*



*João apagou a vela
no silêncio do escuro...
Já tinha feito o pedido...
De cabeça para baixo,
no fundo falso do armário,
a silhueta da imagem
permaneceu de castigo.*



Figura 33 - Registro de uma Festa de Santo Antônio em Campos Novos SC. Ver data.
Notamos as bandeirinha ao redor da capela, os galhos de palmeira bastante tradicionais nessas festas. O padre de batina preta e as pessoas com roupa domingueira.

SÃO PEDRO

São Pedro ocupa um lugar central na história do cristianismo. Considerado pela tradição católica como o primeiro Papa, ele foi um dos doze apóstolos escolhidos por Jesus Cristo e desempenhou um papel fundamental na organização inicial da Igreja. Sua liderança, testemunho de fé e missão evangelizadora ajudaram a estabelecer as bases da comunidade cristã que se espalharia pelo mundo.

O nome original de São Pedro era Simão. Ele era um pescador da região da Galileia, provavelmente de Betsaida, e trabalhava junto com seu irmão André. Segundo os Evangelhos, foi justamente André quem apresentou Simão a Jesus. Ao encontrá-lo, Jesus lhe deu um novo nome: Pedro (do grego Petros, que significa “pedra”). Essa mudança simbolizava o papel especial que ele teria na comunidade cristã.



Figura 34 – O Chamado dos Apóstolos Pedro e André. DUCCIO DI BUONINSEGNA. 1308–1311 ²⁹.
Têmpera sobre painel. Parte do retábulo *Maestà* da Catedral de Siena;
atualmente na National Gallery of Art, Washington, D.C. ²⁹.

A obra representa o momento bíblico em que Jesus chama os irmãos Pedro e André, que trabalhavam como pescadores, para se tornarem seus discípulos. A cena mostra Cristo convidando-os a segui-lo e a se tornarem “pescadores de homens”, marcando o início da missão apostólica de Pedro e sua futura importância na formação da Igreja cristã.

²⁹ Fonte: **GRONDELSKI, John.** *Recruiting Fishers of Men.* *National Catholic Register.*
Disponível em: <https://www.ncregister.com/blog/recruiting-fishers-of-men>. Acesso em: 10 mar. 2026.

A canção “*Há um Barco Esquecido na Praia*” foi composta e interpretada pelo Padre Zezinho, sacerdote católico brasileiro conhecido por suas músicas religiosas voltadas para a evangelização. A música foi criada na década de 1970, período em que o padre produziu diversas canções inspiradas em passagens bíblicas para aproximar a mensagem cristã do público. A letra é baseada no episódio do Evangelho em que Pedro e seu irmão André deixam seus barcos e redes para seguir Jesus. Na música, o barco esquecido na praia simboliza a vida antiga dos pescadores que foi deixada para trás quando aceitaram a missão de anunciar o Evangelho, representando também o chamado que cada pessoa pode receber para seguir um propósito maior.

HÁ UM BARCO ESQUECIDO NA PRAIA

Padre Zezinho

*Há um barco esquecido na praia
Já não leva ninguém a pescar
É o barco de André e de Pedro
Que partiram pra não mais voltar
Quantas vezes partiram seguros
Enfrentando os perigos do mar
Era chuva, era noite, era escuro
Mas os dois precisavam pescar*



*De repente aparece Jesus
Pouco a pouco se acende uma luz
É preciso pescar diferente
Que o povo já sente que o tempo chegou
E partiram sem mesmo pensar
Nos perigos de profetizar*



*Há um barco esquecido na praia
Um barco esquecido na praia
Um barco esquecido na praia*



*Há um barco esquecido na praia
Já não leva ninguém a pescar
É o barco de João e Tiago
Que partiram pra não mais voltar
Quantas vezes, em tempos sombrios
Enfrentando os perigos do mar*

*Barco e rede voltavam vazios
Mas os dois precisavam pescar*



*De repente aparece Jesus
Pouco a pouco se acende uma luz
É preciso pescar diferente
Que o povo já sente que o tempo chegou
E partiram sem mesmo pensar
Nos perigos de profetizar*



*Há um barco esquecido na praia
Um barco esquecido na praia
Um barco esquecido na praia
Quantos barcos deixados na praia
Entre eles o meu deve estar
Era o barco dos sonhos que eu tinha
Mas eu nunca deixei de sonhar
Quanta vez enfrentei o perigo
No meu barco de sonho, a singrar
Jesus Cristo remava comigo
Eu no leme, Jesus a remar*



*De repente me envolve uma luz
E eu entrego o meu leme a Jesus
É preciso pescar diferente
Que o povo já sente que o tempo chegou
E partimos pra onde Ele quis
Tenho cruzeiros, mas vivo feliz*

Um dos momentos mais importantes para compreender a posição de Pedro ocorre no Evangelho de Mateus (Mt 16,18-19). Após Pedro declarar que Jesus é “*o Cristo, o Filho do Deus vivo*”, Jesus responde: “*Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei a minha Igreja*”. Nesse mesmo trecho, Jesus confia a Pedro as “*chaves do Reino dos Céus*”, símbolo de autoridade espiritual e de responsabilidade na condução da comunidade. Para a tradição católica, esse gesto marca a origem do papado, pois indica que Pedro recebeu de Cristo a missão de liderar e cuidar da Igreja.



Figura 35 – Saint Peter.
RUBENS, Peter Paul.
c. 1610–1612. Óleo sobre tela ³⁰.

A pintura retrata São Pedro, um dos apóstolos de Jesus e considerado pela tradição cristã o primeiro Papa. Na obra, ele aparece segurando as chaves, símbolo de sua autoridade espiritual e da responsabilidade de guardar as “chaves do Reino dos Céus”. Esse atributo tornou-se um dos principais elementos que identificam São Pedro na arte cristã.

³⁰ Fonte: **WIKIART**. *Saint Peter*, de Peter Paul Rubens.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/peter-paul-rubens/saint-peter-1612>. Acesso em: 10 mar. 2026.

Cristo, antes da crucificação. No entanto, após a ressurreição, Jesus confirma novamente sua missão. No Evangelho de João (Jo 21,15-17), Cristo pergunta três vezes a Pedro se ele o ama e, a cada resposta afirmativa, lhe diz: *“Apascenta minhas ovelhas”*. Esse episódio é interpretado como uma reafirmação de sua responsabilidade pastoral sobre os seguidores de Jesus.



Figura 36 – The Denial of Saint Peter. CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi). 1610. Óleo sobre tela, 94 × 125,4 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York ³¹.

A pintura *“The Denial of Saint Peter”* (A Negação de São Pedro) foi feita por Caravaggio por volta de 1610, no estilo barroco. A obra representa o momento bíblico em que São Pedro nega conhecer Jesus três vezes após a prisão de Cristo. Na cena, uma mulher e um soldado acusam Pedro de ser seguidor de Jesus, enquanto os gestos das mãos indicam as três acusações e as três negações mencionadas nos Evangelhos. O contraste intenso entre luz e sombra é característico do estilo dramático de Caravaggio.

³¹ Fonte: **THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART.** *The Denial of Saint Peter.*

Disponível em: Ver obra no site do Metropolitan Museum of Art. Acesso em: 10 mar. 2026.

Pentecostes, quando o Espírito Santo desceu sobre os apóstolos, anunciando publicamente a mensagem de Jesus a uma grande multidão. Segundo o relato bíblico, cerca de três mil pessoas se converteram naquele dia, marcando um momento decisivo para a expansão do cristianismo.

Além disso, Pedro participou ativamente da organização da Igreja nascente e da tomada de decisões importantes. Ele esteve presente em debates sobre a inclusão de não judeus na comunidade cristã, ajudando a definir que a mensagem de Jesus era destinada a todos os povos. Essa abertura foi essencial para que o cristianismo se expandisse para além do mundo judaico.

De acordo com a tradição cristã antiga, Pedro posteriormente foi para Roma, que era o centro político do Império Romano. Ali ele teria exercido liderança sobre a comunidade cristã local e continuado sua missão de evangelização. Durante a perseguição aos cristãos promovida pelo imperador Nero, por volta do ano 64 d.C., Pedro teria sido preso e condenado à morte. A tradição afirma que ele foi crucificado, pedindo para ser colocado de cabeça para baixo, por não se considerar digno de morrer da mesma forma que Jesus.

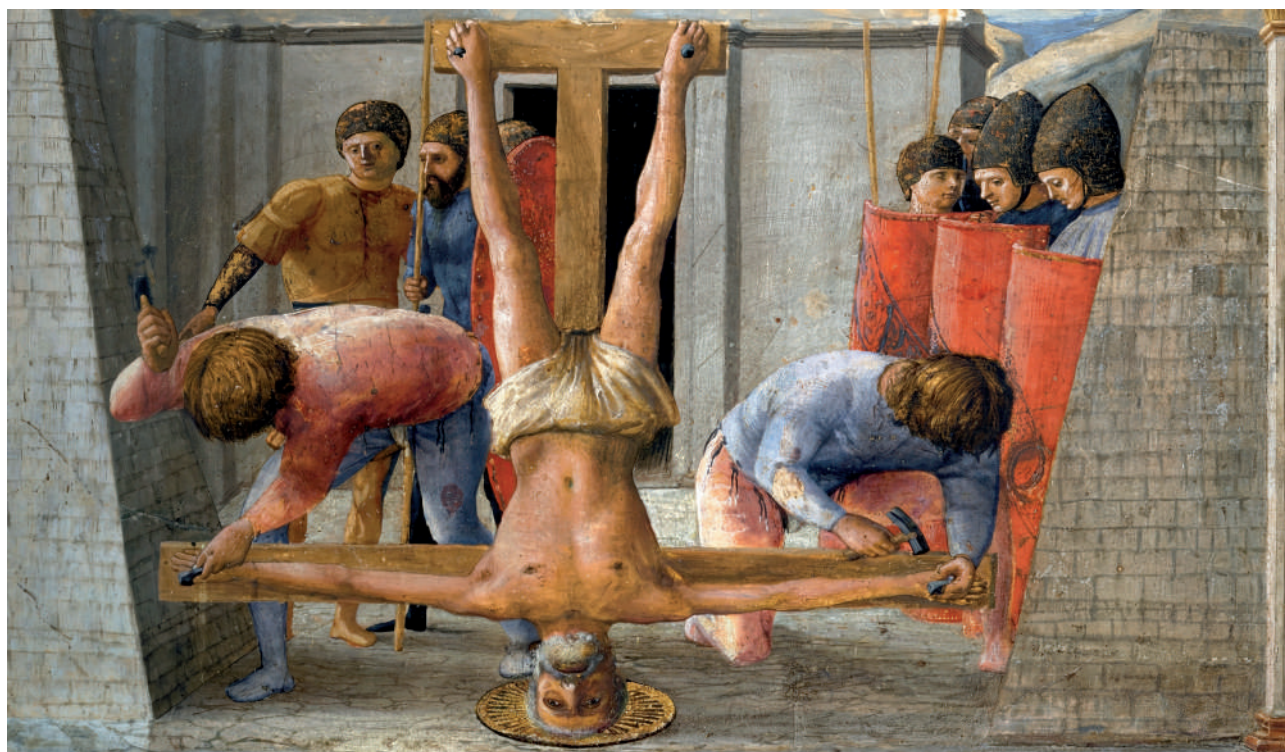


Figura 37 – A Crucificação de São Pedro. Masaccio, 1426³². Pintura religiosa do início do Renascimento, executada em têmpera sobre painel, medindo aproximadamente 22 × 31 cm. A obra encontra-se atualmente nos Museus Estatais de Berlim.

A morte de Pedro em Roma teve grande importância para a história da Igreja. Com o passar do tempo, os bispos que assumiram a liderança da comunidade cristã em Roma passaram a ser vistos como sucessores de Pedro. Dessa forma, surgiu a ideia de sucessão apostólica, na qual cada Papa continua a missão pastoral iniciada por ele. Por isso, o bispo de Roma é considerado o Papa, ou seja, o líder da Igreja Católica.

³² Fonte: **WikiArt** – A Crucificação de São Pedro (1426).

A importância de São Pedro não se limita apenas ao fato de ter sido o primeiro Papa. Ele representa também um modelo de fé, liderança e transformação. Sua história mostra que alguém simples, como um pescador, pode assumir uma missão extraordinária quando confia em Deus. Ao mesmo tempo, sua trajetória demonstra que a fé não elimina as fraquezas humanas, mas pode transformar erros em aprendizado e crescimento.

Para os cristãos, Pedro simboliza a unidade da Igreja e a continuidade da missão iniciada por Jesus. Sua liderança ajudou a consolidar a comunidade cristã nos primeiros anos após a morte e ressurreição de Cristo, garantindo que a mensagem do Evangelho fosse transmitida às gerações seguintes.

Assim, São Pedro permanece uma figura fundamental para compreender a origem da estrutura da Igreja Católica e o papel do papado. Sua vida, marcada por fé, desafios e dedicação à missão cristã, continua sendo uma referência espiritual e histórica para milhões de fiéis ao redor do mundo.

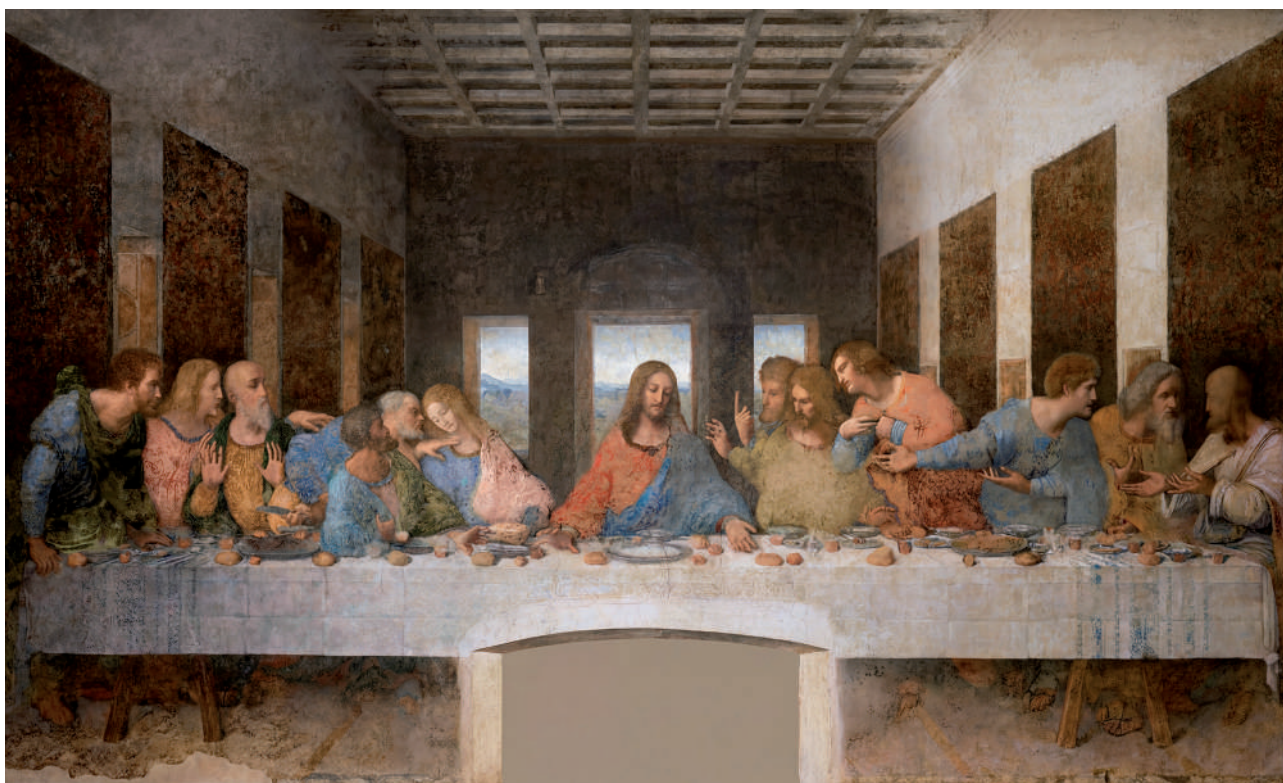


Figura 38 – CENACOLO VINCIANO. A Última Ceia – Leonardo da Vinci (1452–1519) ³³.

Na pintura A Última Ceia, de Leonardo da Vinci, São Pedro está sentado próximo de Jesus, no grupo de apóstolos à direita de Cristo para quem observa a obra. Ele aparece inclinado para frente, atrás do apóstolo João, com expressão intensa, participando da reação dos discípulos ao momento em que Jesus anuncia que um deles irá trai-lo.

³³ Fonte: Disponível em: <https://cenacolovinciano.org/en/museum/the-works/the-last-supper-leonardo-da-vinci-1452-1519/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

No Brasil, São Pedro ocupa um lugar importante não apenas na tradição religiosa católica, mas também no folclore e nas festas juninas. Dentro desse conjunto de celebrações, São Pedro é lembrado especialmente no dia 29 de junho e costuma ser associado simbolicamente à chuva, ao clima e à proteção das famílias.

A presença de São Pedro nas festas juninas tem origem nas tradições trazidas pelos colonizadores portugueses, que celebravam santos católicos com festas comunitárias, procissões e rituais religiosos. Ao chegarem ao Brasil, essas práticas se misturaram com costumes locais, criando celebrações ricas em música, dança, comidas típicas e manifestações do folclore. Assim, os santos passaram a fazer parte não apenas da devoção religiosa, mas também da identidade cultural de muitas regiões do país.

No imaginário popular brasileiro, São Pedro é frequentemente conhecido como o “*porteiro do céu*”, aquele que guarda as chaves e decide quem entra ou não no paraíso. Essa imagem vem da tradição cristã que associa o santo à responsabilidade espiritual recebida de Jesus. No folclore, porém, essa ideia ganha um tom mais simbólico e até bem-humorado: muitas histórias e brincadeiras populares dizem que São Pedro controla as portas do céu e também o clima da Terra.

Por causa dessa associação, em muitas regiões do Brasil São Pedro é considerado o santo que “*manda na chuva*”. Agricultores e comunidades rurais costumam relacionar o período das festas juninas com pedidos de boas colheitas e chuvas equilibradas. Em algumas localidades, há rezas e celebrações pedindo a proteção do santo para as plantações e para o trabalho no campo. Dessa forma, a figura de São Pedro também se conecta à vida rural e ao ciclo da agricultura.

Além disso, São Pedro possui uma ligação especial com a cultura gaúcha. Ele é considerado o padroeiro do estado do Rio Grande do Sul, motivo pelo qual muitos gaúchos o veem como seu santo protetor. Essa devoção tem raízes históricas na formação das primeiras comunidades da região, que dedicaram igrejas e paróquias ao apóstolo. Por ser associado também à proteção, ao trabalho e à fé do povo simples, São Pedro acabou se tornando um símbolo religioso importante para os gaúchos. No dia 29 de junho, diversas cidades do estado realizam celebrações religiosas, missas e festas populares em sua homenagem.

Nas festas juninas, o dia de São Pedro marca tradicionalmente o encerramento do ciclo de celebrações iniciadas com Santo Antônio (13 de junho) e São João (24 de junho). Muitas comunidades realizam festas, quermesses, procissões ou pequenas celebrações religiosas nesse dia. Em cidades litorâneas, especialmente em regiões do Nordeste e do Sudeste, São Pedro também é considerado padroeiro dos pescadores. Por isso, é comum haver procissões marítimas, nas quais barcos decorados levam imagens do santo pelo mar ou por rios, acompanhados por fiéis e moradores.

Essas procissões são momentos importantes de devoção e também de expressão cultural. Os barcos costumam ser enfeitados com bandeiras coloridas, flores e fitas, enquanto as pessoas cantam músicas religiosas ou populares. A celebração mistura fé e festa, demonstrando como a religiosidade brasileira muitas vezes se integra à vida comunitária e às tradições culturais.

Além das celebrações religiosas, São Pedro também aparece nas brincadeiras e símbolos das festas juninas. Em muitas quadrilhas e encenações, os três santos juninos são mencionados nas músicas e nas fa-

las dos personagens. Embora São João seja geralmente o mais lembrado nas danças e fogueiras, São Pedro continua presente como parte desse conjunto simbólico que representa proteção, fé e alegria comunitária.

No contexto do folclore brasileiro, São Pedro representa a união entre tradição religiosa e cultura popular. Sua figura aparece tanto nas histórias e crenças transmitidas de geração em geração quanto nas celebrações coletivas que acontecem em diversas partes do país. Ao mesmo tempo em que é lembrado como um personagem importante da história cristã, ele também se torna parte do imaginário cultural brasileiro.

Dessa forma, a presença de São Pedro nas festas juninas mostra como a religiosidade e o folclore podem caminhar juntos. A devoção ao santo se transforma em celebração comunitária, fortalecendo laços sociais, preservando tradições e mantendo viva uma das manifestações culturais mais conhecidas do Brasil.



As representações de São Pedro perpassam séculos, desde as obras de arte sacra até as charges de jornais quando o tempo está para chuva. Isso demonstra que o imaginário folclórico e popular em relação à São Pedro ainda está inserido na sociedade atual.

Figura 39 - Charge "São Pedro não sai do zap, se esqueceu de desligar a torneira!"³⁴.

Representação humorística da crença popular de que São Pedro controla as chuvas, sugerindo que o excesso de chuva ocorre porque o santo estaria distraído utilizando o celular.

³⁴ Fonte: DIÁRIO DO AVOANTE. São Pedro, meu amigo, largue esse celular. 2019.

Disponível em: <https://diariodoavoante.wordpress.com/2019/06/13/sao-pedro-meu-amigo-largue-esse-celular/>. Acesso em: 10 mar. 2026.

POR QUE O SÍMBOLO DE SÃO PEDRO SÃO AS CHAVES?

As chaves são o principal símbolo de São Pedro porque representam a autoridade que, segundo a tradição cristã, lhe foi confiada por Jesus Cristo para guiar a Igreja. A origem desse símbolo está no Evangelho de Mateus, quando Jesus declara:

“Eu te darei as chaves do Reino dos Céus; tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus.”

(Mateus 16:19)

Nesse contexto, as chaves não significam um poder material, mas a responsabilidade de abrir o caminho para o Reino de Deus por meio da pregação do Evangelho, da condução da comunidade cristã e do exercício da autoridade espiritual. A imagem remete também ao costume antigo em que o responsável pela administração de um reino recebia as chaves como sinal de confiança e de autoridade delegada pelo rei.



Figura 40 – A entrega das chaves a São Pedro.

Fonte: PERUGINO, Pietro. A entrega das chaves a São Pedro (Consegna delle Chiavi a San Pietro). 1481-1482. Afresco. Capela Sistina, Cidade do Vaticano.

A obra A entrega das chaves a São Pedro, pintada por Pietro Perugino entre 1481 e 1482 na Capela Sistina, representa o momento narrado no Evangelho de Mateus (16,19), em que Jesus entrega simbolicamente as chaves do Reino dos Céus ao apóstolo Pedro. No centro da composição, Cristo estende as chaves a Pedro, que aparece ajoelhado em sinal de humildade e de aceitação da missão que lhe é confiada. Ao redor, os demais apóstolos testemunham o acontecimento, reforçando a importância desse ato para a tradição cristã. Ao fundo, a arquitetura renascentista, organizada segundo rigorosa perspectiva linear, simboliza a ordem e a universalidade da Igreja. Considerada uma das mais importantes representações desse episódio bíblico, a pintura consolidou a iconografia de São Pedro com as chaves, que desde então passaram a identificá-lo na arte cristã e inspiraram, posteriormente, o brasão da Santa Sé e do Estado da Cidade do Vaticano.

Por essa razão, ao longo dos séculos, a iconografia cristã passou a representar São Pedro segurando uma ou duas chaves. Frequentemente elas aparecem nas cores dourada e prateada. A tradição interpreta a chave de ouro como símbolo da autoridade espiritual e do Reino dos Céus, enquanto a chave de prata representa a missão exercida na terra. Embora essa distinção de cores tenha se consolidado principalmente na tradição artística e heráldica posterior, ela expressa a ideia de que a missão confiada a Pedro une a dimensão celestial e a missão pastoral na Igreja.

O símbolo tornou-se tão importante que as chaves cruzadas passaram a integrar o brasão da Santa Sé e do Estado da Cidade do Vaticano, indicando a continuidade simbólica da missão atribuída a São Pedro.



Figura 41 – Brasão da Santa Sé com as chaves cruzadas de São Pedro.

CAPÍTULO III

FESTAS JUNINAS NO BRASIL

BREVE HISTÓRIA DAS FESTAS JUNINAS NO BRASIL

As primeiras referências às festas juninas no Brasil são do final do século XVI, quando os colonizadores portugueses introduziram as comemorações em honra a São João. Segundo o portal jornalístico Brasil de Fato (2025), o jesuíta português Fernão Cardim, ativo entre 1583 e 1601, registrou as festividades populares que presenciou, destacando o entusiasmo com que comunidades indígenas se apropriaram da celebração. Já o jornal digital O Espeto (2022) situa esse primeiro registro em 1583, em São Paulo, enquanto a revista Aventuras na História (2021) aponta o período entre 1585 e 1590, sempre indicando Cardim como observador central desse processo de adaptação cultural.

Diversas bibliografias confirmam que os primeiros relatos das festas juninas no Brasil estão ligados à atuação dos jesuítas no século XVI. Em comum, todas reforçam dois pontos essenciais: essas festas chegaram às terras brasileiras pouco depois da colonização e foram introduzidas sob forte influência da Igreja Católica. Assim, antes mesmo de se consolidarem como uma das tradições mais marcantes da identidade nacional, já estavam presentes desde os primórdios, mesclando práticas europeias com elementos locais.

Se o Brasil comemora o São João desde a época colonial, é correto afirmar que essa festa se tornou também brasileira. Naturalmente, os elementos celebrativos não são idênticos aos de suas matrizes europeias, e assumem características próprias que variam conforme a região do país. É justamente essa diversidade cultural, do Oiapoque ao Chuí, que será analisada a seguir.

Desde as primeiras manifestações no século XVI, nota-se a influência ibérica trazida pelos portugueses, estabelecendo um elo direto com tradições europeias. Contudo, ao longo do tempo, esses costumes foram sendo reinterpretados e moldados pela diversidade brasileira, incorporando símbolos indígenas, africanos e regionais, que também sofreram novas alterações conforme a evolução da sociedade brasileira, da imigração e da migração, da comunicação e inclusive sob desdobramentos políticos.

Originalmente chamadas “joaninas”, em referência direta ao Dia de São João, passaram a ser conhecidas como “juninas” por sua realização no mês de junho, incluindo também as homenagens a Santo Antônio e São Pedro. Esse fenômeno histórico revela não apenas um espaço de celebração, mas também um cenário de interação social e cultural que contribuiu para moldar — e ainda molda — a identidade brasileira.

Ainda, no contexto colonial, as celebrações inicialmente tinham caráter devocional, ligadas ao calendário católico. Com o tempo, transformaram-se em grandes festas comunitárias, realizadas ao redor de fogueiras, com danças, comidas típicas e músicas, elementos que ainda hoje definem o caráter da festividade

até mais do que a religiosidade, transmutando a festa de santo para a festa do povo, onde esse, comemora os costumes evidentes na ruralidade, onde o folclore habita muito mais que no meio citadino e onde as tradições permanecem inalteradas ou cristalizadas por maior tempo.

Assim, atualmente, as festas juninas dentro do contexto cristão católico é uma festa religiosa, mas dentro do contexto popular tornam-se uma homenagem ao rural, à terra e sua gente.

A FESTA COMO CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

Antes de estudarmos cada aspecto das festas juninas isoladamente, é importante evidenciarmos o conceito de festa como elemento identitário. Segundo o historiador e professor da Universidade de São Paulo, Norberto Luiz Guarinello (2001), a festa não deve ser compreendida apenas como momento de lazer ou interrupção do cotidiano, mas como expressão social estruturante. Ao reunir pessoas em torno de símbolos e ritos compartilhados, cria-se um espaço privilegiado para a construção de identidades coletivas. Trata-se de um fenômeno no qual emoções, afetos e práticas se condensam em um tempo e lugar específicos, produzindo sensação de pertencimento e unidade entre os participantes. Dessa forma, a festa atua como mecanismo de coesão social, no qual a comunidade se reconhece, reafirma laços e ressignifica tradições. Assim, ao afirmar que “a festa produz identidade”, o autor enfatiza seu papel como ponto de convergência das ações sociais, em que a coletividade se manifesta de maneira intensa e simbólica.

“Festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes. Festa, portanto, produz identidade.” GUARINELLO, Norberto Luiz. Festa, trabalho e cotidiano. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Íris (orgs.). Festa: Cultura & sociabilidade na América Portuguesa. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001. p. 41-6

CAPÍTULO IV

AS FOGUEIRAS JUNINAS

Ao chegar o mês de junho, as noites ganham novos contornos nas celebrações populares, marcadas por cores, música e tradições. Entre esses elementos, destacam-se as fogueiras — um dos símbolos mais marcantes das festas juninas. Por trás de suas chamas, revela-se um rico entrelaçamento de culturas, crenças e significados que atravessam séculos.

Os símbolos associados a **São João Batista** revelam a profundidade espiritual de sua missão e a riqueza cultural das tradições que se desenvolveram em torno de sua memória.

Os **símbolos bíblicos** ajudam a compreender sua identidade como profeta e precursor de Cristo.

Já os **símbolos populares** mostram como a fé cristã se integrou às culturas locais, dando origem a festas e costumes que atravessaram gerações.

Entre a fé, a arte e o folclore, os símbolos de São João continuam iluminando a espiritualidade e a cultura das comunidades que celebram sua história.



O FOGO COMO SÍMBOLO UNIVERSAL

O fogo, em diversas culturas antigas, esteve associado à luz, à purificação, à proteção e ao contato com o sagrado. Segundo Mircea Eliade, os elementos naturais — especialmente o fogo — ocupam papel central nas manifestações simbólicas das religiões arcaicas, sendo frequentemente relacionados à renovação, à transformação e à presença do divino (ELIADE, 1992).

No contexto europeu, povos camponeses realizavam rituais com fogueiras durante o solstício de verão, com o objetivo de afastar influências negativas, proteger as colheitas e celebrar a fertilidade da terra. De acordo com Luís da Câmara Cascudo, essas práticas estão ligadas a antigos cultos agrários e à simbologia da fecundidade, sendo posteriormente incorporadas às tradições populares (CASCUDO, 1962).

Esses rituais estavam profundamente associados aos ciclos agrícolas e às mudanças sazonais. Conforme destaca Jean Delumeau, muitas festas tradicionais europeias resultam da adaptação, ao longo da Idade Média, de práticas pré-cristãs ao calendário litúrgico cristão (DELUMEAU, 1997).

Dessa forma, observa-se que as fogueiras, originalmente vinculadas a ritos sazonais e agrários, foram progressivamente reinterpretadas no contexto da tradição cristã, adquirindo novos significados simbólicos.

A FOGUEIRA NAS FESTAS JUNINAS

Com a expansão do cristianismo na Europa, diversas práticas de origem pré-cristã foram incorporadas ao calendário religioso. A celebração do nascimento de São João Batista em 24 de junho — data próxima ao solstício de verão no Hemisfério Norte — insere-se nesse processo de adaptação simbólica. Segundo Jean Delumeau, a Igreja, ao longo da Idade Média, frequentemente integrou rituais populares ao calendário litúrgico como forma de facilitar a assimilação do cristianismo pelas populações europeias (DELUMEAU, 1997).

Nesse contexto, as fogueiras passaram a adquirir novos significados no interior da tradição cristã. Conforme destaca Luís da Câmara Cascudo, muitos costumes associados às festas juninas representam a cristianização de antigos ritos agrários, nos quais o fogo possuía funções simbólicas ligadas à purificação, à proteção e à fertilidade (CASCUDO, 1962).

No **Brasil**, essa tradição foi reforçada pela difusão da lenda de Isabel, mãe de João Batista, que teria acendido uma fogueira para avisar Maria sobre o nascimento do filho. Essa narrativa, embora ausente dos textos bíblicos — como o Evangelho de Lucas (1, 39–45; 1, 57–64) —, consolidou-se como elemento da religiosidade popular. De acordo com Jacopo de Varazze, obras hagiográficas medievais contribuíram para a disseminação de narrativas simbólicas sobre a vida dos santos, muitas vezes ampliando tradições não presentes nas Escrituras.

Assim, a fogueira junina passou a concentrar múltiplos significados, podendo ser compreendida como:

- *símbolo da luz que anuncia e revela;*
- *expressão de proteção espiritual;*
- *elemento de agregação comunitária;*
- *e manifestação de uma memória cultural transmitida ao longo das gerações.*

PARA ALÉM DA LENDA

É importante destacar que a lenda da fogueira de São João não aparece nos Evangelhos. Trata-se de uma construção da tradição popular cristã, desenvolvida ao longo do tempo.

As fogueiras juninas, portanto, possuem raízes anteriores ao cristianismo, sendo posteriormente ressignificadas. O fogo, nesse sentido, funciona como uma ponte entre o sagrado e o profano, entre práticas ancestrais e a fé cristã.

A LENDA DA FOGUEIRA DE SÃO JOÃO

Numa tarde tranquila, Maria visitou sua prima Isabel. As duas se abraçaram com alegria, pois ambas viviam um milagre: Maria esperava Jesus, o Salvador, e Isabel esperava João, aquele que prepararia o caminho do Senhor.

Ao se encontrarem, o menino no ventre de Isabel se moveu, e ela, cheia do Espírito Santo, reconheceu a grandeza daquele momento. Movida pela fé, Isabel fez uma promessa:

— *Quando meu filho nascer, acenderei uma fogueira no alto do morro. Assim, você saberá que ele chegou.*

Maria sorriu e concordou. Zacarias, marido de Isabel, comprometeu-se a preparar a lenha para cumprir o sinal.

O tempo passou, e chegou a noite do nascimento.

Isabel deu à luz João, o menino abençoado. Dentro da casa simples, a luz parecia misturar-se à presença divina que envolvia o recém-nascido. Isabel o segurava com emoção, enquanto Zacarias, lembrando da promessa, acendeu a fogueira do lado de fora.



Figura 43 - *Nascimento de João Batista.*
Arte digital gerada por inteligência artificial, 2026.

As chamas subiram, iluminando a noite e anunciando ao mundo o nascimento do menino. Era o sinal combinado — um gesto de fé e alegria.

Conta a tradição que, naquele momento, uma luz serena envolveu o ambiente, e Isabel compreendeu que Deus havia cumprido Sua promessa.

Ao longe, Maria viu o clarão. Reconhecendo o sinal, ajoelhou-se em oração e agradeceu a Deus.

Assim nasceu o primeiro fogo de São João — uma luz que aquece o coração e mantém viva a fé.

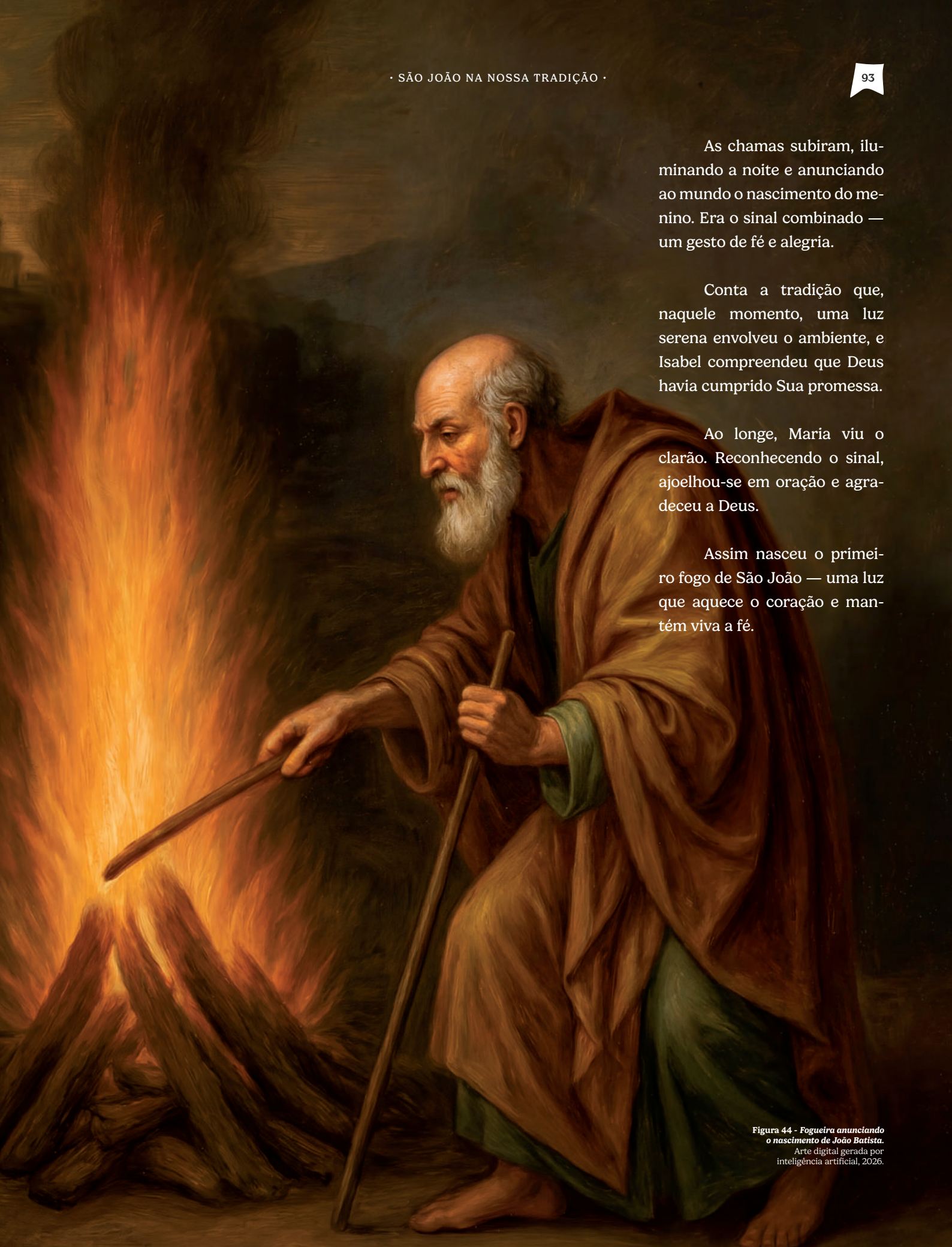


Figura 44 - Fogueira anunciando o nascimento de João Batista. Arte digital gerada por inteligência artificial, 2026.

Com o passar do tempo, essa história atravessou gerações. Nas noites de junho, comunidades passaram a se reunir ao redor das fogueiras, celebrando a vida, a fé e a convivência.

A chama que um dia anunciou um nascimento tornou-se símbolo de esperança, união e tradição.



Figura 45 - Fogueira
símbolo das Festas Juninas.
Arte digital gerada por
inteligência artificial, 2026.

NOTA EXPLICATIVA (BASE HISTÓRICA E RELIGIOSA)

De acordo com o Evangelho de Lucas (1, 39–45; 1, 57–64), são narrados o encontro entre Maria e Isabel (A Visitação) e o nascimento de João Batista.

A fogueira, no entanto, não aparece no texto bíblico. Sua origem está na tradição popular cristã, que afirma que Isabel teria acendido o fogo para avisar Maria.

Ao longo do tempo, esse gesto simbólico foi incorporado às festas juninas, tornando-se um dos principais elementos dessas celebrações.

• QUADRO 03 •

A LEGENDA ÁUREA E A LENDA DA FOGUEIRA

A Legenda Áurea (*Legenda Aurea, em latim*) é uma coletânea de relatos sobre a vida dos santos escrita no século XIII por Jacopo de Varazze, dominicano e arcebispo de Gênova. Trata-se de uma das obras mais difundidas da Idade Média, amplamente utilizada para pregações e devoção popular. O livro reúne narrativas hagiográficas — muitas vezes com elementos simbólicos e lendários — que ajudavam a ensinar a fé ao povo, mesmo sem rigor histórico moderno. Foi justamente por meio desse tipo de literatura que várias tradições associadas aos santos, como as de São João Batista, se popularizaram na cultura europeia.

No caso específico da **fogueira de São João**, a ideia de que Isabel teria acendido uma fogueira para avisar Maria do nascimento de João não aparece nos Evangelhos, mas surge na tradição medieval e na religiosidade popular. Essa associação é compreendida pelos estudiosos como uma **ressignificação cristã de práticas anteriores**, já que as fogueiras eram comuns em festividades do solstício de verão na Europa. Segundo Luís da Câmara Cascudo, em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, a Igreja incorporou esses costumes, atribuindo-lhes novos significados cristãos para facilitar sua aceitação entre os povos. Da mesma forma, historiadores das religiões, como Jean Delumeau, mostram que muitas práticas festivas medievais resultam dessa adaptação entre tradições pagãs e a liturgia cristã.

Assim, a ligação entre a fogueira e São João Batista é entendida como uma **construção medieval e popular**, consolidada ao longo dos séculos, e não como um dado bíblico. Essa interpretação é amplamente aceita na historiografia, pois se baseia tanto na análise de textos medievais quanto no estudo das transformações culturais promovidas pela Igreja ao longo da Idade Média.

OS FORMATOS DAS FOGUEIRAS SEGUNDO O FOLCLORE

Tradições antigas do folclore brasileiro associam diferentes formatos de fogueiras aos santos juninos. Essa associação aparece em materiais de divulgação cultural e também em estudos sobre o folclore brasileiro.

O portal educativo Toda Matéria afirma que cada santo possui um formato específico de fogueira. De forma semelhante, o Jornal Joca também descreve essa variação conforme a celebração.

No campo dos estudos folclóricos, o pesquisador gaúcho Paixão Côrtes descreve a construção tradicional dessas fogueiras:



Santo Antônio em formato quadrado, semelhante a um “chiqueirinho”;



Santo Pedro em formato triangular;

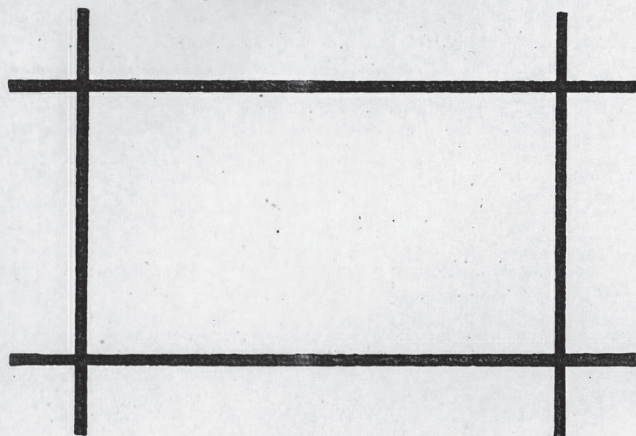


Santo João em formato cônico, com base arredondada e estrutura elevada”;

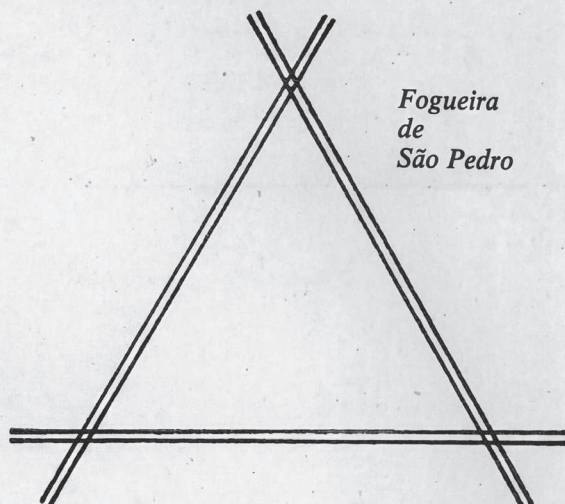
Há ainda registros históricos, como o de 1942 em Campos Novos (SC), que documentam a construção desse tipo de fogueira em contexto festivo.

Embora não exista uma padronização oficial ou litúrgica, essa diferenciação é amplamente reconhecida como expressão do folclore popular brasileiro.

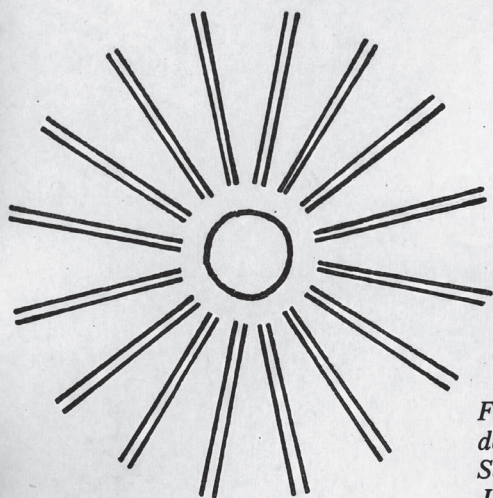
Fogueira de Santo Antonio



Fogueira de São Pedro



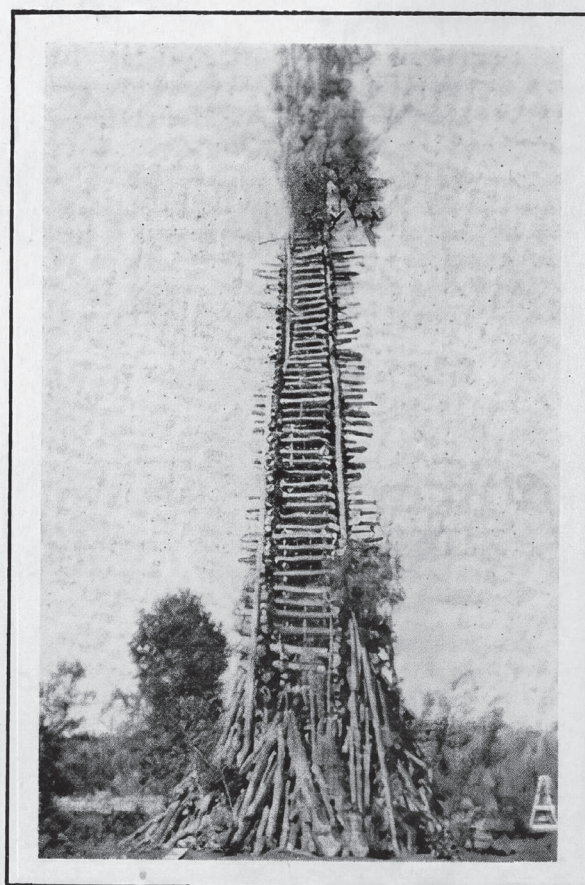
As ilustrações mostram como são formadas as bases das fogueiras características com que são homenageados os Santos e o período junino do Rio Grande de Sal.



Fogueira de São João



Pintores ingênuos das mãos habilidasas transmitem arte folclórica artesanal na confecção das bandeirinhas.
Osório - Foto P.C.

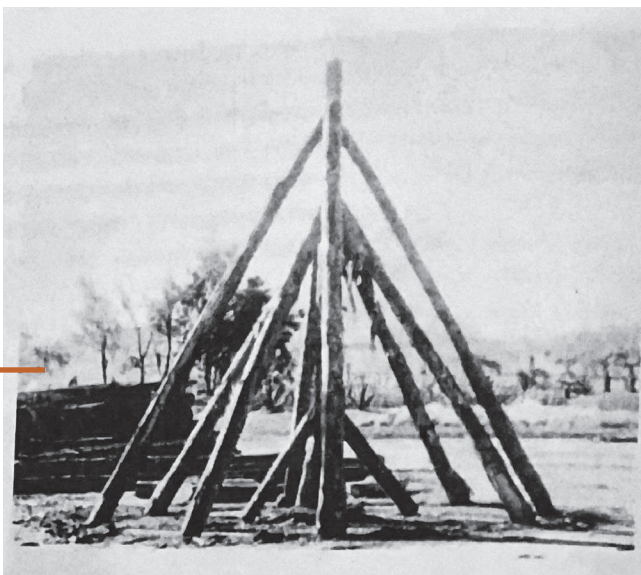


Cada santo junino merece um tipo de fogueira característica e definida. Aqui estamos diante de uma em homenagem a Santo Antônio, notando-se o seu arremate peculiar, que lhe garante estabilidade, principalmente contra ventos.



**FOGUEIRA
DE SÃO PEDRO
BASE TRIANGULAR**

**FOGUEIRA
DE SÃO JOÃO
BASE REDONDA
FORMATO CÔNICO**



**FOGUEIRA
DE SÃO PEDRO
FORMATO QUADRADO
“CHIQUEIRINHO”**

Imagens 47, 48 e 49 – Fogueiras.
Fonte: CÔRTEZ, João Carlos Paixão. Festejos
do ciclo de São João na tradição gaúcha. Porto
Alegre: [editora não identificada], 1986



Figura 50 - Fogueira da Festa de São João em Campos Novos SC em 1942.
Fonte: Arquivo Histórico da Fundação Cultural Camponovense.

Ao longo do tempo, as fogueiras juninas deixaram de seguir - acredito que de maneira inconsciente - os formatos tradicionalmente associados a cada santo. As distinções entre estruturas triangulares, quadradas ou cônicas, antes reconhecidas como parte do saber popular, hoje raramente são percebidas ou intencionalmente reproduzidas. Em muitas celebrações contemporâneas, essa diferenciação simplesmente desapareceu, diluindo-se na prática festiva, ou seja, hoje, tanto faz o formato desde que tenha a fogueira

Ainda assim, a fogueira permanece presente — embora nem sempre da mesma forma. Em diversos contextos, especialmente em escolas e espaços urbanos, sua construção é evitada por questões de segurança, normas institucionais ou preocupações ambientais. Em outros casos, a praticidade leva à substituição por versões reduzidas ou até mesmo por fogueiras cenográficas, simbólicas, feitas de papel, madeira decorativa ou iluminação artificial. Essas adaptações revelam como a tradição continua, mas também como ela se transforma diante das exigências do tempo presente.

Esse processo, no entanto, levanta uma questão importante: o que acontece com um elemento cultural quando seu significado deixa de ser conhecido?

A fogueira, que antes reunia sentidos ligados à proteção, à celebração da vida, à fé e aos ciclos da natureza, passa a ser, em muitos casos, apenas um componente visual da festa — um costume repetido, mas nem sempre compreendido. É como se a prática sobrevivesse, enquanto suas raízes simbólicas se tornassem cada vez menos visíveis.

Esse fenômeno pode ser compreendido como parte do próprio funcionamento da cultura. Tradições são transmitidas de geração em geração, muitas vezes de forma oral e vivencial, em um processo que se assemelha a um “telefone sem fio”: elementos são mantidos, adaptados, esquecidos ou ressignificados. Nem tudo se perde, mas nem tudo se preserva integralmente. O que permanece, por vezes, é o gesto — não necessariamente o seu significado original.

No caso das fogueiras juninas, essa transformação evidencia um distanciamento entre prática e conhecimento. Quando não se conhece a origem, o contexto ou o simbolismo de um costume, ele tende a se esvaziar de seus sentidos mais profundos. A forma pode ser alterada, simplificada ou até abandonada, justamente porque já não se reconhece o que ela representava. E assim, acontece também com outros elementos com o mastro, os estandartes etc.

Por outro lado, isso não significa que a tradição tenha deixado de existir. Pelo contrário, ela continua viva — mas em outro nível. A fogueira ainda reúne pessoas, marca o espaço da festa, cria um ambiente de acolhimento e celebração. Mesmo sem a consciência de seus significados históricos, ela ainda cumpre uma função social importante: aproximar, aquecer e dar identidade ao momento festivo.

No entanto, reconhecer esse processo é fundamental para a preservação cultural. Conhecer a origem das tradições não implica necessariamente retornar às práticas antigas tal como eram (excluído em casos de projeção do folk antigo), mas permite compreender sua importância, valorizar seus sentidos e fazer escolhas mais conscientes sobre o que manter, transformar ou ressignificar.

Assim, ao observar uma fogueira junina hoje — seja ela grande ou pequena, tradicional ou cenográfica —, é possível enxergar mais do que um elemento decorativo. Ela é vestígio de práticas ancestrais, resultado de encontros culturais e símbolo de uma memória coletiva que atravessou séculos.

Quando compreendida em sua profundidade, a fogueira deixa de ser apenas um costume repetido e volta a ser aquilo que sempre foi: um sinal. Um sinal de encontro entre passado e presente, entre tradição e transformação, entre aquilo que se herdou e aquilo que se escolhe continuar transmitindo.

Dessa forma, mais do que lamentar a perda de certos significados, o estudo das fogueiras juninas convida à reflexão: que aspectos da cultura estamos preservando de forma consciente? E quais estamos apenas repetindo, sem conhecer?

Talvez, ao reacender esse conhecimento, seja possível também reacender o sentido — e, com ele, manter viva não apenas a chama da fogueira, mas a própria história que ela representa.



CAPÍTULO V

AS BANDEIRINHAS

As bandeirinhas constituem um dos elementos decorativos mais característicos das Festas Juninas e estão diretamente ligadas a antigas tradições europeias de ornamentação de celebrações religiosas. Sua origem pode ser associada ao uso de estandartes e bandeiras em procissões medievais, nos quais eram representadas imagens de santos, símbolos cristãos ou cores litúrgicas, marcando o caráter festivo e devocional das ocasiões. Com o tempo, esses estandartes foram sendo simplificados e adaptados, dando origem às pequenas bandeiras decorativas que hoje conhecemos. Segundo Luís da Câmara Cascudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro, esses elementos decorativos foram incorporados às festas populares no Brasil como herança direta das tradições portuguesas, especialmente das festas de santos populares como Santo Antônio, São João e São Pedro, bem como na Festa do Divino e na Páscoa.

Além de sua função ornamental, as bandeirinhas carregam um importante valor simbólico. Elas delimitam e transformam o espaço comum em um espaço festivo e ritualizado, sinalizando a celebração coletiva e a presença do sagrado no cotidiano. De acordo com estudos sobre cultura popular, como os de Cascudo e também de Mário de Andrade, esses elementos visuais contribuem para criar uma identidade estética própria das festas juninas, reforçando laços comunitários e a continuidade das tradições. Assim, as bandeirinhas não são apenas ornamentos, mas signos culturais que expressam pertencimento, celebração e memória coletiva, evidenciando o processo histórico de adaptação das práticas religiosas europeias ao contexto popular brasileiro.



Figura 51 - Festa de Santo Antônio em Campos Novos. Colorizada por IA. Nota-se o traje domingueiro, as bandeirinhas e galhos de palmeiras enfeitando a capela e o padre ainda de batina preta. Ver data no arquivo histórico



Figuras 52 e 53 – Espetáculo – São João na Nossa Tradição realizado em Campos Novos em 2024
pelo Conjunto Folclórico Celeiro da Tradição na Festa de São João, padroeiro do município.
Nota-se as bandeirinhas de papel de seda tomando conta do ambiente em caráter festivo.

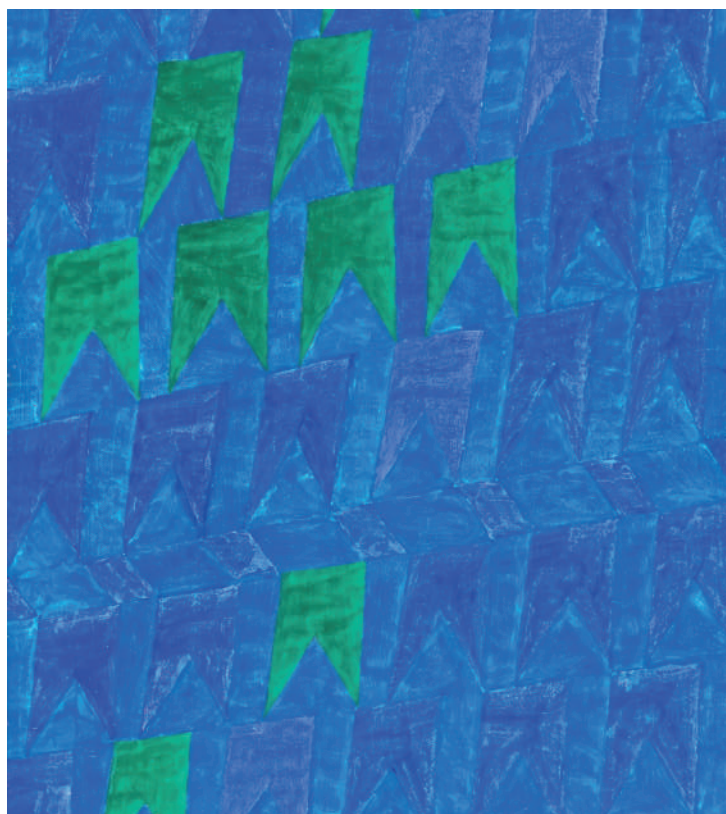
AS BANDEIRINHAS DE VOLPI

Um importante registro artístico das bandeirinhas juninas na cultura brasileira encontra-se na obra de Alfredo Volpi, um dos grandes nomes da pintura modernista no Brasil. A partir das décadas de 1940 e 1950, Volpi passou a incorporar em suas telas as pequenas bandeiras coloridas das festas populares, especialmente das festas juninas, transformando esse elemento simples do cotidiano em tema central de sua produção artística. Em suas composições, as bandeirinhas aparecem organizadas em ritmos geométricos e cromáticos, criando um diálogo entre a arte popular e a pintura moderna.

Embora suas obras não tenham caráter documental no sentido etnográfico, elas revelam a profunda presença simbólica das festas populares na cultura brasileira, especialmente na paisagem urbana e afetiva das cidades do interior. Segundo críticos de arte e historiadores da cultura, Volpi elevou as bandeirinhas a um símbolo visual da brasilidade, demonstrando como elementos das tradições populares podem adquirir dimensão estética universal. Assim, suas pinturas contribuem para preservar, reinterpretar e valorizar a memória das festas juninas como parte essencial da identidade cultural brasileira.

QUEM FOI ALFREDO VOLPI?

Alfredo Volpi é um dos mais conhecidos artistas da arte moderna brasileira. Nascido na Itália, chegou ainda criança no Brasil. Frequentou a Escola Profissional Masculina do Brás trabalhando como marceneiro, entalhador, decorador de parede, pintando frisos, florões e painéis de residências. Depois iniciou sua carreira na pintura de cavalete, começando a se aventurar a pintar sobre madeira e sobre tela. Em 1925 participou pela primeira vez de uma exposição coletiva, no Palácio das Indústrias em São Paulo.



Aos poucos, as pinturas de casas decoradas com as bandeiras são substituídas simplesmente pelas bandeirinhas em infinitas misturas de tintas e cores. Essa simplificação dos elementos foi um caminho do artista para a abstração, levando-o a criar obras com formas geométrizadas. Nesta obra, onde ele mantém a temática das bandeirinhas tão típicas das festas juninas, ele utiliza a “têmpera”, um tipo de tinta onde o pigmento é dissolvido em clara de ovo, criando uma textura diferente com cores sólidas e opacas, que Volpi produzia artesanalmente.

Figura 54 – Alfredo Volpi (Lucca/Itália, 1896 – São Paulo/SP, 1988).
Bandeirinhas, 1970. Têmpera sobre tela 73 x 102 x 2,5 cm.



Figura 55 – Mastro de São Pedro
VOLPI, Alfredo. Mastro de São Pedro ou Elementos de Fachada. c. 1962. Têmpera sobre tela, 75 x 55 cm. ACOAV 0526. Coleção particular, São Paulo. Disponível em: WikiArt. Acesso em: 12 maio 2026.

Na obra *Mastro de São Pedro* (c. 1962), Alfredo Volpi utiliza a têmpera sobre tela para construir uma composição marcada por tons intensos de azul, bandeirinhas geométricas e elementos arquitetônicos simplificados, associando a estética modernista às tradições populares das festas juninas brasileiras; a presença do pequeno ícone de São Pedro reforça o caráter religioso e popular recorrente na produção do artista.



Figura 55 – VOLPI, Alfredo. Sem título. c. 1950.
Têmpera sobre tela, 92 x 72,5 cm. IAVAM 2935.
Coleção particular, Rio de Janeiro.

Nesta obra sem título, realizada por Alfredo Volpi por volta da década de 1950, o artista combina elementos das festas populares brasileiras, como mastros e bandeirinhas, com fachadas estilizadas e cores intensas, criando uma composição marcada pela geometrização das formas e pelo uso característico da têmpera sobre tela; ao centro, a representação de São João Menino reforça a relação entre religiosidade popular, festas juninas e cultura popular brasileira, temas recorrentes na produção modernista de Volpi.

A. Volpi

Figura 56 - VOLPI, Alfredo. Sem título. Final da década de 1970. Têmpera sobre tela, 72 x 47,5 cm. ACOAV 0254. Coleção Rosa e Sergio Chamma, São Paulo.

Nesta obra sem título, realizada por Alfredo Volpi no final da década de 1970, o artista explora a repetição geométrica das bandeirinhas em uma composição vertical marcada por ritmos cromáticos em tons de azul, verde, rosa e branco; a simplificação das formas e o uso da têmpera sobre tela evidenciam a maturidade de sua linguagem construtiva, na qual elementos das festas populares brasileiras são transformados em estruturas abstratas e rigorosamente organizadas.

OUTROS ENFEITES

CORRENTES DE PAPEL

As correntes de papel, assim como as bandeirinhas, também desempenham um papel importante na composição visual das festas juninas, contribuindo para a ambientação festiva e acolhedora. Produzidas a partir de tiras de papel colorido entrelaçadas em forma de elos, essas correntes são tradicionalmente confeccionadas de maneira artesanal, muitas vezes em atividades coletivas que envolvem famílias, escolas e comunidades, reforçando o caráter participativo dessas celebrações (IPHAN, 2015).



Figura 57 – Tradicionais “correntes” feitas com papel colorido.
Festa de São João em Campos Novos SC. Ver data no arquivo histórico

Do ponto de vista simbólico, as correntes representam a união e a continuidade, já que cada elo está ligado ao outro, formando uma sequência que pode se estender indefinidamente. Esse aspecto dialoga com os valores comunitários presentes nas festas juninas, nas quais a cooperação, a partilha e o sentimento de pertencimento são fundamentais, características amplamente discutidas nos estudos sobre cultura popular brasileira (ANDRADE, 1982; CASCUDO, 1984).

Assim, as correntes de papel não são apenas elementos decorativos simples, mas integram o conjunto de símbolos que constroem a identidade visual e cultural das festas juninas. Ao lado das bandeirinhas, mastros e estandartes, elas ajudam a transformar o espaço em um cenário festivo carregado de significados, mantendo viva uma tradição que atravessa gerações e se reinventa continuamente no contexto brasileiro (IPHAN, 2015).

O ESTANDARTE DE SÃO JOÃO

Em muitas celebrações tradicionais existe um estandarte com a imagem de São João Batista. Ele pode ser carregado em procissões ou colocado em local de destaque durante a festa.

O estandarte simboliza: honra ao santo padroeiro, proteção da comunidade e identidade cultural da festa.

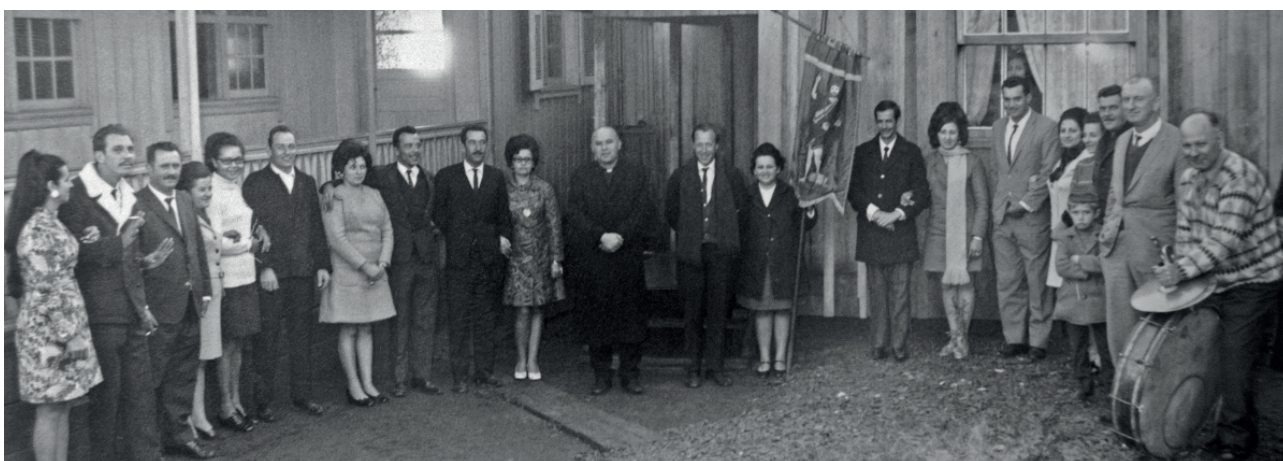


Figura 58 – Na foto em preto e branco, flagrante da saída de uma procissão da Festa de São João de Campos Novos/SC – ver data no arquivo histórico



Figura 59 – Na foto em colorido o mesmo ato décadas depois e no mesmo local (já com a igreja de alvenaria). – ver data no arquivo histórico

Nota-se a mudança da figura do João Menino para o João Batista.



Figuras 60, 61 e 62 – Momentos em que os festeiros antigos de São João de Campos Novos/SC iam convidar novos festeiros para seguir com a festa de São João. O Estandarte sempre como símbolo maior da festividade aparece nas fotos. Nota-se a ausência de vestimentas caricatas, as pessoas usam as roupas da moda. ver data no arquivo histórico



Figura 63 – No dia da festa os fiéis faziam pequenas procissões com o estandarte (aqui ainda o estandarte antigo com o “menino João”). Campos Novos/SC, ver data no arquivo histórico



Figura 64 – As procissões traziam o caráter devocional. Na imagem o andor com São João no dia de sua festa em Campos Novos/SC, ver data no arquivo histórico



Figura 65 - Estandarte do Espetáculo - São João na Nossa Tradição realizado em Campos Novos em 2024 pelo Conjunto Folclórico Celeiro da Tradição na Festa de São João, padroeiro do município. Os ramos do estandarte foram bordados à mão por Rosy Gonçalves. Nota-se ainda flores de palha de milho artesanais na moldura.



O MASTRO DE SÃO JOÃO

Origem: tradição portuguesa trazida ao Brasil.

Erguido com bandeirinhas e fitas coloridas, marca o **início das festas** e homenageia os santos juninos (Antônio, João e Pedro).

Simbolismo: União e fé coletiva e Elevação espiritual (do chão ao céu).

Fontes: CÂMARA CAS-CUDO, Luís da. Superstição no Brasil. IPHAN, Inventário das Festas Juninas como Patrimônio Cultural Brasileiro.

Figura 66 – VOLPI, Alfredo. Fachada. Meados da década de 1950. Têmpera sobre tela, 56,5 x 39 cm. IAVAM 2504. Acervo da Fundação José e Paulina Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca de São Paulo.

Nesta obra inspirada na série de fachadas e festas populares de Alfredo Volpi, o mastro de São João ocupa posição central na composição, articulando bandeirinhas, elementos arquitetônicos e símbolos religiosos em uma atmosfera ligada às festividades juninas brasileiras; as cores suaves e a geometrização das formas reforçam o diálogo entre tradição popular e linguagem modernista característico da produção do artista.



Figura 67 - Em frente a igreja do município de Tavares/RS.

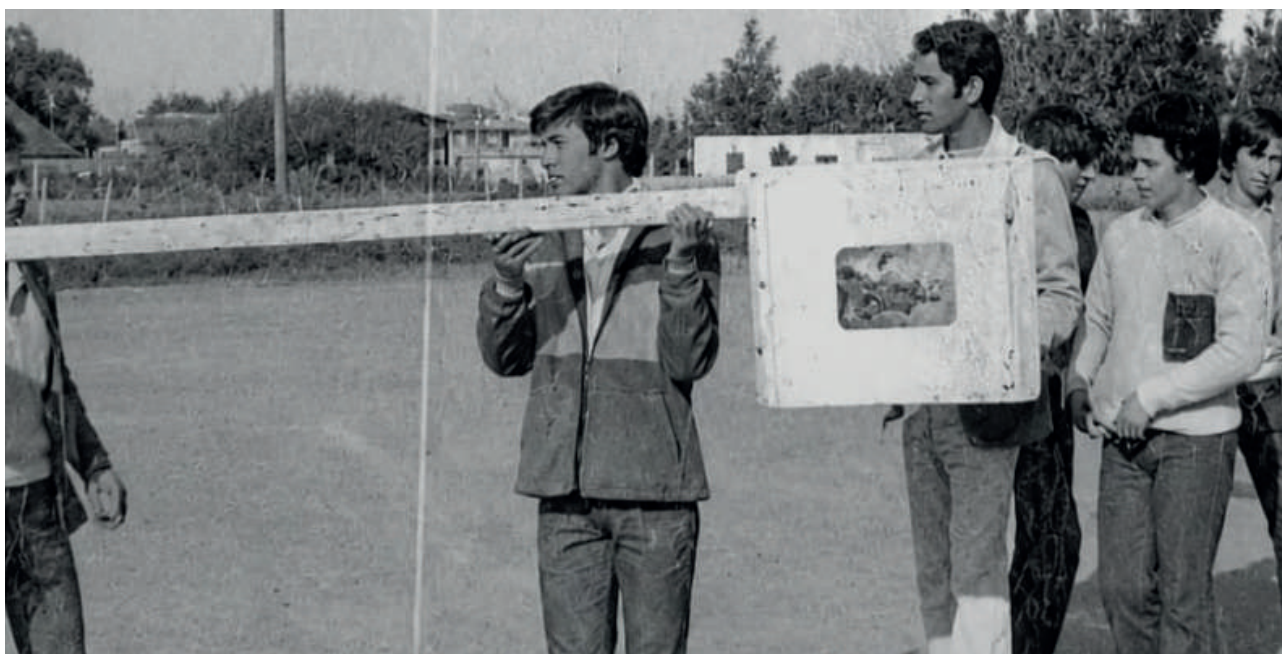


Figura 68 - Pessoas levando a imagem de São João, município de Tavares/RS.

“A frente da Igreja, o casal de Festeiros assiste, acompanhado de moças portadoras das “bandeiras” de Santo Antônio, ao momento de “plantar o mastro” pelo “alferes”, auxiliado por amigos convidados seus. Ao fundo, a Banda toca dobrados e marchinhas, bandinha esta que, tradicionalmente, participa em uma série de outros momentos durante os festejos atuais a Santo Antônio, no município de Tavares (documento, P.C. — Foto gentileza — Antônio de Araújo — 1983).”

Fonte: PAIXÃO CÔRTEZ, J. C. Festejos do ciclo de São João na tradição gaúcha. Porto Alegre: Proletra LTDA., 1986.



Figura 69 – Foto Nicolay Zanchett
Salmória. Mastro em honra à São
João Batista erguido pelos Festeiros
de São João da Paróquia de Campos
Novos/SC em junho de 2026.

CAPÍTULO VI

FESTAS JUNINAS – RESULTADOS DA INCOMPREENSÃO DO HOMEM RURAL

O CASO DO JECA TATU

Analisaremos aqui o que permeou a história brasileira com destaque na literatura, na música, na dança, nas políticas públicas e nas artes plásticas.

Tudo o que veremos a seguir serviu de combustível para a personificação do homem rural brasileiro: um estereótipo caricato e negativo que se vê por todo canto como uma verdade que nunca foi.

Se a sociedade rural, além de ser plural pelas regionalidades brasileiras, onde vemos nordestinos, sulistas e outras culturas bastante distintas “desembocarem” no caipira paulista do “Jeca Tatu mal compreendido”, é porque passamos por diversos processos que contribuíram com isso.

Vamos começar com a análise do Jeca.

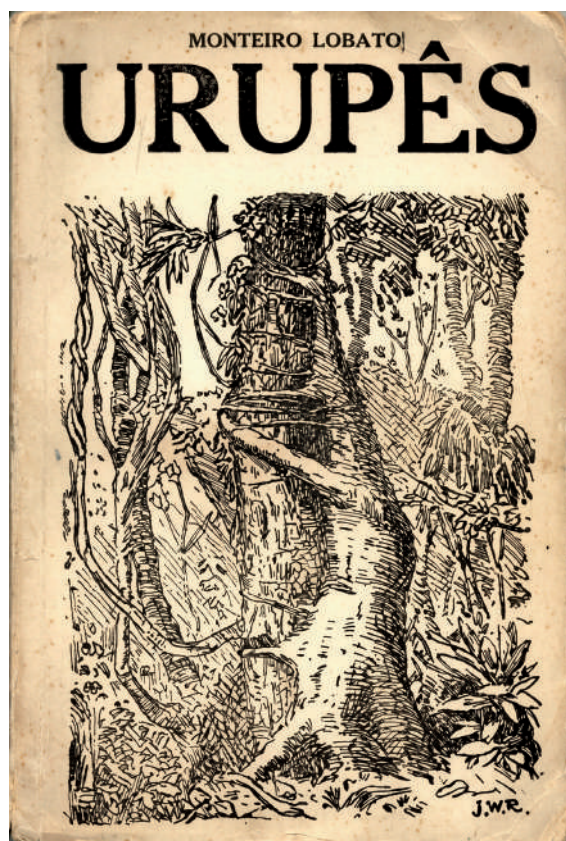
O JECA TATU

A obra de Monteiro Lobato (1882-1948) inclui-se no que se convencionou chamar de literatura regionalista pré-modernista, isto é, a produção literária que, do início do século até 1922, se detém na caracterização de moradores típicos de várias regiões do país, entre eles o homem rural do interior de São Paulo.

JECA TATU: O PODER DE UM MITO

A obra de Monteiro Lobato (1882-1948) inclui-se no que se convencionou chamar de literatura regionalista pré-modernista, isto é, a produção literária que, do início do século até 1922, se detém na caracterização de moradores típicos de várias regiões do país, entre eles o homem rural do interior de São Paulo.

Essa primeira contextualização já nos mostra como o caipira passou a ser um tipo social representado literariamente. Hoje, nas festas juninas escolares, esse “tipo” é retomado como caricatura, quando crianças se vestem de caipiras para reproduzir a visão do homem rural como uma figura cômica.



Os primeiros artigos de Lobato a respeito do caipira datam de 1914; publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, “Velha Praga” e “Urupês” alcançaram enorme repercussão e marcaram o início da carreira literária de um autor que até então “não passava de humilde lavrador, incrustado na Serra da Mantiqueira”, como ele próprio se define no prefácio da segunda edição de *Urupês*.

É curioso notar que a imagem do caipira nasce já como denúncia, associada a atraso e problema social. Esse estigma, iniciado na literatura, se desdobrou culturalmente e ainda está presente nas festas juninas, quando as escolas reforçam estereótipos em vez de valorizar a diversidade cultural rural.

Figura 70 – Capa de “*Urupês*” (1918), de Monteiro Lobato, ilustrada por Wash Rodrigues;

Segundo Bosi (1970), muito mais importante como intelectual militante do que como literato, Monteiro Lobato volteou seu gosto pela denúncia indignada e sarcástica para as misérias sociais da Primeira República. Mais do que a denúncia, movia-o a “a vontade de doutrinar e reformar”. Valendo-se do ridículo e do patético, “concentrava-se no retrato físico, na busca dos defeitos do corpo ou dos aspectos risíveis do temperamento ou do caráter” para criar seus personagens ou escrever seus libelos contra pessoas (p. 243). Foi deste recurso que Lobato se valeu ao voltar toda a sua mordacidade contra o caipira que eternizou como Jeca Tatu.

As festas juninas escolares reproduzem esse ridículo: dentes pintados de preto, roupas rasgadas e chapéus de palha. Essa encenação didática, que deveria exaltar a cultura popular, muitas vezes perpetua a ridicularização do homem do campo.

Indignado com a prática das queimadas num ano de seca em que “o fogo lavrou durante dois meses a fio com fúria infernal” e impossibilitado de agir contra os caipiras que praticavam as queimadas por meio da justiça, Lobato limitou-se a “tocar” alguns que eram seus agregados e a “vir pela imprensa”. Foi assim que enviou à seção de “Queixas e Reclamações” desse jornal o artigo “Velha Praga”, primeiro de uma série na qual construiu a imagem mais negativa e permanente do caipira de que se tem notícia na história da literatura brasileira.

Na origem, o caipira é visto como ameaça à ordem e à natureza. Hoje, nas festas, a ameaça não é lembrada — mas a imagem negativa permaneceu como base da caricatura.

Quando escreveu “Velha Praga”, Lobato estava preocupado em denunciar o que chamava de “Neros de pés-no-chão”. À dizimação da guerra no exterior, comparava o poder destruidor do fogo que devastava as matas e fazia a serra da Mantiqueira arder “como ardem as aldeias na Europa” e perguntava: “Qual a causa da renitente calamidade?” Na resposta, a irritação do fazendeiro e o preconceito do intelectual ainda desprovido de referenciais que lhe permitissem entender o caipira no contexto das condições de sua existência numa determinada formação social. Diz ele: “A nossa montanha é vítima de um parasita, um piolho da terra, peculiar ao solo brasileiro como o ‘Argas’ o é aos galinheiros ou o ‘sacorpites mutans’ à perna das aves domésticas. Poderíamos analogicamente, classificá-los entre as variedades do ‘porrigo decalvans’, o parasita do couro cabeludo produtor da ‘pelada’, pois que onde ele assiste se vai despojando a terra de sua coma vegetal até cair em morna decrepitude, nua e descalvada”

Aqui, o caipira é literalmente tratado como doença, praga, parasita. Essa linguagem de inferiorização ajudou a fixar um estigma que atravessou o tempo. Ao fantasiar crianças como “caipirinhas” desleixados, as escolas perpetuam essa mesma imagem biologizada de atraso.

A caracterização do caboclo não poderia ser mais implacável: “Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização (...) É de vê-lo surgir a um sítio novo para nele armar sua arapuca de ‘agregado’; nômade por força de atavismos, não se liga à terra, como o campônio europeu; ‘agrega-se’. (...) Chegam silenciosamente, ele e a ‘sarcopta’ fêmea, esta com um filhote no útero, outro ao peito, outro de sete anos à orelha da saia- este já de pitinho na boca e faca à cinta”. Além de parasita, incendiário: “Enquanto a mata arde, o caboclo regala-se: - Êta fogo bonito!”

Essa caricatura detalhada de hábitos e comportamentos é muito semelhante ao que vemos nas apresentações de quadrilha, onde se exagera a fala, os gestos e a aparência do caipira. Trata-se da mesma operação: transformar um modo de vida real em motivo de riso.

A conclusão só poderia ser uma: “O caboclo é uma quantidade negativa. Tala cinquenta alqueires de terra para extrair deles o com que passar fome e frio durante o ano. Calcula as sementeiras pelo máximo de sua resistência às privações. Nem mais, nem menos. ‘Dando para passar fome’, sem virem a morrer disso, ele, a mulher e o cachorro - está tudo muito bem.” Era impossível a Lobato entender a lógica da economia de subsistência, defensor que era do progressismo e da modernização

Em “Urupês”, outro artigo enviado ao mesmo jornal logo após o sucesso do primeiro, sua ironia volta-se não só contra o caboclo mas contra o que ele considera a versão mais recente do indianismo dos românticos: o “caboclismo”. Desta vez aprofunda a construção do personagem, talhado a ironia à medida que vai sendo descrito com detalhes em seus hábitos de vida: a postura “de cócoras” é tomada como sinal de modorra e indiferença pelo mundo; o despojamento da casa, dos utensílios e a despreocupação com a produção de excedentes como provas de que está diante de um “sacerdote da Grande Lei do Menor Esforço”. Sua medicina, suas crenças e reações diante dos fatos nacionais são indícios da pobreza de seu “mobiliário cerebral”; seu horror à guerra e ao recrutamento é sinal inequívoco de falta de civismo; sua ignorância da geografia e da política prova sua falta de sentimento de pátria.

O preconceito secular contra o negro e o mestiço, aplacado pela mistura recente com o sangue europeu, voltava-se então contra o caboclo, a quem não restava nada de positivo, nem mesmo a música: “A modinha, como as demais manifestações de arte popular existentes no país, é obra de mulato, em cujas veias o sangue selvagem, alegre e são do negro”.

No entanto, em 1918 – ano em que estes primeiros artigos foram publicados em livro – um outro livro, *Problema vital*, inclui um conto – “Jeca Tatu: a ressurreição” – no qual Lobato se reconcilia com o caipira. Desta vez, ao invés de escória nacional, predador e indolente atávico, ele aparece como vítima da doença, fruto do descanso das autoridades pelas endemias. Atendido por um médico, Jeca Tatu transforma-se num rico fazendeiro, imagem do ideal de home brasileiro que se disseminava então: sadio, empreendedor, próspero, voltado para o consumo, usuário da mais moderna tecnologia, que reverencia e imita os hábitos de europeus e americanos. Assim, de detrator, Lobato transforma-se em defensor do caboclo com a famosa frase: “o Jeca não é assim, está assim”. Com isso, Lobato desejava convencer o leitor de que a redenção nacional viria através de uma política de saneamento, ideologia que marcou o início deste século no Brasil: “Ter saúde é a grande qualidade de um povo. Tudo mais, vem daí.”

Martins (1975) vai à raiz deste mito através de dois caminhos: desvendando as condições econômicas e sociais de sua constituição e chamando a atenção para o significado do trabalho nas populações caipiras. Segundo ele, é no âmbito das relações entre a industrialização e a constituição da economia nacional e de suas repercussões na sociedade e na economia agrária que se pode entender a formação de estereótipos negativos a respeito do homem rural. A urbanização dos investimentos ocorrida no Brasil, nas últimas décadas do século passado e nos primeiros anos deste século, resultou não só num rápido crescimento de cidades e populações urbanas como também na elaboração de uma ideologia e de sua contrapartida.

Na ideologia urbana, uma valorização diferencial do rural e do urbano favorece tudo o que se refira à vida urbana:

“A afirmação da existência urbana (...) exprimiu-se culturalmente na construção de estereótipos, alguns negativos, do homem rural. A figura do caipira tem reafirmadas e atualizadas, nesta fase, as suas conotações fundamentais: ingênuo, preguiçoso, desnutrido, doente, maltrapilho, rústico, desambicioso, etc.”

De outro lado, os novos fundamentos da existência citadina, enfraquecendo ou dissolvendo os caracteres comunitários do sistema social, deram a margem à circulação de uma contra-ideologia, na qual a industrialização e a urbanização passaram a ser consideradas causadoras da anomia social em que supostamente a sociedade brasileira havia mergulhado. Desenvolveu-se, então, um movimento de defesa da estrutura da vida rural que ficou conhecido como “ruralismo”. Esta reação trazia consigo uma distinção valorativa entre o rural e o urbano, favorável ao primeiro.

A manipulação do estereótipo gerado no contexto da mentalidade urbana, permitia, segundo Martins, que se advogasse a “intervenção” das instituições urbanas na vida rural, tendo em vista dinamizá-la e propiciar as condições para transformar o caipira do estereótipo no cidadão das concepções urbanas.

No contexto desta análise, a história do Jeca Tatu torna-se expressão exemplar dos “componentes ideológicos fundamentais da consciência urbana recente sobre o mundo rural: o caipira preguiçoso, porque doente, metamorfoseia-se no rico fazendeiro cercado de comodidades urbanas (...) graças à intervenção de dois agentes urbanos: o médico e os remédios de laboratório.” Mais do que isso, “essa história denuncia os vínculos reais entre o rural e o urbano. Nota-se a ‘incapacidade’ da sociedade agrária, através da sua população, desenvolver-se social, cultural e economicamente, presa de inércia ‘doentia’. E a ‘terapêutica’ fundada na ideologia indicada, de ação exterior ao meio rural, de preeminência do meio e das concepções urbanas na definição do modo como a sociedade agrária deve integrar a totalidade do sistema social: como compradora e consumidora de mercadorias, como mercado.”

Nestas concepções, a sociedade agrária é tida “como um mundo à parte, esdrúxulo, no ‘todo’ que é definido pela perspectiva urbana”; mais que isto, elas pressupõem “uma unilateral dependência do rural em relação ao urbano”, negando-se, assim, a relação e a dependência recíproca entre o rural e o urbano, isto é, “o rural e o urbano como expressões da mesma realidade”. O resultado foi um diagnóstico segundo o qual se estaria diante de um regime de baixa produtividade que se modificaria submetendo-se às mercadorias, aos estilos e às concepções urbanos. Para Martins (1975a), estes estereótipos e diagnósticos são unilaterais e parciais e, por isso mesmo, ideológicos. “Na prática, esses diagnósticos e concepções exprimem-se em programas de extensão rural em que ‘ignorância’ e ‘baixa produtividade’ são variáveis frequentemente apresentadas como dependentes, nos quais o médico da história mencionada é substituído pelo engenheiro agrônomo e/ou pelo agente de crédito, e os remédios pelas máquinas, fertilizantes, defensivos, empréstimos etc.” (p.4-6)

Em A valorização da escola e do trabalho no meio rural, Martins demonstra que o trabalho constitui um valor social para os diferentes grupos da sociedade agrária, entre os quais se encontram as populações caipiras do alto Paraíba, “nas vizinhanças da mesma região montanhosa em que Lobato trabalhou como promotor público e fixou as impressões que definiram essa personagem”. Ao definir o caipira da forma como o definiu, Lobato foi influenciado por um dado de sua biografia: “era originário de Taubaté, no médio Paraíba, que (...) viveu um surto empresarial - bancário e ferroviário - na mesma época em que o café começou a expandir-se para o Oeste. As observações desse autor estão diretamente fundadas na valorização do modo de vida urbano contra o tradicionalismo agrário, o que constitui um dos núcleos da ideologia da modernização, que se estrutura no país ao menos desde o início do século.” Este autor nos informa, no entanto, que este estereótipo do caipira tem origens mais antigas: “Ele começa a surgir na documentação histórica, no que respeita à capitania de São Paulo, quando a política mercantilista de intensificação das exportações de produtos tropicais (...) encontra seus primeiros obstáculos na baixa produção do excedente comercializável em relação ao montante da demanda pela metrópole. A economia colonial é o fundo de contraste sobre o qual o capitalismo dependente esboça os contornos do caipira, estabelecendo os fundamentos modernos de sua estigmatização.” (1975b, p.87, grifos de Maria Helena.)



A estória do Jeca Tatu correu o país durante várias décadas; adotada pelo industrial Cândido Fontoura, chegou a todos os recantos a partir os anos vinte até a década de setenta sob a forma de um livreto intitulado **Jeca Tatuzinho**, fartamente distribuído pelo Instituto Medicamenta Fontoura em farmácias e pequenos estabelecimentos comerciais. No ano de 1973, data de sua última edição (35.^a), sua triagem havia atingido mais de noventa milhões de exemplares, segundo informações obtidas no próprio Instituto. Em 1986, voltou a ser divulgado. É possível que mais que ou tanto quanto a popularização das noções médicas que continha, Jeca Tatuzinho tenha contribuído para a cristalização do mito da indolência das populações rurais e, por extensão, dos contingentes populacionais mais pobres das grandes cidades.

Figura 71 - Capa de “Jeca Tatuzinho” de Monteiro Lobato.

No caso específico do discurso educacional, esta representação social do homem do campo transparece não só na crença generalizada e duradora na indiferença ou aversão das populações rurais pela escola como também na crença dominante, durante um longo período, de que a verminose seria a principal causa do fracasso escolar das crianças das classes populares.

A reinterpretação do Jeca como vítima de doença, que poderia ser “curado” pelo médico, mostra como até a defesa do caipira vinha carregada de paternalismo. Hoje, quando as escolas repetem o modelo de “caipira engraçado” nas festas juninas, reforçam esse mesmo olhar: não se valoriza a cultura rural como legítima, mas como algo a ser corrigido, modernizado ou ridicularizado.



Figura 72 – Capa de “Jéca TatuZinho” de Monteiro Lobato.



O que Maria Helena Souza Patto denuncia sobre a construção do mito do Jeca Tatu ajuda a entender por que as festas juninas nas escolas não celebram de fato o rural. Elas acabam funcionando como palco de perpetuação do estigma, onde o caipira aparece como piada nacional. Esse paralelo é essencial para compreender como um mito literário se transformou em prática cultural ainda viva na educação.

Considerada a peça publicitária de maior sucesso na história da propaganda brasileira, inspiraria, naquele ano de 1982, a criação do Prêmio Jeca Tatu. O folheto do Biotônico Fontoura, foi ilustrado em suas primeiras edições por Kurt Wiese e Belmonte e, em seguida, por J. U. Campos.

Figura 73 – Capa de “Jeca Tatú” de Monteiro Lobato.

CAPÍTULO VII

A QUADRILHA: FORMAÇÃO, DIFUSÃO E TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS

A quadrilha constitui uma das mais importantes manifestações coreográficas da cultura ocidental, cuja trajetória revela um processo contínuo de formação, difusão e transformação ao longo do tempo. Originária dos salões europeus, especialmente no contexto francês do final do século XVIII e início do século XIX, essa dança estruturada em conjuntos de pares organizados em forma geométrica consolidou-se como prática central nos espaços de sociabilidade aristocrática e burguesa, expandindo-se posteriormente para diferentes regiões do mundo, incluindo o Brasil.

Mais do que uma simples forma de entretenimento, a quadrilha deve ser compreendida como um sistema cultural complexo, no qual se articulam elementos de organização social, linguagem corporal e construção simbólica das relações humanas. Sua execução exigia domínio técnico, conhecimento prévio das figuras coreográficas e adequação aos códigos de etiqueta, o que evidencia seu papel na formação social dos indivíduos. Nesse sentido, o baile oitocentista não era apenas um espaço de lazer, mas também um ambiente de aprendizagem, no qual se reproduziam e reforçavam normas sociais e comportamentais.

No contexto europeu, a quadrilha emerge como resultado da reorganização de práticas coreográficas anteriores, especialmente as contradanças inglesas (country dances) e francesas (contredanses). Essas danças coletivas, caracterizadas pela disposição dos pares em linhas ou círculos, foram gradualmente estruturadas em sequências fixas, dando origem à quadrilha propriamente dita. A partir desse processo, estabeleceu-se um conjunto de figuras coreográficas nomeadas — como pantalon, l'été, la poule e pastourelle — que passaram a compor a base da dança.

Originária das contradanças, ela teve suas figuras e passos modificados ao longo do tempo e dos lugares em que foi sendo executada. A princípio, eram dois pares frente a frente, e após, oito dançantes que se organizavam formando um quadrado – daí seu nome francês, quadrilles (em espanhol, cuadrilhas; em italiano, quadriglia). Conforme aponta Ribas (1983), as quadrilhas pertencem às “danças baixas”, assim chamadas porque nelas os casais fazem pequenos gestos cerimoniais com os braços e pernas e quase não levantam os pés, evitando movimentos bruscos.

RIBEIRO, Rodrigo Gil. O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

As primeiras representações visuais da quadrilha não aparecem em grandes pinturas, mas sim em gravuras didáticas do início do século XIX (c. 1810–1820), produzidas para ensinar a coreografia dessa dança recém-popularizada nos salões europeus. Diferentemente das obras artísticas posteriores, essas imagens mostram esquemas de movimentos e posições dos casais, evidenciando o caráter organizado e técnico

da quadrilha. Com o passar das décadas, especialmente a partir de 1830, a dança passa a aparecer também em cenas de baile e ilustrações sociais, indicando sua consolidação como prática central na vida cultural da época. Assim, o registro visual da quadrilha evolui de um formato instrucional para representações mais amplas do ambiente social em que ela era executada.



Figura 74 – LEBAS. L'été: figura da quadrilha. c. 1818. Gravura.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quadrille-Ete-Lebas-cal1820.jpg>. Acesso em: 30 mar. 2026.

A gravura L'été, atribuída a Lebas e datada por volta de 1818, é uma das mais antigas representações da quadrilha na Europa do início do século XIX. O título, que significa "o verão" em francês, corresponde ao nome de uma das figuras coreográficas da dança, evidenciando a tradição de nomear suas sequências em língua francesa. Diferente de pinturas sociais, a imagem possui caráter didático, sendo utilizada para o ensino das figuras coreográficas. Observa-se a organização dos casais e a execução de um movimento específico, indicando que a quadrilha já era uma prática codificada e ensinada formalmente nos salões aristocráticos.

QUADRO 01 • FIGURAS CLÁSSICAS DA QUADRILHA

FIGURA	DESCRIÇÃO	CARACTERÍSTICAS
Pantalon	Figura inicial da quadrilha, responsável por introduzir a organização dos pares e os primeiros deslocamentos coreográficos.	Movimentos simples; avanço e recuo; trocas de posição entre casais; organização do conjunto.
L'été	Figura caracterizada por movimentos mais fluidos e elegantes, com deslocamentos laterais e aproximações entre os pares.	Movimentos suaves; maior interação entre casais; ênfase na elegância e continuidade.
La poule	Figura mais dinâmica, com movimentos rítmicos e repetitivos que intensificam o ritmo da dança.	Passos marcados; repetição de movimentos; maior dinamismo coreográfico.
Pastourelle	Figura de maior complexidade, envolvendo deslocamentos circulares e combinações entre diferentes pares.	Movimentos circulares; alternância de posições; estrutura mais elaborada.

Fonte: Elaborado pelo autor com base em WILSON (1816), BLASIS (1820), BUCKLAND (2006) e BROWN (2003).

A sistematização da quadrilha está diretamente relacionada ao desenvolvimento de uma cultura de ensino da dança. Gravuras didáticas, manuais e tratados coreográficos desempenharam papel fundamental nesse processo, permitindo a difusão padronizada dos movimentos e das figuras. Essas imagens não apenas registravam a dança, mas funcionavam como instrumentos pedagógicos, evidenciando o caráter técnico e organizado da prática. Como observa a historiografia da dança, as danças de salão do período eram altamente codificadas, integrando o conjunto de habilidades sociais exigidas das elites.



A gravura apresenta três figuras fundamentais da quadrilha — La Poule, Le Pantalon e La Pastourelle — organizadas em diagramas que ilustram a disposição dos casais e seus movimentos. Produzida no início do século XIX, possui caráter didático, sendo utilizada no ensino da dança. A organização geométrica dos pares evidencia a codificação da quadrilha e reforça sua compreensão como prática estruturada e formalmente ensinada.

Figura 75 – WILSON, Thomas. *Diagrams of quadrille figures: La Poule, Le Pantalon e La Pastourelle*. Londres: R. & E. Williamson, 1816. Gravura. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org>. Acesso em: 30 mar. 2026.

Com a consolidação da quadrilha nos salões europeus, especialmente ao longo do século XIX, a dança passa a desempenhar papel central na sociabilidade urbana. Os bailes tornam-se espaços privilegiados de encontro, interação e afirmação social, nos quais a quadrilha se destaca como uma das principais formas de participação coletiva. Sua estrutura em pares e a alternância de posições favoreciam a interação entre os participantes, contribuindo para a construção de redes sociais e para a reprodução de hierarquias e convenções sociais.

A popularidade da quadrilha pode ser observada na frequência com que era executada nos bailes oitocentistas. Não era incomum a realização de diversas quadrilhas em uma mesma noite, evidenciando seu papel dominante na vida social da época. Nesse sentido, a dança não apenas refletia a organização social vigente, mas também contribuía para sua manutenção, funcionando como um espaço de encenação e aprendizagem dos códigos de convivência.

Ao mesmo tempo em que se consolidava como prática formal, a quadrilha também passava por processos de difusão e adaptação. Sua expansão para diferentes países europeus e posteriormente para as Américas demonstra sua capacidade de circulação cultural, sendo apropriada e reinterpretada em diferentes contextos, o que evidencia seu caráter dinâmico ao longo do tempo.



Figura 76 - CRUIKSHANK, George. *Accidents in quadrille dancing*. c. 1817. Gravura.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1817-accidents-in-quadrille-dancing.jpg>. Acesso em: 30 mar. 2026.

A gravura *Accidents in quadrille dancing*, de George Cruikshank, apresenta uma visão satírica da quadrilha no início do século XIX, destacando situações cômicas e erros na execução da dança. Diferentemente das representações didáticas, a obra evidencia a prática social da quadrilha nos salões, revelando que, apesar de sua estrutura organizada, sua realização envolvia improvisos e dificuldades, refletindo o cotidiano dos participantes.

A QUADRILHA NO BRASIL IMPERIAL

No Brasil, a introdução da quadrilha está diretamente associada ao processo de europeização dos costumes durante o período imperial. A presença da corte portuguesa no Rio de Janeiro e a forte influência cultural francesa contribuíram para a incorporação das danças de salão ao repertório das elites urbanas. Nesse contexto, a quadrilha foi introduzida já como uma prática estruturada, mantendo suas características coreográficas e sua função social.

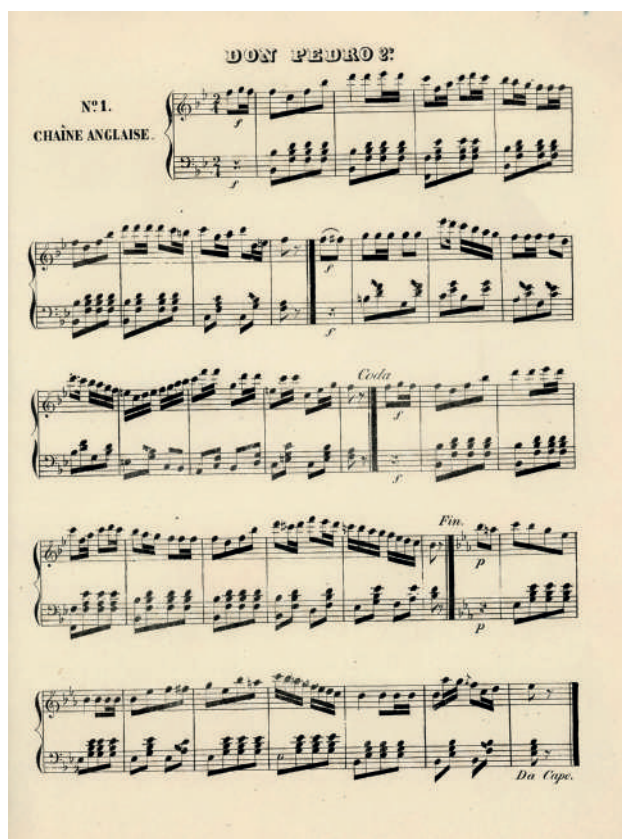
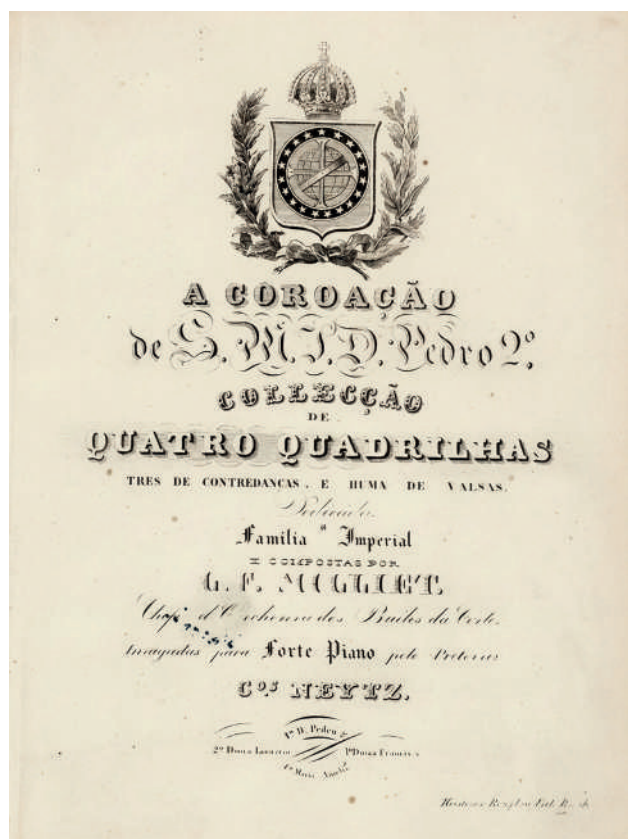
O aprendizado da quadrilha no Brasil ocorria por meio de manuais, partituras e aulas ministradas por mestres de dança, muitos dos quais estavam em constante circulação entre diferentes regiões. Esse processo revela a existência de uma rede de difusão cultural que conectava o Brasil aos centros europeus, garantindo a atualização constante das tendências coreográficas.

“Nos tempos de antanho, tornava-se indispensável o domínio das danças de salão. O aprendizado da elite realizava-se através de manuais de dança contendo regras e técnicas, vendidos nas livrarias que possibilitavam a sintonia da cidade com a Europa e suas tendências. Nesse sentido, aprendiam-se também os passos da época através de aulas particulares ministradas, sobretudo, por dançarinos que se apresentavam na cidade de forma individual, em companhias coreográficas ou compondo o corpo de baile das companhias líricas da corte, e que sempre estavam atualizadas nos novos movimentos, percorrendo todas as regiões do país.”

RIBEIRO, Rodrigo Gil. O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

A centralidade da quadrilha na vida social brasileira do século XIX pode ser observada na intensidade de sua prática nos bailes. Segundo Rodrigo Gil Ribeiro (2026), há registros de eventos nos quais eram executadas “até 10-12 quadrilhas durante uma noite”, o que demonstra não apenas sua popularidade, mas também sua função estruturante nos espaços de sociabilidade. Além disso, a existência de ensaios regulares e de grupos organizados evidencia que a dança era praticada de forma sistemática, exigindo preparação e conhecimento prévio.





Figuras 77 e 78 – MILLIET, L. F. A coroação de S. M. I. D. Pedro 2º [Música]: collecção de quatro quadrilhas, tres de contradanças, e hum de valsas, dedicadas a Família Imperial. [1841]. Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas240798/mas240798.pdf. Acesso em: 31 mar. 2026.

A obra A coroação de S. M. I. D. Pedro 2º, composta por L. F. Milliet em 1841, é uma coletânea de danças — incluindo quadrilhas, contradanças e uma valsa — dedicada à família imperial brasileira, refletindo diretamente o contexto festivo da coroação de Dom Pedro II. Estruturada em diferentes peças, algumas delas nomeadas em homenagem a membros da família imperial, a obra revela a função social da música no século XIX, especialmente em eventos cortesãos e celebrações públicas. A composição dialoga com o ambiente histórico da coroação, realizada em 1841, um acontecimento de grande importância política e simbólica, que marcou a consolidação do Império e foi celebrado com festividades, bailes e cerimônias luxuosas. Nesse sentido, a partitura não é apenas um registro musical, mas também um documento cultural que evidencia os gostos, práticas sociais e a influência das danças europeias no Brasil imperial, funcionando como trilha sonora das celebrações que buscavam afirmar o poder e a imagem da monarquia brasileira.

As partituras de quadrilhas disponíveis na Biblioteca Nacional Digital, como a coletânea de L. F. Milliet datada de 1841, devem ser compreendidas no contexto da cultura cortesã do Brasil imperial, especialmente durante o período regencial e os primeiros anos do Segundo Reinado (c. 1831–1850). Nesse momento, a quadrilha era uma dança de salão de origem europeia — mais precisamente derivada da quadrille francesa do século XVIII — amplamente praticada pelas elites aristocráticas como forma de sociabilidade refinada (TINHORÃO, 1998; ANDRADE, 1989). Sua presença no Brasil está diretamente associada à transferência da corte portuguesa em 1808 e à posterior consolidação de hábitos culturais europeus entre as camadas dominantes (SCHWARCZ, 1998). Assim, as partituras desse repertório não representam manifestações populares, mas sim produtos culturais vinculados à elite letrada e aos espaços formais de sociabilidade, como salões e bailes imperiais.

A materialidade dessas obras reforça seu caráter aristocrático. Como observa a própria Biblioteca Nacional do Brasil, as partituras musicais do século XIX eram produzidas e consumidas em circuitos restritos, exigindo não apenas alfabetização musical, mas também acesso a instrumentos como o piano, típico das residências abastadas. Esse tipo de repertório dependia da escrita musical como meio de transmissão,

o que o afastava das práticas orais características das camadas populares (NAPOLITANO, 2002). Além disso, a estrutura formal da quadrilha — organizada em figuras coreográficas rigidamente definidas e frequentemente anunciadas por um marcador — reforça sua natureza disciplinada e codificada, própria de ambientes sociais que valorizavam etiqueta, ordem e distinção (TINHORÃO, 1998).

No caso específico da obra de Milliet, a dedicação à família imperial evidencia a função simbólica dessas composições. A música de quadrilha não era apenas entretenimento, mas também parte de um aparato cultural que contribuía para a legitimação da monarquia e para a construção de uma imagem civilizada do Império brasileiro, alinhada aos padrões europeus (SCHWARCZ, 1998). Bailes e celebrações oficiais, como os relacionados à coroação de D. Pedro II em 1841, constituíam espaços privilegiados de representação social, nos quais a música desempenhava papel central na encenação do poder e da hierarquia.

A seguir vamos trazer uma partitura na íntegra intitulada **A verdadeira Quadrilha dos Lanceiros**.

O documento disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional do Brasil consiste em uma partitura de quadrilha do século XIX que articula, de forma integrada, música e instruções coreográficas. Para além da notação musical, observa-se a presença de trechos textuais que descrevem, de maneira sintética e técnica, as figuras da dança — indicando movimentos, disposições dos pares e sequências a serem executadas. Essas indicações, frequentemente marcadas por abreviações e termos de origem europeia (notadamente francesa), evidenciam que a execução da quadrilha dependia de conhecimento prévio e de certa familiaridade com convenções coreográficas específicas. Trata-se, portanto, de um material que não apenas registra a música, mas também codifica a prática social da dança de salão, revelando seu caráter formal, estruturado e vinculado aos ambientes letrados e aristocráticos do período.

**A VERDADEIRA QUADRILHA
DOS LANCEIROS**
Por A. LEDUC.
Esta quadrilha dança-se a oito pessoas.
Toca-se quatro vezes as quatro primeiras figuras e oito a oitima
LES TIROIES.

N.º 1.

O primeiro cavalheiro e a dama do vis-à-vis avant deux (4 compassos.)
O giro do balancé dando-se a mão direita e acabando-se no mesmo lugar (4 compassos.)
(Les tireiro.) A dama que fer a avant dens passa a primeira ver com o seu cavalheiro no meio, a segunda vez do lado do fora.
Balancé ser les côtes.) As quatro dadas fazem o balancé com os cavalheiros que estão à direita, Giro do balancé com estes mes-
mos cavalheiros dando, se asdoas mais e acabando, se nos seus lugares

-248

Figuras 79 a 83 – LEDEC, A. A verdadeira quadrilha dos lanceiros [partitura]. [19--?].¹

¹ Disponível em: https://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas179549/mas179549.pdf. Acesso em: 31 mar. 2026.

A VERDADEIRA QUADRILHA DOS LANCEIROS

Por A. LEDUC.

Esta quadrilha dança-se a oito pessoas.

Toca-se quatro vezes as quatro primeiras figuras e oito a ultima

LES TIROIES.

N.º 4.

FIM.

A

p

D.C.

mf ores - - - - - cen - - - - - dō *f*

O primeiro cavalheiro e a dama do ris-s-aiv avant deuy (4 compassos.)

O giro do balancé dando-se a mão direita e acahando-se no mesmo lugar (4 compassos.)

(Les Firoiro.) A dama que fez a avant deus passa a primeiro ver com a seu cavalheiro no meio, a seguida ver do lado de fora.

Balancé ser les côtes.) As quatro dawas fazem o balancé com os cavalheiros que estão á direita, Giro do balancé com estes mesmos cavalheiros dando, as duas mais e acahando-se nos sous lugares

1ª PARTE: “LES TIROIRS”

“**Les tiroirs**” é uma expressão em francês que significa literalmente “as gavetas”.

No contexto da quadrilha (dança), porém, não deve ser entendida ao pé da letra. O termo é usado de forma metafórica para descrever um tipo de movimento coreográfico em que:

- os dançarinos avançam e recuam em linhas paralelas,
- ou entram e saem alternadamente,
- criando um efeito visual semelhante ao abrir e fechar de gavetas.

Esse tipo de figura é comum nas quadrilhas francesas e suas adaptações (como a dos lanceiros), onde muitos nomes são mantidos em francês mesmo em partituras em português.

Resumindo:

“**Les tiroirs**”= uma figura coreográfica de “entra e sai” em linhas, lembrando gavetas abrindo e fechando.

Transcrição das anotações coreográficas constantes na partitura – 1ª parte:

“O primeiro cavalheiro e a dama do vis-à-vis avançam 4 compassos.

O giro do balance dado na direita e acabando o mesmo lugar (4 compassos).

Os dois vis-à-vis. A dama que fez o avant deux passa a primeira vez com o cavalheiro no meio, e segue à sua direita ao lado de fora.

Balance nos vis-à-vis. A quadrilha em forma de balancé com um cavalheiro e quatro à direita. Giro do balance com estes e o cavalheiro dando-se as mãos acaba nos seus lugares.”

Explicação detalhada das anotações coreográficas

1. Avanço inicial (4 compassos):

O primeiro cavalheiro e a dama que está frente a ele (vis-à-vis) avançam em direção um ao outro durante quatro compassos, aproximando-se para iniciar a dança.

2. Giro de balancé para a direita (4 compassos):

Após o avanço, eles executam um giro com movimento de balancé para a direita, um movimento lateral e suave, e terminam esse giro retornando exatamente ao lugar de onde partiram.

3. Movimento dos vis-à-vis:

Os dois pares que estão em frente (vis-à-vis) repetem o movimento. A dama que executou o avant deux (uma espécie de avanço ou passagem) passa pela primeira vez pelo meio, acompanhada pelo cavalheiro.

4. Deslocamento da dama:

Depois de passar pelo meio, a dama segue para a direita, posicionando-se do lado externo da formação, mantendo o fluxo da dança.

5. Balancé entre os vis-à-vis:

Os pares vis-à-vis fazem um movimento de balancé — um vai e vem suave, como um balanço lateral — em conjunto, mantendo a coordenação dos pares.

6. Formação da quadrilha com giro:

A quadrilha assume uma configuração onde um cavalheiro está no centro e quatro participantes estão à direita. Eles realizam um giro coletivo de balancé, dando-se as mãos, em um movimento circular coordenado.

7. Retorno às posições iniciais:

Ao final do giro, os participantes soltam as mãos e retornam para seus lugares originais na formação da quadrilha, prontos para a próxima figura ou repetição.

2

LES LIGNES

N.º 2 .

The musical score is for a piano accompaniment piece titled 'LES LIGNES' N.º 2. It is written in 2/4 time and the key of D major. The score consists of five systems of music. The first system begins with a forte (f) dynamic and includes a pedal (Ped.) instruction. The second system continues with f, Ped., sf, Ped., f, and p. The third system includes sf. The fourth system includes f. The fifth system includes D.C. and sf. The score ends with a double bar line.

O primeiro par faz 4 passos para diante, e 6 para traz, (como na figura 4.ª das outras contradanças.) 4 compassos.

Para diante 2.ª vendeixa a dama an vic.s.xis e recoa. (4 compassos.)

Ambos os pares a direita e a esquerda. (4 compassos)

Giro inteiro de Balancê dando as as duas mãos. (4 compassos)

Os outros pares separão-se e vãn formar duas linbas com as pares que acabão de dançar, farem en avant huitte para fiar

Mesma figura para os outros tres pares.

F. V. 248

2ª PARTE: “LES LIGNES”

“**Les lignes**” é uma expressão em francês que significa literalmente “as linhas”.

No contexto da quadrilha, o termo descreve uma figura coreográfica em que os dançarinos se organizam em formações lineares, geralmente:

- duas filas (uma de cavalheiros e outra de damas, ou pares alinhados),
- ou linhas frente a frente,
- com movimentos coordenados de avanço e recuo.

Essas linhas podem:

- avançar juntas (en avant),
- recuar,
- ou realizar movimentos sincronizados como o balancé.

Resumindo:

“**Les lignes**” = uma figura coreográfica baseada na formação e movimentação em linhas organizadas de dançarinos.

Transcrição das anotações coreográficas constantes na partitura – 2ª parte:

“O primeiro par faz 4 passos para diante, e 4 para trás (como na figura 4ª das outras contradanças). (4 compassos).

Para diante 2ª vez, deixa a dama no vis-à-vis e recua. (4 compassos).

Ambos os pares à direita e à esquerda. (4 compassos).

Giro inteiro do balancé dando-se as duas mãos. (4 compassos).

Os outros pares separam-se e vão formar duas linhas com os pares que acabam de dançar, fazem um avant huit para trás. Mesma figura para os outros tres pares.”

Explicação detalhada das anotações coreográficas

1. O primeiro par avança e recua:

O casal realiza 4 passos para frente e, em seguida, 4 passos para trás, como indicado na quarta figura das outras contradanças. Essa movimentação dura 4 compassos.

2. Repetição com a dama parada:

O casal repete o avanço pela segunda vez, mas dessa vez o cavalheiro deixa a dama parada no seu par vis-à-vis (casal oposto) e recua sozinho. Essa etapa também dura 4 compassos.

3. Movimento dos pares laterais:

Os pares que estão à direita e à esquerda executam um movimento coordenado, durando 4 compassos.

4. Giro completo de balancé:

Os dançarinos realizam um giro completo no movimento de balancé, segurando as duas mãos, em um gesto circular que dura 4 compassos.

5. Separação e formação de linhas:

Os pares que ainda não dançaram se separam e formam duas linhas, juntando-se aos pares que acabaram de executar a dança.

6. Avant-huit para trás:

Esses grupos realizam um movimento chamado avant huit (avançar oito passos) para trás.

7. Repetição para os outros pares:

A mesma sequência de movimentos é repetida para os outros três pares.

LES MOULINETS

N.^o 3.

Grasia.

P

Ped.

FIM.

f

Ped.

f

Ped.

f

D.C.

O primeiro cavalheiro avant deux com a dama do via-a-vis (4 compassos)

Uma segunda vez para diante. O cavalheiro e a dama parã.e farem.er cortezias recuando.(4 compassos)

As quatro damas formão um moulinet na meio,danda-se a mão direita,e es cavalheiros tomão a mão esquerda de suas damas.

Vira-se um gire inteire,fondo-se chegado sos seus lugares os cavalheiros fazem virar as damas fôra do moulinet para fornar aos seus lugares.

Mesma figura para os tres outros pares.

V. C. 048

3ª PARTE: “LES MOULINETS”

“**Les moulinets**” vem do francês moulinet, que significa literalmente “pequeno moinho” (derivado de moulin, moinho).

No contexto da dança, esse termo descreve um movimento característico em que:

- os dançarinos (geralmente damas ou cavalheiros)
- dão as mãos no centro
- e giram em círculo como as pás de um moinho

Esse giro pode acontecer:

- com a mão direita (moulinet à droite),
- ou com a mão esquerda (moulinet à gauche).

É uma figura muito comum nas quadrilhas e contradanças.

Resumindo:

“**Les moulinets**”= uma figura coreográfica de giro circular em grupo, com as mãos unidas no centro, lembrando o movimento de um moinho.

Transcrição das anotações coreográficas constantes na partitura – 3ª parte:

“O primeiro cavalheiro avant deux com a dama do vis-à-vis (4 compassos) Uma segunda vez para diante. O cavalheiro e a dama partem, e fazem-se cortesias recuando. (4 compassos) As quatro damas formão um moulinet no meio, dando-se a mão direita, e os cavalheiros formão a mão esquerda de suas damas. Vira-se um giro inteiro, tendo-se chegado aos seus lugares os cavalheiros fazem virar as damas fóra de moulinet para formar nos seus lugares. Mesma figura para os tres outros pares.”

Explicação detalhada das anotações coreográficas:

1. Avant-deux inicial (4 compassos):

O primeiro cavalheiro e a dama que está em frente a ele (vis-à-vis) executam um avant-deux, um avanço conjunto, durante quatro compassos.

2. Repetição com cortesias (4 compassos):

O casal repete o avanço para frente, mas agora fazem uma reverência ou cortesia e recuam, indicando um gesto de formalidade e respeito.

3. Moulinet das damas e cavalheiros:

As quatro damas formam um moulinet no centro, que é um movimento circular em que se dão as mãos com a mão direita. Simultaneamente, os cavalheiros seguram a mão esquerda de suas damas, formando pares paralelos.

4. Giro coletivo:

O grupo realiza um giro completo, girando enquanto seguram as mãos. Depois de completar o giro e voltarem aos seus lugares, os cavalheiros fazem as damas girarem para fora do moulinet, finalizando o movimento.

5. Repetição para os demais pares:

Essa mesma sequência é repetida para os outros três pares, mantendo a estrutura da dança.

4

LES VISITES

Nº 4.

P
 P.d.
 * P.d.
 * P.d.
 *

P.ºacabar.
 mf
 P.d.
 * R.d.
 * P.d.
 * f

P.d.
 * P.d.
 *

P.d.
 * P.d.
 * D.C.
 P.d.
 *

O primeiro par vai em visita ao par da sua direita e cortezia petes quatro. (4 compassos.)

Com o par da esquerda, visita e corteia. (4 compassos.)

Os quatro a direita a esquerda encruzãone. (4 compassos.)

O cavalheiro dando a mão a sua dama condoza. a ao sen legar farendo. a passar diante delle. (4 compassos)

Chaise entiêre com a viz. a. viz. (8 compassos.)

Mesma figura para os outros fres pares.

— 48

4ª PARTE: “LES VISITES”

“**Les visites**” vem do francês *visite*, que significa literalmente “as visitas”.

No contexto da quadrilha, esse termo descreve uma figura coreográfica em que:

- um casal se desloca até outro casal,
- realiza um cumprimento (cortesia),
- e depois segue para outro par, repetindo a ação.

É exatamente o que aparece nas instruções dessa parte: os casais vão “visitar” os pares à direita e à esquerda, com trocas formais de posição e reverências.

Resumindo:

“**Les visites**”= uma figura coreográfica baseada em deslocamentos de um casal para “visitar” outros, com cumprimentos formais.

Transcrição das anotações coreográficas constantes na partitura – 4ª parte:

“O primeiro par vai em visita ao par da sua direita e cortezia pelos quatro. (4 compassos.)

Com o par da esquerda, visita e cortezia. (4 compassos.)

Os quatro à direita e à esquerda entrelaçam. (8 compassos.)

O cavalheiro dando a mão a sua dama conduza ao seu lugar fazendo-a passar diante d'elle. (8 compassos.)

Chaine entre os vis-à-vis. (8 compassos.) Mesma figura para os outros tres pares.”

Explicação detalhada das anotações coreográficas:

1. Visita ao par da direita (4 compassos):

O primeiro casal dirige-se ao casal situado à sua direita e, ao encontrá-lo, os quatro dançarinos realizam uma cortesia, caracterizando um gesto formal de cumprimento.

2. Visita ao par da esquerda (4 compassos):

O mesmo casal desloca-se então ao casal da esquerda, repetindo o gesto de visita seguido de cortesia entre os quatro participantes.

3. Entrelaçamento dos quatro dançarinos (8 compassos):

Os quatro executam um movimento entrelaçado, cruzando seus percursos de maneira coordenada, possivelmente alternando as mãos ou descrevendo um padrão contínuo de passagem entre si.

4. Condução da dama ao lugar (8 compassos):

O cavalheiro toma a mão de sua dama e a conduz de volta à posição inicial, fazendo-a passar à sua frente, em um movimento fluido e conduzido.

5. Chaine entre os vis-à-vis (8 compassos):

Realiza-se uma cadeia entre os pares opostos, na qual os dançarinos trocam de posição através de passagens sucessivas, geralmente com alternância de mãos.

6. Repetição para os demais pares:

Toda a sequência é repetida pelos outros três casais, mantendo a mesma estrutura coreográfica.

LA GRANDE CHAÎNE

5

Costuma se dançar esta fegera em Polka.

INTRODUZIONE.

N.º 5.

f Ped. *f* *f* Ped. *ff* Ped.

Delvendo.

p

f Prd. Prd.

f Prd. Prd. Ped. *f*

cres. *ccn.* do *f*

FIM.

Grande chaîne até es seus lugares. (16 compassos)

O primeiro cavalheiro vai para diante com a sua dama, e fazenda voltar esta, vem outra vez es seu lugar. (2 compassos.)

O segundo par da direita vem tomar lugar atraz do primeiro na mesma posição. (2 compassos)

O par da esquerda o mesmo.

O par do vis. a-via fica no sen lugar marcanda o passo da Polka.

Todos os pares corouão da direita para a esquerda, fatedo o balancê no mesmo lugar depois de encruzarem-or os covalheiros

passân atraz das damas. (3 compassos)

Passeio do lado de fora, e esquerda para os cavalheiros, e e direits para as damas; voltão fudos aus seus lugares, e chegando, os

cavalheiros formão uma linha de um ladose as damas de ontro, danda-so as mais. (2 compassos)

Eu avant boit o para trat. (4 compassos) Gice de Balancê com as damas para acabar. (2 compassos)

Mesma figura para os tres pares.

TRD. 248.

5ª PARTE: “LA GRANDE CHAÎNE”

“LA GRANDE CHAÎNE” em francês significa literalmente “a grande cadeia”.

No contexto da quadrilha, refere-se a uma figura coreográfica clássica em que:

- todos os dançarinos participam,
- formam uma sequência contínua de trocas de lugar,
- dando as mãos alternadamente (direita e esquerda),
- até retornarem às suas posições iniciais.

É basicamente uma versão ampliada da chaîne, envolvendo todos os pares — por isso “grande”.

Inclusive, logo abaixo aparece a indicação:

“Costuma-se dançar esta figura em Polka.”

ou seja, essa parte era tradicionalmente executada com passo de polca.

Resumindo:

“La grande chaîne”= uma grande cadeia coletiva, onde todos os dançarinos trocam de lugar em sequência até voltar à formação inicial.

Transcrição das anotações coreográficas constantes na partitura – 5ª parte:

“Grande chaîne até os seus lugares. (16 compassos.)

O primeiro cavalheiro vai para diante com a sua dama, e fazendo voltar esta, vem outra vez ao seu lugar. (2 compassos.)

O cavalheiro da direita vem tomar lugar atrás do primeiro na mesma posição. (2 compassos.)

O par da esquerda o mesmo.

O par do vis-à-vis fica no seu lugar marcando o passo da Polka.

Todos os pares avançam à direita para a esquerda fazendo o balancé no mesmo lugar depois de encontrarem-se os cavalheiros passam atrás das damas. (8 compassos.)

Passeio de lado de fora, à esquerda para os cavalheiros, à direita para as damas; voltão todos aos seus lugares, e chegando, os cavalheiros formão uma linha de um lado, e as damas de outro, dando-se as mãos. (8 compassos.)

En avant huit e para trás. (4 compassos.) Giro de Balancé com as damas para acabar. (4 compassos.)

Mesma figura para os tres pares.”

Explicação detalhada das anotações coreográficas:

1. Grande chaîne até os lugares (16 compassos):

Todos os dançarinos executam uma grande cadeia, trocando sucessivamente de posição até retornarem aos seus lugares originais.

2. Avanço do primeiro casal (2 compassos):

O primeiro cavalheiro avança com sua dama, faz com que ela volte (giro ou retorno) e regressa com ela ao ponto inicial.

3. Deslocamento do cavalheiro da direita (2 compassos):

O cavalheiro à direita desloca-se para ocupar posição atrás do primeiro casal, mantendo a mesma orientação.

4. Repetição pelo par da esquerda:

O casal da esquerda realiza o mesmo movimento descrito anteriormente.

5. Par vis-à-vis em marcação de passo:

O casal oposto permanece em seu lugar, marcando o ritmo com o passo de polca.

6. Avanço geral com balancé (8 compassos):

Todos os pares avançam lateralmente (da direita para a esquerda), executam um balancé no lugar e, ao se cruzarem, os cavalheiros passam por trás das damas.

7. Passeio lateral e formação em linhas (8 compassos):

Realiza-se um passeio pelo lado externo — à esquerda para os cavalheiros e à direita para as damas. Em seguida, todos retornam aos seus lugares e formam duas linhas: cavalheiros de um lado e damas do outro, dando as mãos.

8. En avant huit e retorno (4 compassos):

Os oito dançarinos avançam juntos e depois recuam às posições anteriores.

9. Giro final com balancé (4 compassos):

Executa-se um giro com balancé com as damas, concluindo a sequência coreográfica.

10. Repetição para os demais pares:

Toda a figura é repetida pelos outros três casais.

DAS ELITES AO POVO A QUADRILHA NO FOLK BRASILEIRO

Como pudemos observar a quadrilha chega ao Brasil como peça aristocrática, ensinada sistematicamente entre as elites. Ao longo do tempo, a quadrilha passou por um processo de transformação que a afastou de seu caráter aristocrático original e a aproximou das manifestações populares. Esse processo, conhecido como folclorização associado ao processo de aculturação, envolve a adaptação de práticas culturais a novos contextos sociais, resultando em mudanças em sua forma, significado e função. No Brasil, essa

transformação foi particularmente intensa, levando à incorporação da quadrilha nas festas juninas e à sua associação com elementos da cultura popular.

Nesse novo contexto, a quadrilha passa a ser reinterpretada, incorporando novos ritmos, vestimentas, narrativas e formas de execução. Apesar dessas transformações, mantém-se a estrutura básica da dança, o que evidencia sua continuidade histórica. Trata-se, portanto, de uma tradição dinâmica, que se reinventa sem perder seus elementos fundamentais.

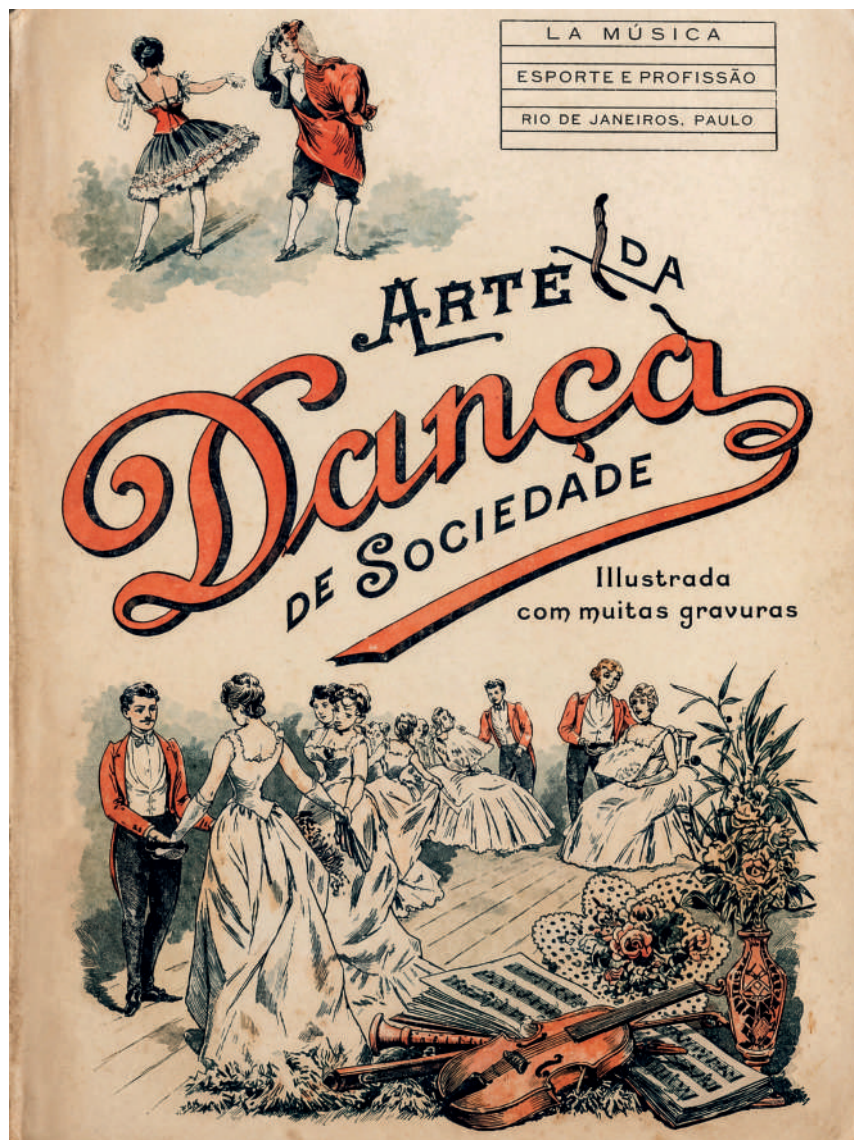


Figura 84 - BORELLI, Lusio. *A arte da dança de sociedade*. Rio de Janeiro: Laemmert & C., 1900. Ilustração de capa.

² Os processos de folclorização e aculturação, embora relacionados às dinâmicas de transformação cultural, apresentam distinções conceituais importantes. A folclorização refere-se à incorporação e ressignificação de práticas culturais no âmbito das tradições populares, associando-se à continuidade e recriação de elementos simbólicos ao longo do tempo. Já a aculturação diz respeito ao contato entre diferentes culturas, no qual ocorre troca, assimilação e transformação de práticas e valores, muitas vezes em contextos de desigualdade cultural. Como observa Luís da Câmara Cascudo, as tradições populares não são estáticas, mas passam por processos contínuos de adaptação e reinvenção no contexto social (CASCUDO, 2001). De modo complementar, Melville J. Herskovits define a aculturação como o conjunto de mudanças culturais resultantes do contato contínuo entre grupos distintos (HERSKOVITS, 1938), evidenciando seu caráter relacional e dinâmico. Dessa forma, enquanto a folclorização enfatiza a permanência e ressignificação das tradições, a aculturação destaca os processos de intercâmbio e transformação cultural.

A trajetória da quadrilha evidencia, assim, um processo complexo de circulação cultural, no qual práticas originadas em contextos específicos são apropriadas e transformadas em diferentes realidades.

Dessa forma, a quadrilha não deve ser compreendida apenas como uma dança, mas como uma expressão cultural que sintetiza processos históricos mais amplos, relacionados à formação das sociedades, à circulação de ideias e à construção de identidades. Sua permanência ao longo do tempo demonstra sua capacidade de adaptação e sua relevância como patrimônio cultural, evidenciando que o passado continua vivo nas práticas do presente.

“O brasileiro dança sempre que pode. Isso é um fato que pode ser comprovado pela incrível diversidade de danças que existem no país, entre aquelas que conhecemos como tradicionais, folclóricas, para-folclóricas, modernas e outras classificações. Todas elas são permanentemente revisitadas pela população, que lhes empresta vitalidade cultural, adaptando, transformando, conservando e reinventando-as através de novas coreografias, adereços, passos, indumentárias e cenários.

Como também aponta Curt Lange (1969): “Sabemos que nenhuma das manifestações coreográficas perdura um lapso indeterminado de tempo, por mais rígidas que sejam, em alguns casos, as imposições da tradição e, particularmente, a observância de preceitos da sociedade ou do Estado. Também a dança tem um limite de vida, podendo se falar do seu nascimento, evolução, apogeu, decadência e morte. E ainda, dentro do ciclo vital de uma dança, se poderá observar uma espécie de metamorfose, evoluindo dum molde que se acha distante demais para poder-se imaginá-lo e restaurá-lo, tomando corpo diferente do original em processo de difícilíssima análise”.

RIBEIRO, Rodrigo Gil. O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

A difusão posterior da quadrilha entre as camadas populares não implicou continuidade direta das formas originais do século XIX, mas sim um processo de transformação profunda. Conforme argumenta Tinhorão (1998), a apropriação popular de danças de salão europeias no Brasil ocorreu por meio de simplificações, adaptações e reelaborações baseadas na oralidade e na prática coletiva. Esse processo, que a historiografia denomina “folclorização”, resultou na criação de novas formas culturais que, embora derivadas das práticas aristocráticas, passaram a atender aos gostos, condições materiais e repertórios simbólicos das classes populares.

Dessa forma, é historicamente impreciso considerar as quadrilhas registradas em partituras oitocentistas como manifestações folclóricas em sua origem. Ao contrário, trata-se de expressões típicas de uma cultura elitizada, letrada e excludente. Sua eventual chegada ao universo do “folk” só poderia ocorrer mediante profundas transformações: a ausência de acesso à notação musical, a inexistência de instrumentos como o piano e a predominância da oralidade implicaram a recriação dessas danças sob novas formas performáticas. Assim, as quadrilhas hoje reconhecidas como folclóricas são produtos de um processo histórico de reinterpretação e adaptação, e não a simples continuidade das práticas aristocráticas do século XIX.

Se no período de popularidade da elite brasileira do século XIX a quadrilha precisava ser “estudada” pelos dançantes e aprendida sistematicamente. No Brasil do século XX a quadrilha ganha reproduções fonográficas já distantes da erudição com compositores como Mário Zan. É claro que na primeira metade do século XX a reprodução fonográfica ainda era de difícil acesso para as camadas populares menos favorecidas e a quadrilha possa ter sido ainda dançada de forma folclórica. Mas o fato é que com a fonografia e a divulgação midiática tanto de músicas quanto de coreografias de mestres de dança já tiram a quadrilha do folk e a coloca como elemento de projeção, ou seja, peça de arte, que terá a partir daí, criações e reproduções sempre ao gosto de quem ensina, tenha mais ou menos conhecimento, mais ou menos interesse em cultivar, difundir ou simplesmente sem nenhuma responsabilidade cultural envolvida ao ponto de criar quadrilhas com “funk” atualmente.

MÁRIO ZAN E A CONSOLIDAÇÃO DA QUADRILHA COMO MÚSICA GRAVADA

No século XIX, a quadrilha era uma dança associada às elites e exigia aprendizado direto entre os participantes. Seus passos e comandos precisavam ser ensinados e memorizados, sendo transmitidos de forma prática, em um contexto social específico. Com o passar do tempo, especialmente no Brasil do século XX, essa dinâmica começou a se transformar profundamente.

Um dos principais responsáveis por essa mudança foi Mário Zan, acordeonista e compositor ítalo-brasileiro que teve papel decisivo na popularização das festas juninas por meio da música. Nascido em 1920, destacou-se como instrumentista e autor de um vasto repertório voltado à cultura popular, especialmente às celebrações de São João.



A partir da década de 1940, com o crescimento da indústria fonográfica no Brasil, Mário Zan passou a gravar músicas juninas em discos de 78 rotações. Em 1944, realizou suas primeiras gravações, mas foi em 1948 que ocorreu um marco importante: a gravação de repertórios juninos com a chamada “marcação da quadrilha”. Nesse formato, além da música, o disco incluía comandos falados — como “anarriê”, “balancê” e outros — que orientavam os dançantes durante a execução.

Essa inovação teve grande impacto cultural. Até então, a quadrilha dependia da presença de um marcador — alguém responsável por conduzir a dança ao vivo. Com a gravação fonográfica, essa função passou a ser incorporada ao próprio disco, permitindo que a dança fosse reproduzida em diferentes lugares, mesmo sem a presença de um conhecedor tradicional.

Figura 85 – Capa de disco “Marcando a Quadrilha”, com Mário Zan ao acordeão, evidenciando a introdução da marcação musical nas quadrilhas juninas.
Fonte: Gravadora Continental, década de 1940/1950.³

³ **Nota:** mesmo com as “marcações” das figuras na quadrilha de Mário Zan, é compreensível que quase ninguém da camada popular soubesse o que era “anarriê” ou “balancê” etc... as figuras foram se reinterpretando, a ponto desses nomes franceses serem substituídos pela verdadeira quadrilha brasileira – e suas inúmeras variações regionais – que trazem quase sempre o “túnel”, o “caracol”, a “grande roda”, a “sobrecincha” etc.

Dessa forma, a quadrilha deixou de ser apenas uma prática aprendida diretamente entre pessoas e passou a ser também um modelo padronizado, difundido pelos meios de comunicação. Esse processo contribuiu para ampliar o alcance das festas juninas em todo o país, tornando-as mais acessíveis e populares.

Embora não tenhamos encontrado um registro único que identifique a primeira gravação de uma quadrilha no Brasil, estudos sobre a música popular indicam que foi entre as décadas de 1930 e 1950 que se consolidou a gravação de repertórios juninos. Nesse contexto, a atuação de Mário Zan se destaca por sistematizar e difundir a forma musical da quadrilha como ela é conhecida atualmente.

Assim, sua contribuição pode ser compreendida em diferentes dimensões. Do ponto de vista musical, ajudou a definir o repertório das festas juninas. No aspecto técnico, transformou a quadrilha em um produto fonográfico, capaz de ser reproduzido em larga escala. E, culturalmente, colaborou para a padronização de uma tradição que antes variava conforme a região e a transmissão oral.

Outrossim, não se pode ignorar que esse processo de padronização cultural ocorre em um contexto histórico mais amplo. A partir da década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas (Estado Novo – 1937/1945) houve um esforço significativo de construção de uma identidade nacional unificada. Por meio de políticas culturais e educacionais, o Estado buscou valorizar símbolos considerados representativos do “ser brasileiro”, ao mesmo tempo em que reduzia a visibilidade de manifestações regionais muito específicas. Esse movimento não significou necessariamente a proibição direta das culturas locais, mas incentivou a integração e, em muitos casos, a homogeneização das expressões culturais.



Figura 86 – Representação da política de nacionalização cultural durante o governo de Getúlio Vargas, destacando a valorização de símbolos nacionais e a construção de uma identidade brasileira unificada. **Fonte:** Ilustração histórica (século XX).

Nesse cenário, práticas como a quadrilha junina também foram impactadas. Ao serem difundidas pelos meios de comunicação — como o rádio e, posteriormente, os discos —, passaram a circular em versões mais uniformes, alinhadas a essa ideia de cultura nacional. Embora isso tenha contribuído para ampliar o alcance e a popularidade dessas tradições, também pode ser compreendido, de forma crítica, como um processo que suavizou diferenças regionais e reduziu a diversidade de formas locais de expressão. Assim, a consolidação da quadrilha como prática padronizada não resulta apenas de avanços técnicos, mas também de um momento histórico em que se buscava construir uma imagem cultural única para o país.

Essa transformação ajuda a compreender mudanças observadas até os dias de hoje. Ao passar da vivência direta para a reprodução mediada por gravações, a quadrilha tornou-se mais uniforme, mas também, em muitos casos, mais distante de suas formas tradicionais de aprendizado. Trata-se de mais um exemplo de como as práticas culturais se adaptam ao longo do tempo, mantendo-se vivas, ainda que sob novas formas e significados.

AS QUADRILHAS NO SUL DO BRASIL

No Sul do Brasil, a quadrilha adquiriu características específicas, resultantes do encontro entre influências europeias e dinâmicas culturais locais. Registros históricos indicam a realização de ensaios semanais de diferentes tipos de quadrilhas em clubes e associações, bem como a divulgação dessas atividades em jornais da época. Esse cenário revela muita institucionalização da prática, aproximando-a de formas contemporâneas de organização cultural.

“Cabe aqui citar o exemplo dos grupos de dança, que dispunham de ensaios das quadrilhas na década de 1860 no Clube Recreio Rio-Grandense (Rio Grande - RS). Anunciavam semanalmente no jornal para os interessados, que quisessem integrar-se ao grupo, semelhante ao que os Centros de Tradições Gaúchas fazem hoje nas redes sociais, chamando pessoas para integrar o seu corpo de baile. No Clube Rio-Grandense encontramos o relato dos ensaios semanais das Quadrilhas Americana, Russa e Príncipe Imperial, para posterior apresentação nos bailes.”

RIBEIRO, Rodrigo Gil. O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

Entretanto, diferentemente do contexto europeu, no Brasil observa-se uma escassez de registros imagéticos diretos da quadrilha. Essa ausência não deve ser interpretada como indicativo de menor importância da dança, mas sim como reflexo das condições de produção cultural do período. A presença da quadrilha pode ser identificada de forma indireta em partituras, relatos históricos e representações de bailes realizadas por artistas viajantes, que documentaram os ambientes nos quais a dança era praticada.

Rodrigo Gil ainda colabora com o apontamento de grandes folcloristas como J.C. Paixão Côrtes, L.C. Barbosa Lessa, Augusto Meyer e ainda o viajante botânico August de Saint-Hilaire:

Côrtes e Lessa (1975) apontam que, irradiadas por Paris, as contradanças se tornaram pertencentes aos salões de todo o mundo ocidental. “Pertencendo ainda a essa geração coreográfica de danças geométricas sob comando vieram várias inovações. Principal: a “contradanse française” - ou quadrilha, assim chamada por causa da distribuição em conjuntos de quatro dançantes. Sob influência do clima militarista em que a Europa mergulhara a partir de Napoleão, surgiram “Les Lanciers”.

Paixão Côrtes na obra “De Soslaio” (2011) classificou com influências da 3ª geração coreográfica (Ciclo das Contradanças), em formação peculiar, as Contradanças, Quadrilha, Americana, Lanceiros e a Polonesa.

O botânico Augusto de Saint-Hilaire, que esteve por aqui na cidade de Rio Grande, na Província de São Pedro (1820), fala da presença de anglaises, contradanças e valsas em baile em que esteve.

Augusto Meyer em seu Guia do Folclore Gaúcho (1975) observa que: “infiltrando-se nos bailes da campanha, as espécies europeias – polcas, valsa, xote, mazurca, lanceiros, quadrilha, etc. - modificaram-se, transfundiram-se e em certos casos foram adotadas e logo rejeitadas, como a quadrilha e os lanceiros. Mas tudo isso, de modo muito complicado e mesclado: cada espécie, conforme o instrumento, o lugar, o intérprete, se comporta de acordo com as peculiaridades da reação que provocou”.

RIBEIRO, Rodrigo Gil. O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

A DECADÊNCIA DA QUADRILHA NOS SALÕES

A presença da quadrilha nos salões elegantes do sul do Brasil começou a diminuir ao longo das primeiras décadas do século XX, especialmente após 1920. Programações de bailes da época revelam uma mudança de gosto do público, com maior valorização de ritmos como valsa, polca, tango e outras danças europeias e modernas. Embora ainda apareça em alguns registros — como em um baile realizado em 1923 na Sociedade Ginástica de Porto Alegre (SOGIPA) —, a quadrilha logo deixou de ser executada em sua forma original, estruturada em várias partes musicais distintas. Com o tempo, ela passou a sobreviver em versões mais simples e populares, aproximando-se das quadrilhas típicas do interior, ainda praticadas em algumas localidades rurais até meados dos anos 1950.

Esse declínio foi em todo o Brasil. Na então capital federal, o Rio de Janeiro, a quadrilha também perdeu espaço entre as elites urbanas ainda antes da década de 1920. Registros de eventos sociais mostram a ausência dessa dança em bailes importantes, substituída por gêneros considerados mais modernos na época. Os chamados carnês de baile — pequenos cadernos usados para registrar as danças de cada evento

— ajudam a evidenciar essa mudança cultural. Além de organizarem a participação dos convidados, esses objetos também refletiam tendências sociais, trazendo listagens de músicas e estilos em voga, ao mesmo tempo em que deixavam de mencionar práticas que estavam caindo em desuso, como a quadrilha tradicional.



Figura 87 - No site: *Carnês de Baile e os traquejos da Moda* — Google Arts & Culture - encontram-se vários exemplos de cartões de baile e descrições de cada um, lembrando que este, era um instrumento da elite ocidental.

QUADRILHAS NO SUL DO BRASIL: DISTINÇÃO SOCIAL E CIRCULAÇÃO CULTURAL

A presença das quadrilhas no Sul do Brasil, ao longo do século XIX e início do XX, revela menos uma tradição popular e mais um fenômeno de circulação cultural ligado às elites urbanas. Inseridas nos bailes de sociedade, essas danças funcionaram como instrumentos de distinção social, marcando pertencimento a um universo refinado e alinhado às referências europeias. Conforme argumenta Ribeiro (2026), as quadrilhas devem ser compreendidas prioritariamente como práticas eruditas, cuja difusão se deu a partir de espaços aristocráticos.

Nos centros urbanos do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, os bailes constituíam momentos privilegiados de sociabilidade. Nesses ambientes, a dança não era apenas entretenimento, mas parte de um sistema simbólico que envolvia etiqueta, organização espacial e controle dos corpos. As quadrilhas, com suas figuras coreografadas e comandos específicos — muitas vezes em francês — exigiam preparo prévio e domínio técnico, o que limitava sua participação a grupos socialmente selecionados.

Diferentemente de danças de execução livre, a quadrilha estruturava o baile. Sua organização em pares e sequências reforçava a hierarquia e a ordem social presentes nesses eventos. O papel do mestre-sala, responsável pela condução da dança, evidencia esse caráter disciplinado. Nesse sentido, como aponta Ribeiro (2026), a quadrilha operava como uma prática pedagógica da sociabilidade, ensinando comportamentos, posturas e formas de interação social.

No Rio Grande do Sul, essa dinâmica torna-se ainda mais evidente. A dança aparece integrada a uma ampla rede de práticas aristocráticas, incluindo saraus, recepções oficiais e eventos comemorativos. Sua origem nas contradanças europeias reforça a ideia de importação cultural, posteriormente adaptada ao contexto local. Ainda assim, tais adaptações não alteraram profundamente sua estrutura, mantendo-a vinculada a um repertório internacional.

Um aspecto central para compreender as quadrilhas na região é sua relação ambígua com o campo do popular. Embora tenham sido posteriormente associadas a manifestações folclóricas, sua trajetória histórica indica uma permanência significativa nos ambientes urbanos e elitizados. Ribeiro (2026) destaca que essas danças se enquadram melhor na categoria de práticas “popularizadas”, ou seja, oriundas das elites e posteriormente apropriadas, ainda que parcialmente, por outros grupos sociais.

Esse processo de circulação, no entanto, não foi homogêneo. Em muitos casos, as quadrilhas não chegaram a se enraizar profundamente nas camadas populares, permanecendo como referência de um passado aristocrático. Mesmo quando adaptadas — como na chamada quadrilha gaúcha —, mantiveram traços estruturais que remetem à sua origem erudita.

A partir do início do século XX, observa-se um deslocamento significativo no cenário dos bailes. Novas danças, influenciadas por tendências internacionais, passam a ocupar o espaço anteriormente dominado pelas quadrilhas. Esse processo está relacionado a transformações mais amplas na cultura urbana, marcadas pela valorização de formas mais dinâmicas e menos rígidas de sociabilidade.

O declínio das quadrilhas nos salões aristocráticos não implicou seu desaparecimento, mas sim sua resignificação. Em contextos populares, elas passaram a assumir novos formatos, com simplificação coreográfica e maior liberdade interpretativa. Esse fenômeno evidencia a capacidade de adaptação das práticas culturais, que se transformam conforme os contextos históricos e sociais.

Dessa forma, as quadrilhas no Sul do Brasil não podem ser compreendidas apenas como uma tradição festiva, mas como expressão de processos históricos mais amplos, envolvendo circulação cultural, distinção social e transformação simbólica. Ao analisá-las sob essa perspectiva, como propõe Ribeiro (2026), torna-se possível compreender não apenas a dança em si, mas também as estruturas sociais que lhe deram forma e significado.

• QUADRO 02 •

A preocupação com o ensino da dança nas festas juínicas escolares

Com a chegada de junho e das tradicionais Festas Juninas, as escolas passam a se mobilizar em torno de ensaios, figurinos e apresentações. No entanto, em meio à preparação das festividades, raramente se discute de que forma a dança vem sendo ensinada e transmitida aos estudantes. Muitas vezes, as coreografias são reproduzidas de maneira improvisada, sem aprofundamento sobre os saberes, significados e tradições que sustentam essa manifestação cultural tão presente no cotidiano brasileiro, evidenciando um distanciamento entre prática festiva e formação cultural.

Existe uma enorme quantidade de quadrilhas editadas ao longo do tempo: algumas registradas apenas em partitura, outras acompanhadas de anotações coreográficas detalhadas. Em praticamente todas, encontramos figuras em língua francesa — termos que, ainda hoje, são repetidos nas escolas e apresentações por todo o Brasil, muitas vezes sem que seus praticantes compreendam de fato seus significados ou origens.

Ao nos debruçarmos sobre a história da quadrilha, percebemos que seu percurso até se tornar uma manifestação popular brasileira é complexo, rico e profundamente marcado por processos de adaptação cultural. Apesar disso, as formações básicas ainda permanecem reconhecíveis, ainda que frequentemente modificadas. O que se observa na atualidade — e isso já não é recente — é a criação de coreografias “a bel prazer”, conduzidas por mestres, coreógrafos ou lideranças populares, alguns com formação mais sólida, outros apenas legitimados pela tradição oral ou pela prática empírica.

Não se trata de negar a criatividade — pelo contrário. A quadrilha, enquanto manifestação viva, se reinventa constantemente. Contudo, é fundamental conhecer seus caminhos históricos, suas estruturas e seus significados para que essa criatividade não se dê de forma desconectada de suas raízes. Sem esse cuidado, corre-se o risco de esvaziar a coerência da dança, transformando-a em uma sequência de movimentos desprovidos de contexto cultural.

A quadrilha é folclórica no Brasil? Sem dúvida alguma!

Ela reúne funcionalidade, dinamismo e tradição, ao mesmo tempo em que incorpora, de maneira muito forte, a criatividade contemporânea. Está presente em todos os estados, em praticamente todas as cidades, especialmente nas Festas Juninas, onde encontrou um espaço de pertencimento e ressignificação. Em cada região, adquire características próprias (ou deveria), refletindo o gosto, a vivência e a interpretação de quem ensina e de quem dança.

No entanto, é justamente nesse ponto que surge uma preocupação maior. Trata-se de uma prática cultural com pelo menos dois séculos de presença no Brasil, amplamente difundida e socialmente valorizada, mas que ainda carece de registros sistemáticos, estudos aprofundados e reconhecimento acadêmico proporcional à sua importância. Há um evidente descompasso entre a relevância cultural da quadrilha e o espaço que ela ocupa nos meios formais de ensino.

Dito isso, destaco o trabalho que tive a honra de ler antes mesmo de ser editado do amigo tradicionalista Rodrigo Gil Ribeiro que trata das quadrilhas com responsabilidade de quem quer fazer acontecer.

As universidades, especialmente nos cursos de licenciatura voltados à educação e à cultura, em geral não contemplam de maneira consistente o estudo da quadrilha. Falta abordagem histórica, análise coreográfica, compreensão dos elementos musicais e das influências culturais envolvidas. Como consequência, os professores da educação básica acabam ficando à mercê de referências superficiais — muitas vezes oriundas da mídia, de modismos ou de reproduções pouco fundamentadas.

E isso se torna ainda mais evidente quando lembramos de um dado simples, mas significativo: todos os anos, praticamente todas as escolas do Brasil realizam festas juninas. A quadrilha está lá, presente, como elemento central. Mas o professor que conduz essa atividade, em muitos casos, não recebeu formação adequada para ensiná-la. Ensina-se o que se viu, o que se ouviu, o que se improvisa — raramente o que se estudou.

Isso revela uma fragilidade no sistema educacional e cultural. Como pode uma manifestação tão difundida e identitária ser tratada de forma tão pouco estruturada no ensino formal? Como justificar que algo presente no cotidiano escolar de milhões de estudantes não seja devidamente abordado na formação de seus professores?

Mais do que uma dança festiva, a quadrilha é um patrimônio cultural que carrega história, linguagem, organização social e memória coletiva. Negligenciar seu estudo é, de certa forma, negligenciar parte da própria cultura brasileira.

Fica, portanto, a reflexão:

Não basta dançar quadrilha — é preciso conhecê-la, compreendê-la e ensiná-la com responsabilidade cultural.

Da mesma maneira qualquer outra dança cultural da nossa gente deve ser encarada com maior responsabilidade nas Festas Juninas – afinal, não existe dança de festa junina! Dança-se o que cada região tem em seu folclore e tradições, mas as vezes vemos por aqui o verdadeiro desconhecimento ou a própria preguiça de valorizar o que é nosso!

A nossa cultura está debaixo do nosso nariz e não estão vendo!

Muitas vezes, isso se dá ora pelo descaso dos centros educacionais, das gestões das escolas e dos próprios professores que “sem saber ensinam”, ora pela falta de acesso ao conhecimento para que esse pessoal consiga trazer cultura com qualidade para as escolas afastando-se de quadrilhas que mais lembram *“The Walking Dead”*.

ENSINANDO A QUADRILHA

Depois de percorrer sua trajetória histórica — desde os salões europeus até sua difusão no Brasil e posterior deslocamento para os ambientes rurais, onde gradualmente perdeu espaço para outras práticas —, a quadrilha assume, na atualidade, um novo papel. Ela passa a integrar o conjunto das chamadas danças de projeção folclórica ou parafolclóricas, que não buscam uma reprodução fiel de suas formas originais, mas sim sua recriação e valorização em contextos contemporâneos. Nesse sentido, a quadrilha deixa de ser apenas uma dança social de época para se tornar também um elemento de memória cultural, reinterpretado de acordo com novas intenções estéticas, educativas e performáticas.

Vamos apontar algumas características importantes da quadrilha para o seu ensino, material que professores e ensaiadores poderão utilizar hoje em suas projeções, principalmente nas escolas, onde ela é mais ensinada nas Festas Juninas.

A MÚSICA: Na quadrilha contemporânea, a música tende a assumir um caráter mais simples e funcional, predominando o estilo das marchinhas instrumentais — conhecidas por expressões como “arrasta-pé”, “gasta sola” ou “limpa-banco”. Esse tipo de acompanhamento valoriza o ritmo marcado e contínuo, facilitando a execução dos passos e a organização coletiva da dança, sem a presença de letra que possa distrair ou interferir nas marcações. Tradicionalmente, muitas coreografias utilizam gravações consagradas, como as do acordeonista Mário Zan, cujas músicas se tornaram referência nesse repertório. No entanto, também é possível recorrer a registros mais antigos ou, ainda, enriquecer a experiência convidando músicos da própria comunidade — como pais, avós ou conhecidos que tocam gaita e outros instrumentos — promovendo uma vivência mais próxima, participativa e culturalmente significativa para alunos e professores.

O PASSO FUNDAMENTAL: predomina o passo-de-marcha “rés-chão”. O passo rés-chão é um termo antigo da dança, especialmente ligado às danças de salão europeias dos séculos XVIII e XIX, como a quadrilha e outras contradanças. A expressão vem do francês “pas de rez-de-chaussée”, que literalmente significa “passo ao nível do chão”. Na prática, esse passo se caracteriza por ser baixo, suave e deslizado, sem saltos ou elevações. Os movimentos são feitos com os pés próximos ao chão, de forma elegante e controlada, dando a impressão de leveza e continuidade. Esse tipo de execução era valorizado nos salões aristocráticos porque transmitia refinamento, discrição e domínio corporal — qualidades essenciais para a etiqueta da época.

Em resumo, o passo rés-chão não é uma coreografia específica, mas um modo de executar os passos, priorizando movimentos discretos, próximos ao chão e sem impacto.

O MARCADOR: também conhecido como mestre-sala, posteiro ou simplesmente mestre, desempenha um papel central na organização da quadrilha. É ele quem conduz toda a dança, “cantando” as figuras, orientando os movimentos e mantendo a atenção dos participantes. Sua voz funciona como um guia coletivo, indicando o momento de iniciar, executar e finalizar cada sequência, garantindo que todos se movimentem de forma coordenada. Além disso, o marcador imprime ritmo, animação e unidade ao grupo, ajudando a manter o fluxo da apresentação. Sem essa figura de condução, a quadrilha tende a se desorganizar, perdendo a harmonia e o sentido coletivo que caracterizam essa dança.

A POSTURA DOS DANÇANTES: A postura dos dançantes na quadrilha foi, ao longo do tempo, distorcida por influências caricatas, como os trejeitos do Jeca-Tatu, popularizado por Amácio Mazzaropi, o que contribuiu para uma compreensão equivocada amplamente reproduzida nas escolas. Essas representações reforçam estereótipos de descuido e acabam esvaziando o valor cultural da quadrilha, tornando as festas juninas, apesar de sua ampla presença, pouco eficazes na preservação de seus aspectos históricos. No entanto, a quadrilha pressupõe uma postura elegante e organizada, coerente com seu caráter festivo, exigindo dos dançantes atenção, respeito e refinamento nos gestos, afastando-se da ideia de desleixo e valorizando sua verdadeira dimensão cultural.

Na prática, mão às costas dos cavalheiros, mãos suspendendo as saias ou na cintura pelas damas. Nada de ficar corcundo, torto ou fazendo remexos tornam o dançarino, em vez de elegante, ridículo.

O FIGURINO: No mesmo contexto, o figurino da quadrilha também foi alvo de distorções ao longo do tempo, especialmente pela influência de representações caricatas que reforçam a ideia de roupas remendadas, exageradas ou associadas ao desleixo. Essa estética, bastante difundida em ambientes escolares, acaba por deturpar o sentido original da dança, que está ligada a momentos festivos e sociais. Historicamente, mesmo nas adaptações populares, o vestuário era pensado para a ocasião, com cuidado, ainda que simples. Assim, é importante compreender que o figurino da quadrilha não deve remeter ao desleixo, mas sim à celebração, ao capricho e à valorização estética, contribuindo para uma apresentação mais coerente com seu significado cultural. Em casos com maior comprometimento histórico, trajes antigos da cultura regional são muito bem-vindos como as indumentárias da Identidade Cultural da sua região.

A COREOGRAFIA: sobre a coreografia vamos analisar a obra de Rodrigo Gil: O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. Essa obra traz com a maior riqueza já vista todos os aspectos das quadrilhas e sua história antes, durante e depois de ser dançada no Brasil. Diante da riqueza dos textos nos basta reproduzir o que segue:

“Havia quadrilhas com sequências coreográficas já aprendidas e reproduzidas com facilidade pelos dançarinos, e outras de difícil memorização ou criadas no momento do baile. Por ser complicado saber de cor as diferentes formas de quadrilhas, com as sequências de passos por vezes recém-criados, os dançarinos necessitavam de orientação do “par marcante” ou “par condutor”, casal que sabia com segurança os deslocamentos da dança e guiava os dançarinos, ou de um “marcante” ou “marcador”, função ocupada por um professor de dança ou pelo organizador da festa, que enunciava os passos a serem seguidos, como um mestre-sala.”

(...) Os responsáveis por enunciar os passos da quadrilha aprendiam as sequências coreográficas nos manuais de dança, nas aulas ministradas por professores da área, observando a marcação de passos em outros bailes ou mesmo no manuseio de partituras que possuíam nos rodapés ou junto à pauta musical a coreografia correspondente àquela quadrilha.

De acordo com professor Patrício (1888), ao formar-se uma quadrilha “é dever de todo o cavalheiro ceder os primeiros lugares às pessoas gratas que se achem presentes. O cavalheiro a quem for dada a honra de dirigir a contradança, e que toma o nome de marcante, determinará a colocação dos pares, devendo para isso elevar a voz, nas marcas que indicar; deve, também, obter antecipadamente a permissão dos presentes.

Não é de boa educação notar os defeitos e ou erros cometidos por qualquer par, salvo em amizade, ou se forem instados a fazê-lo. O cavalheiro nas contradanças não deve sair do seu lugar, salvo o marcante quando tenha de explicar qualquer figura. É de mau efeito o cavalheiro falar continuamente a uma dama. Terminada a quadrilha, cumprimenta-se a dama e em seguida os demais pares, e conduz-se a dama ao seu lugar”.

A função dos “marcantes” era dar as ordens coreográficas para os pares dançantes, bem como a relação entre os “marcantes” e os músicos que acompanhavam o baile. Para ser “marcante”, era preciso conhecer todas as evoluções da quadrilha, e estar muito atento ao desenrolar da música.

Os dançarinos sempre gostaram da quadrilha, porque era a dança mais divertida e a que mais entusiasmava, não só pelas suas passagens cômicas, como também pelas demonstrações de agilidade a que os “pacholas” eram obrigados, como mostra Pinto (1978): E quando o “marcante” se enganava? Era um “suicídio-moral” ... E quando ele se descuidava e bradava: “Chê de dama”! e a música parava? Era um destes “fiascos” que custavam grossas gargalhadas e que ficavam registrados na sua fé de ofício (...). Sucedia muitas vezes que o “marcante” se entusiasmava e se esquecia de dar sinal para acabar uma parte, e o “choro” parava deixando em meio uma evolução. Era motivo de gargalhadas gerais, e de “estrillo” do “marcante”. Outras vezes este dava sinal para parar quando a música não o permitia. Era outro “fiasco”. Sucedia, ainda, que o “mestre do chôro”, por “malha ou tralhas”, não gostasse do “marcante”: antipatia, inimizade pessoal, rivalidade, “dor de cotovelo” e então sujeitava-o às mais desconcertantes borracheiras em pleno “salão”.

(...) E sobre o marcador de quadrilha, relata Zamoner (2014): “O marcador de quadrilhas constitui um typo completamente oposto áquello. E’ vivo, travesso, buliçoso e alegre. O seu reinado começa do meio do baile para o fim. Quando a dona da casa vê que o entusiasmo vai arrefecendo, dirige-se áquello salvador da situação, e diz-lhe:-Sr. N... inflúa. O sr. N.... empertiga-se como um homem que tem consciencia do quanto vale, pula para o meio da sala, bate palmas e exclama:-Meus senhores, uma quadrilha. Andem, tirem os pares e vamos a isso. Quando chegam os dançantes á ultima marea, entra elle no exercicio de suas funcções, e agora o vereis!

Grande chaine! Em avant deux! Tour! Grand promenade! Balancez! Damas ao centro e cavalheiros á roda! Caramujo! Caminho da roça! Volta que está chovendo! (...) Grand galop! Changez! Roda! Desanda!

E uma vez recebido o impulso, não pára mais. Alguns chegam até a fechar a porta da rua e esconder a chave, afim de que a aurora os surpreenda dançando”.

RIBEIRO, Rodrigo Gil. O bailar do tempo velho: as quadrilhas no sul do Brasil. Tomo III. São Paulo: Editora Dialética, 2026.

O texto acima, nitidamente escrito em outros tempos pela grafia antiga de algumas palavras denuncia como a quadrilha de desenvolvia antigamente.

Hoje, o que os professores devem entender para o ensino da quadrilha não é tão diferente do que um passa para o outro a décadas nas escolas:

A quadrilha começa com uma fileira simples. Cavalheiros à esquerda dão sua mão direita à dama de sua direita, ou seja, estão lado a lado.

Dão uma volta na sala um par atrás do outro como se estivessem se apresentando aos convidados.

A fila volta à fica no meio da sala e todos soltam as mãos e ficam vis-à-vis (frente a frente), se cumprimentam.

Depois disso desenvolvem-se tantas figuras quantas o mestre mandar.

Grande roda, damas ao centro, caravolta (voltar ao contrário), sobrecincha ou coroa (onde os cavalheiros passam os braços por sobre as damas e vive-versa.

Caracol, túnel e despedida...

Inúmeras são as figuras tradicionais, e inúmeras podem ser as criadas, desde que se obedeça que todos às falam juntos ao comando do mestre da dança.

DICA: o simples bem-feito tem um poder enorme, não transforme a quadrilha num pandemônio de figuras difíceis, tudo deve ser de fácil aprendizado e execução, ou o desastre já estará anunciado antes mesmo do gaiteiro tocar!

CAPÍTULO VIII

OS SABORES DE SÃO JOÃO: COMIDAS E BEBIDAS NAS FESTAS JUNINAS DO SUL DO BRASIL

As festas juninas brasileiras constituem uma das mais expressivas manifestações da cultura popular nacional, reunindo religiosidade, convivência comunitária, música, dança e culinária. Entre todos os elementos que compõem essas celebrações, a comida ocupa lugar central, funcionando não apenas como alimento, mas como símbolo de memória, pertencimento e identidade cultural.

No Sul do Brasil, os sabores juninos assumem características próprias, profundamente influenciadas:

- *pelo clima frio do inverno;*
- *pela cultura campeira;*
- *pelas tradições rurais;*
- *pelos ciclos agrícolas;*
- *pela influência dos povos originários e imigrações europeias;*
- *e pela relação histórica da população com o fogo, o milho, o pinhão e os alimentos de sustância.*

Enquanto em muitas regiões do país as festas juninas se desenvolvem sob temperaturas amenas ou quentes, no Sul elas ocorrem em meio ao rigor do inverno. Essa condição climática modifica profundamente os hábitos alimentares das celebrações, favorecendo pratos quentes, bebidas aquecidas e preparações mais densas e calóricas. Dessa forma, a culinária junina sulina revela uma adaptação cultural ao ambiente, transformando o alimento em elemento de proteção, sociabilidade e acolhimento.

Mais do que simples receitas, os pratos típicos das festas juninas do Sul do Brasil expressam permanências históricas, heranças indígenas, influências ibéricas e contribuições das imigrações mais influentes como a italiana, alemã e açoriana. Em torno da fogueira, da mesa comunitária e dos salões de festa, a comida torna-se linguagem cultural, preservando modos de vida e fortalecendo laços de pertencimento coletivo.

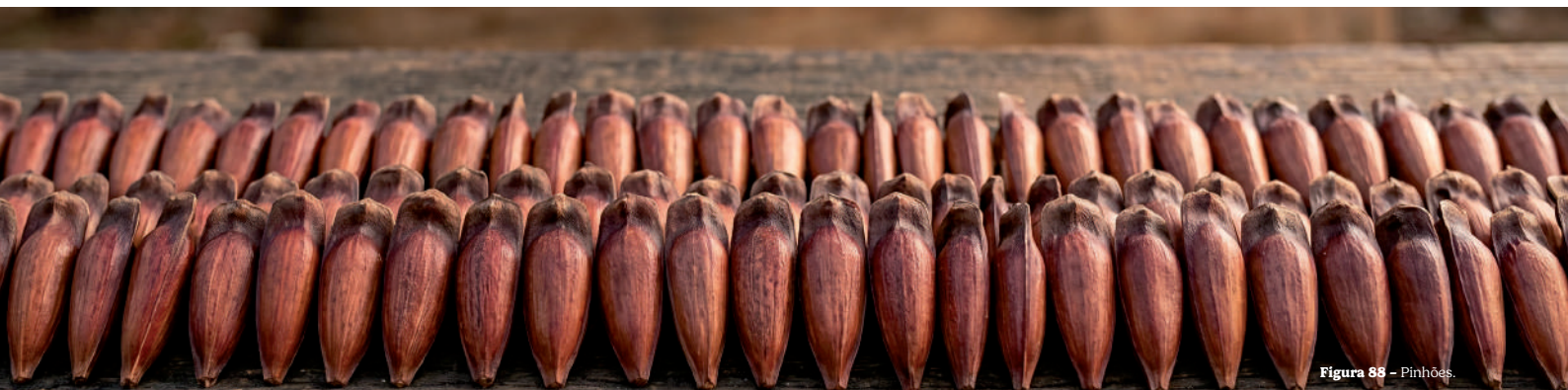


Figura 88 – Pinhões.

O MILHO: O GRANDE SÍMBOLO DAS FESTAS JUNINAS

O milho ocupa posição central nas festas juninas brasileiras, sendo um dos alimentos mais associados ao imaginário dessas festividades em todo o país. Entretanto, embora presente em diferentes regiões, sua utilização culinária assume significados distintos conforme o contexto agrícola, climático e cultural de cada lugar.

A importância do milho na alimentação brasileira possui raízes profundamente indígenas, uma vez que diferentes povos originários das Américas já cultivavam e preparavam o cereal muito antes da chegada dos colonizadores europeus. Conforme observa Luís da Câmara Cascudo em *História da Alimentação no Brasil*, grande parte das práticas alimentares ligadas ao milho — como farinhas, mingaus, bolos e pipocas — deriva de conhecimentos indígenas incorporados à culinária popular brasileira. No Sul do Brasil, povos como os Kaingang e Guaraní mantiveram importantes práticas agrícolas relacionadas ao milho, contribuindo para tradições alimentares posteriormente integradas às festividades populares. Como destaca também Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro*, a formação cultural brasileira desenvolveu-se a partir do encontro entre heranças indígenas, europeias e africanas.

No Nordeste brasileiro, as festas juninas coincidem diretamente com o período da colheita do milho verde, estabelecendo forte relação entre a celebração religiosa, a fertilidade da terra e a esperança de fartura após as chuvas. Nesse contexto, predominam pratos preparados com o milho ainda fresco e úmido, como pamonha, curau, canjica nordestina, milho assado e bolos feitos com a massa recém-extraída do grão.

No Sul do Brasil, porém, a relação com o milho desenvolveu-se de maneira distinta. Durante o período junino, a principal colheita do cereal geralmente já ocorreu meses antes, fazendo com que o milho apareça menos como símbolo imediato da safra e mais como permanência histórica da alimentação rural e comunitária. Por essa razão, a culinária junina sulina aproxima-se do universo do milho seco, do fubá e das farinhas armazenadas, integrando receitas ligadas ao inverno e à alimentação de sustância. Ganham destaque alimentos como bolo de fubá, broas, canjica feita com milho seco para cozimento, pipoca de milho crioulo, cuscuz e ocasionalmente até a polenta, cuja presença evidencia a influência da imigração italiana.

Essa diferença regional demonstra como um mesmo alimento pode adquirir sentidos culturais distintos dentro das festas juninas brasileiras. Enquanto no Nordeste o milho verde simboliza a abundância da colheita e a renovação da vida agrícola, no Sul ele se associa à memória da culinária colonial, às práticas alimentares comunitárias e ao ambiente das noites frias de inverno, em que fogueira, pinhão, quentão e comidas quentes tornam-se elementos fundamentais da sociabilidade popular.



Figura 89 - Milho.

MILHO CRIOULO

No Sul do Brasil, especialmente em comunidades rurais ligadas à agricultura familiar, a pipoca tradicionalmente esteve associada ao chamado milho crioulo — variedades antigas preservadas pelos próprios agricultores ao longo das gerações, sem padronização industrial ou modificação genética. Adaptados às condições climáticas e aos diferentes tipos de solo da região, esses milhos apresentam ampla diversidade de cores, tamanhos e sabores, podendo surgir em tonalidades amareladas, avermelhadas, arroxeadas ou quase brancas. Mais do que simples alimento, o milho crioulo representa um importante patrimônio agrícola e cultural, carregando conhecimentos tradicionais relacionados ao cultivo, à seleção de sementes e à transmissão de saberes entre famílias rurais.

Nas festas juninas sulinas, a pipoca feita com milho crioulo adquire também forte dimensão simbólica e afetiva. Preparada muitas vezes em tachos ou diretamente junto à fogueira, ela integra o ambiente comunitário das celebrações de inverno, aproximando alimento, memória e convivência coletiva. Diferentemente do milho híbrido padronizado pela produção industrial, o milho crioulo mantém vínculos profundos com práticas agrícolas tradicionais, com a autonomia camponesa e com a preservação da agrobiodiversidade regional.

No Sul do Brasil, a conservação dessas variedades vem sendo fortalecida por iniciativas ligadas à agricultura familiar e à preservação das sementes tradicionais, entre elas os trabalhos desenvolvidos pela Epagri — Empresa de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural de Santa Catarina. Em diversas regiões catarinenses, especialmente no Oeste do estado, a instituição promove ações voltadas ao resgate, multiplicação e conservação de sementes crioulas de milho destinadas à produção de farinha, fubá e pipoca. Essas iniciativas envolvem agricultores familiares, feiras de troca de sementes e projetos de valorização do patrimônio agrícola regional, buscando preservar variedades historicamente adaptadas às práticas rurais locais. Dessa forma, o milho crioulo ultrapassa sua função alimentar e afirma-se como importante elemento de identidade cultural no Sul do Brasil, permanecendo vivo também nas práticas culinárias e festivas associadas às celebrações juninas.

Figura 90 – Espigas de milho crioulo preservadas por agricultores familiares no Sul do Brasil. Fotografia publicada Epagri¹ em material sobre conservação de sementes crioulas e agrobiodiversidade. As variedades apresentam diversidade de cores, formas e características genéticas adaptadas às condições locais de cultivo.



¹ FONTE: EPAGRI. Florianópolis, 2022.

Disponível em: <https://blog.epagri.sc.gov.br/conservacao-das-sementes-crioulas-e-fundamental-para-a-agrobiodiversidade/>. Acesso em: 14 maio 2026.

O PINHÃO: IDENTIDADE JUNINA DO SUL

Se o milho é símbolo nacional das festas juninas, o pinhão pode ser considerado um dos maiores símbolos juninos do Sul do Brasil.

Semente da araucária — árvore emblemática da paisagem sulina — o pinhão possui profunda importância histórica, alimentar e cultural para os povos indígenas do Sul, especialmente os Kaingang e Xokleng, muito antes da colonização europeia. Posteriormente, tornou-se alimento essencial das populações rurais e tropeiras, integrando o cotidiano campeiro e as festividades comunitárias.

O período de maturação do pinhão coincide justamente com os meses de inverno, tornando-o presença quase obrigatória nas festas juninas sulinas. Cozido em água e sal, assado diretamente nas brasas da fogueira ou incorporado a receitas contemporâneas como a paçoca de pinhão e o entreveiro, o pinhão representa não apenas um alimento sazonal, mas um marcador de identidade regional.

Nas festas juninas do Sul, o ato de assar pinhão na fogueira possui forte dimensão afetiva e comunitária. Reunidas ao redor do fogo, famílias e vizinhos compartilham alimento, conversa e memória, reproduzindo práticas ancestrais de sociabilidade.

Diferentemente de outras regiões brasileiras, onde predominam amendoim, mandioca ou coco como elementos centrais da culinária junina, o Sul incorpora o pinhão como símbolo do inverno, da araucária e da própria paisagem cultural sul-brasileira.

Figura 91 – Foto: Rudimar Narciso Cipriani/Acervo Pessoal.

Figura 92 – Sapecada de pinhão no Hotel Fazenda Boqueirão em Lages/SC



A LENDA DA GRALHA-AZUL E O PINHÃO

Entre os símbolos mais representativos da paisagem e da cultura do Sul do Brasil destaca-se a gralha-azul (*Cyanocorax caeruleus*), ave intimamente associada às florestas de araucária. Muito antes de a ciência explicar sua importância ecológica, o conhecimento popular já reconhecia o papel desempenhado pela ave na renovação dos pinheirais, dando origem a uma das mais conhecidas tradições do folclore sul-brasileiro.

Segundo a lenda, a gralha-azul recebeu uma missão divina: espalhar os pinhões pelas matas para que novas araucárias continuassem a nascer e as futuras gerações jamais ficassem sem alimento. Ao esconder as sementes em diferentes locais para consumi-las mais tarde, a ave acabava esquecendo parte delas, permitindo que germinassem e dessem origem a novas árvores. Em algumas versões da tradição oral, acredita-se ainda que ninguém conseguiria atingir a gralha-azul com uma espingarda, pois a ave estaria protegida por essa missão sagrada.

Curiosamente, aquilo que durante muito tempo pertenceu ao universo das lendas foi posteriormente confirmado pelos estudos científicos. A gralha-azul é reconhecida como um dos principais dispersores naturais das sementes da araucária, desempenhando papel fundamental na regeneração das florestas. Ao transportar e enterrar os pinhões para formar reservas de alimento, contribui involuntariamente para o nascimento de novos pinheiros, estabelecendo uma das mais importantes relações ecológicas da Mata de Araucárias.

Nas festas juninas do Sul do Brasil, em que o pinhão constitui um dos alimentos mais característicos do inverno, a lembrança da gralha-azul reforça o valor simbólico desse patrimônio natural. A lenda aproxima natureza, religiosidade e tradição popular, demonstrando como o saber transmitido oralmente preservou, por gerações, a percepção da profunda ligação entre a ave, a araucária e a identidade cultural sul-brasileira.



Imagem 93 – gralha azul sobre araucária com pinhão.

O CHURRASCO E A CULTURA CAMPEIRA

Embora nem sempre lembrado entre os alimentos tradicionalmente associados às festas juninas brasileiras, o churrasco ocupa lugar frequente e significativo nas celebrações de São João no Sul do país, especialmente em comunidades rurais, CTGs – Centros de Tradições Gaúchas, salões comunitários e festas de igreja. Sua presença evidencia a forte influência da cultura campeira e do modo de vida historicamente ligado à pecuária, elementos profundamente enraizados na formação social e cultural sul-brasileira.

Mais do que simples alimento, o churrasco constitui importante ritual de convivência coletiva no universo gaúcho. O preparo do fogo, o assado compartilhado e o ato de reunir famílias, vizinhos e visitantes em torno da carne transformam-se em práticas de sociabilidade, hospitalidade e celebração comunitária. Nas festas juninas sulinas, o churrasco frequentemente convive com pratos típicos da culinária junina, estabelecendo uma fusão particular entre tradição católica, cultura rural, identidade gauchesca e práticas festivas populares.

Essa característica diferencia significativamente o São João do Sul em relação a outras regiões brasileiras, onde predominam comidas à base de milho verde, doces e quitutes rápidos. No contexto sulino, especialmente em festas religiosas dedicadas a santos padroeiros como Santo Antônio, São João e São Pedro, a venda de churrasco torna-se elemento tradicional e muitas vezes central nas comemorações comunitárias. Realizadas em salões paroquiais, capelas do interior ou espaços festivos das comunidades, essas celebrações costumam reunir almoços, jantares e grandes assados coletivos como forma de arrecadação, confraternização e manutenção das práticas culturais locais.

A presença do churrasco nas festas juninas do Sul revela, portanto, como as celebrações populares incorporam elementos próprios da paisagem cultural sul-brasileira. Ao lado da fogueira, do pinhão, do quentão e das danças comunitárias, o churrasco reafirma vínculos sociais e reforça a permanência da cultura campeira dentro das festividades de inverno da região.



Figura 94 - Churrasco.



Figura 95 - Churrasco de chão.

DOCES JUNINOS E A HERANÇA COLONIAL

Os doces presentes nas festas juninas do Sul do Brasil revelam a diversidade cultural que marcou a formação histórica da região, reunindo influências indígenas, portuguesas, africanas e das imigrações europeias. Muito além do simples consumo festivo, essas receitas expressam práticas domésticas, memórias familiares e formas coletivas de sociabilidade preservadas ao longo das gerações.

Entre os doces mais comuns nas festas juninas sulinas encontram-se arroz-doce, pé-de-moleque, paçoca, cocada, doce de abóbora, ambrosia, sagu, cueca virada, grostoli, sonhos, cucas e diferentes tipos de bolos coloniais. Muitos desses alimentos possuem origem ligada à tradição açucareira portuguesa, posteriormente transformada no Brasil pela incorporação de ingredientes locais e pelas contribuições das populações indígenas e afro-brasileiras. O uso do amendoim, da mandioca, do milho, do coco e da rapadura demonstra como diferentes matrizes culturais participaram da construção da culinária festiva brasileira.

No Sul do Brasil, a presença de cucas, grostolis, sonhos e bolos coloniais evidencia especialmente a influência das imigrações alemã e italiana nas antigas regiões coloniais. Originalmente preparados no cotidiano doméstico das famílias imigrantes, esses alimentos passaram gradualmente a integrar também os festejos religiosos e comunitários do período junino, adaptando receitas europeias aos ingredientes disponíveis no contexto rural sul-brasileiro.

Entre os doces mais característicos da região destaca-se ainda o sagu, sobremesa amplamente difundida nas comunidades de colonização italiana e frequentemente servida em festas de igreja, salões comunitários e almoços festivos. Preparado tradicionalmente com vinho, creme ou leite, o prato tornou-se elemento marcante da culinária afetiva sulina, integrando também o universo das celebrações juninas de inverno.

Em festas de padroeiros juninos e não somente desses, é muito comum o bolo-surpresa que traz dentro algum objeto que os convivas apostam o que possa ser, o leilão de bolos, cucas e pudins também é comum em muitas comunidades.



Figura 96 – Mesa com doces juninos.

O QUENTÃO E AS BEBIDAS DE INVERNO

O inverno rigoroso do Sul do Brasil influencia diretamente os alimentos e bebidas consumidos durante as festas juninas. Diferentemente de regiões brasileiras marcadas por temperaturas mais elevadas no período de São João, no Sul as celebrações acontecem em meio ao frio intenso e às longas noites de inverno, favorecendo o consumo de preparações quentes associadas tanto ao aquecimento do corpo quanto ao convívio social em torno da fogueira.

Nesse contexto, o quentão ocupa lugar central nas festividades juninas sulinas. Entretanto, sua preparação apresenta diferenças importantes em relação a outras regiões do país. Enquanto no Sudeste e em parte do Centro-Oeste o quentão costuma ser preparado à base de cachaça, açúcar caramelizado, gengibre e especiarias, no Sul difundiu-se amplamente o vinho quente, especialmente nas áreas marcadas pela imigração italiana. A substituição da cachaça pelo vinho revela adaptações culturais e climáticas próprias da região, além da forte presença da vitivinicultura nas antigas colônias italianas do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.

Além do quentão de vinho, outras bebidas tradicionais costumam integrar as festas juninas sulinas, entre elas café passado, chocolate quente e diferentes tipos de licores artesanais. Em festas de igreja, salões comunitários e encontros familiares, essas bebidas geralmente acompanham pinhão, bolos, cucas e demais alimentos típicos do inverno, reforçando o caráter acolhedor das celebrações populares do Sul.

Entretanto, com exceção do quentão — consolidado como bebida típica junina — muitas dessas preparações pertencem também ao cotidiano invernal sulino. Nesse universo destaca-se ainda o chamado mate-doce, ou mate-de-leite, preparação tradicionalmente servida em cuías de porcelana, especialmente para mulheres e crianças durante visitas familiares. Entre suas variações aparecem receitas com leite, coco, funcho, amendoim, rapadura e folhas de figo, preservando antigas práticas da culinária doméstica regional.

Entre todas as bebidas presentes no universo cultural sulino, o chimarrão ocupa posição singular.



Figura 97 – Chimarrão.

Mais do que uma bebida cotidiana, ele representa símbolo de hospitalidade, convivência e identidade regional. Nas festas juninas do Sul, rodas de conversa ao redor da fogueira frequentemente são acompanhadas pelo compartilhamento da cuia e da bomba, aproximando tradição campeira, sociabilidade comunitária e festividade religiosa.

As comidas e bebidas presentes nas festas juninas do Sul do Brasil constituem importante patrimônio cultural imaterial, revelando não apenas hábitos alimentares, mas também modos de vida, memórias coletivas e processos históricos de formação regional. Cada alimento carregado para a mesa junina — do pinhão ao bolo de fubá, da pipoca de milho crioulo ao vinho quente — expressa adaptações ao clima frio, permanências da vida rural e encontros culturais construídos ao longo de séculos. Nesse universo alimentar convivem heranças indígenas, influências das imigrações europeias, tradições da cultura campeira e práticas religiosas populares profundamente ligadas ao cotidiano comunitário do Sul brasileiro.

As festas juninas sulinas demonstram ainda como a culinária popular ultrapassa a simples função nutritiva e transforma-se em linguagem cultural. O ato de assar pinhão na fogueira, preparar cucas para a festa da capela, compartilhar o chimarrão em roda ou servir o churrasco nos salões comunitários reafirma vínculos de pertencimento, hospitalidade e convivência coletiva. Muitos desses alimentos nasceram da necessidade, da sazonalidade agrícola e da adaptação às condições do inverno, mas permaneceram vivos justamente por carregarem forte dimensão afetiva e identitária dentro das comunidades.

Ao redor da fogueira, entre o cheiro do pinhão assado, o vapor do quentão e o calor das reuniões familiares e comunitárias, as festas juninas do Sul preservam saberes transmitidos entre gerações. Mais do que reproduzir receitas tradicionais, essas celebrações mantêm viva uma paisagem cultural marcada pela memória rural, pela religiosidade popular e pela valorização da convivência coletiva. Assim, a culinária junina sulina afirma-se como expressão viva da cultura popular brasileira, preservando identidades regionais e reafirmando a continuidade histórica de práticas que seguem dando sentido às celebrações de inverno no Sul do país.



O BRODO: O CALDO DA IMIGRAÇÃO ITALIANA E DO ACOLHIMENTO

Entre os alimentos que marcaram a formação cultural do Sul do Brasil, especialmente nas regiões de colonização italiana da Serra Gaúcha, do Planalto Catarinense e do sudoeste do Paraná, destaca-se o brodo, caldo preparado tradicionalmente a partir do cozimento lento de carnes, ossos, legumes e temperos. Muito mais do que uma simples sopa, o brodo representa uma prática culinária herdada dos imigrantes italianos, que trouxeram para o Brasil receitas adaptadas às condições locais e ao rigor do inverno sulino.

Nas famílias descendentes de italianos, o brodo sempre ocupou lugar importante na alimentação cotidiana durante os meses frios. Servido puro ou acompanhado de massas artesanais, como pão, agnolini ou pequenos macarrões, o caldo simboliza o cuidado com a família, a economia doméstica e o aproveitamento integral dos alimentos, características marcantes da culinária camponesa. Seu preparo lento, realizado em grandes panelas, reunia diferentes gerações em torno do fogão a lenha, fortalecendo vínculos familiares e preservando conhecimentos transmitidos oralmente.



Embora não seja considerado uma comida tipicamente junina em todo o Brasil, o brodo passou a integrar muitas festas religiosas, quermesses e encontros comunitários realizados durante o inverno nas regiões de imigração italiana. Em diversas comunidades do Sul, especialmente nas festas de capela e nos salões paroquiais, o caldo quente é servido como forma de acolher os participantes, oferecendo alimento reconfortante em noites de baixas temperaturas.

Assim como o pinhão, o quentão, o churrasco e as cucas, o brodo expressa a adaptação da culinária regional ao clima frio e às tradições culturais que moldaram a identidade sul-brasileira. Mais do que uma preparação alimentar, ele representa memória, hospitalidade e pertencimento, reafirmando o papel da comida como patrimônio cultural e elemento de integração comunitária nas celebrações de inverno do Sul do Brasil.

Imagem 97 – Brodo servido no Baile a Moda Antiga do Conjunto Folclórico Ceieiro da Tradição – Campos Novos/SC. Junho/2025.

As comidas e bebidas presentes nas festas juninas do Sul do Brasil constituem importante patrimônio cultural imaterial, revelando não apenas hábitos alimentares, mas também modos de vida, memórias coletivas e processos históricos de formação regional. Cada alimento carregado para a mesa junina — do pinhão ao bolo de fubá, da pipoca de milho crioulo ao vinho quente — expressa adaptações ao clima frio, permanências da vida rural e encontros culturais construídos ao longo de séculos. Nesse universo alimentar convivem heranças indígenas, influências das imigrações europeias, tradições da cultura campeira e práticas religiosas populares profundamente ligadas ao cotidiano comunitário do Sul brasileiro.

As festas juninas sulinas demonstram ainda como a culinária popular ultrapassa a simples função nutritiva e transforma-se em linguagem cultural. O ato de assar pinhão na fogueira, preparar cucas para a festa da capela, compartilhar o chimarrão em roda ou servir o churrasco nos salões comunitários reafirma vínculos de pertencimento, hospitalidade e convivência coletiva. Muitos desses alimentos nasceram da necessidade, da sazonalidade agrícola e da adaptação às condições do inverno, mas permaneceram vivos justamente por carregarem forte dimensão afetiva e identitária dentro das comunidades.

Ao redor da fogueira, entre o cheiro do pinhão assado, o vapor do quentão e o calor das reuniões familiares e comunitárias, as festas juninas do Sul preservam saberes transmitidos entre gerações. Mais do que reproduzir receitas tradicionais, essas celebrações mantêm viva uma paisagem cultural marcada pela memória rural, pela religiosidade popular e pela valorização da convivência coletiva. Assim, a culinária junina sulina afirma-se como expressão viva da cultura popular brasileira, preservando identidades regionais e reafirmando a continuidade histórica de práticas que seguem dando sentido às celebrações de inverno no Sul do país.



CAPÍTULO IX

INDUMENTÁRIA E A REPRESENTAÇÃO DA GENTE RURAL

As roupas utilizadas nas festas juninas não constituem apenas elementos decorativos ou fantasias destinadas ao entretenimento. Elas representam modos de vida, identidades culturais, memórias coletivas e formas pelas quais diferentes comunidades compreendem seu passado rural.

Em todo o Brasil, a festa junina tornou-se um espaço privilegiado para a representação simbólica da população do campo. Entretanto, essa representação nem sempre corresponde à realidade histórica das pessoas que viveram e trabalham no meio rural. Em muitos casos, o que se observa é uma construção produzida a partir do olhar urbano e da mídia nacional sobre o campo.

A figura do agricultor, do peão, do colono ou do sertanejo é frequentemente reinterpretada por pessoas que jamais vivenciaram diretamente essas realidades. Como resultado, surgem representações marcadas pela caricatura, pelo exagero e pela sátira. Mais do que retratar a vida rural, essas imagens frequentemente revelam como a população urbana enxerga — ou imagina enxergar — aqueles que vivem fora dos grandes centros.

Essa tendência pode ser observada em diversas regiões brasileiras. Em muitas escolas e festas comunitárias, consolidou-se a figura do chamado “caipira junino”, caracterizado por roupas remendadas, dentes pintados de preto, chapéus rasgados e aparência descuidada.

Em outras situações, especialmente nas grandes festas nordestinas contemporâneas, ocorre um processo inverso: a espetacularização da cultura rural por meio de figurinos luxuosos, repletos de lantejoulas, paetês, bordados industriais e elementos inspirados em desfiles carnavalescos.

No Sul do Brasil, contudo, observa-se um fenômeno distinto. A forte presença do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e de diversas entidades culturais dedicadas à preservação da cultura regional contribuiu para que a indumentária gaúcha permanecesse relativamente próxima de suas referências históricas, preservando características reconhecidas e regulamentadas por instituições tradicionalistas.

Dessa forma, a análise das roupas utilizadas nas festas juninas permite compreender não apenas aspectos estéticos, mas também diferentes formas de representação da população rural brasileira. Mais do que discutir vestimentas, este capítulo propõe uma reflexão sobre identidade cultural, memória coletiva e os limites entre tradição, espetáculo e caricatura.

RELAÇÕES IMAGÉTICAS DO HOMEM RURAL BRASILEIRO

Antes de avançarmos na análise das representações da população rural brasileira nas festas juninas, é necessário compreender um conceito fundamental: o de indumentária.

No uso cotidiano, palavras como roupa, traje, fantasia e indumentária costumam ser empregadas como sinônimos. Entretanto, do ponto de vista histórico e cultural, elas possuem significados distintos.

Roupa é qualquer peça destinada a vestir o corpo humano. Sua função principal é prática: proteger do clima, proporcionar conforto ou atender às exigências sociais de determinado contexto.

Traje é um conjunto organizado de peças de vestuário utilizado em situações específicas. Pode ser um traje de gala, um traje militar, um traje religioso ou um traje de trabalho. O termo refere-se menos às peças isoladas e mais à forma como elas são combinadas para cumprir determinada função.

A fantasia ou figurino, por sua vez, possui natureza representativa. Seu objetivo principal é caracterizar um personagem, uma profissão, uma época ou uma ideia. A preocupação central da fantasia ou figurino não é necessariamente a fidelidade histórica ou cultural, mas a comunicação visual imediata. Por isso, fantasias frequentemente simplificam, exageram ou reinterpretam elementos da realidade.

Já a **indumentária** constitui um conceito mais amplo. É um traje tradicional. Ela pode ser compreendida como o conjunto de vestimentas, acessórios, formas de uso, convenções sociais e significados culturais compartilhados por uma comunidade em determinado tempo e espaço. A indumentária não é formada apenas pelas roupas em si, mas também pelos códigos culturais que orientam sua utilização. A indumentária identifica por si só a cultura de quem a veste.

Nesse sentido, uma indumentária representa muito mais do que uma aparência. Ela comunica pertencimento, identidade, profissão, posição social, origem regional, valores culturais e formas específicas de compreender o mundo.

Também é importante compreender que nem toda roupa antiga constitui uma indumentária. Da mesma forma, nem toda reprodução histórica corresponde a uma tradição cultural viva.

Uma peça confeccionada segundo um modelo antigo pode ser apenas uma reprodução de época. Um figurino teatral pode utilizar referências históricas sem pretender representar fielmente determinada comunidade. Uma fantasia pode

inspirar-se em elementos rurais sem possuir qualquer compromisso com a realidade histórica da população do campo.

A indumentária, ao contrário, está ligada à experiência coletiva de um grupo social. Ela existe porque

uma comunidade a reconhece como parte de sua própria identidade cultural.

No caso do sul, é justamente nesse aspecto que a indumentária gaúcha apresenta uma característica singular dentro do cenário brasileiro. A indumentária não é compreendida como uma fantasia utilizada ocasionalmente para representar um personagem do passado. Ela constitui uma expressão cultural viva, formada por peças específicas, modos de uso definidos historicamente sejam eles regionais ou universais e significados compartilhados por sucessivas gerações.

O mesmo princípio pode ser observado em outras manifestações tradicionais brasileiras quando existe continuidade histórica, reconhecimento comunitário e transmissão cultural entre gerações.

Essa distinção torna-se particularmente importante nas festas juninas. Muitas das roupas utilizadas nessas celebrações são fantasias criadas para representar uma ideia genérica do homem ou da mulher do campo. Outras são figurinos concebidos para apresentações artísticas e espetáculos. Outras ainda constituem verdadeiras indumentárias, trajes tradicionais, preservados por comunidades que mantêm vínculos históricos com as formas de vestir de seus antepassados.

Compreender a diferença entre roupa, traje, fantasia e indumentária permite analisar de maneira mais precisa as representações da população rural brasileira. Afinal, nem toda roupa antiga é uma indumentária, nem toda fantasia representa uma tradição e nem toda representação visual do passado corresponde à forma como as pessoas efetivamente se vestiam em sua vida cotidiana.



Figura 98 – Danças Folclóricas, acervo particular.



A indumentária gaúcha é o traje representativo da gente rural da região sul. Suas peças, criadas e adaptadas para a vida no campo trazem funcionalidade e tradição.

O uso de peças universais como a bota, lenço, camisa social, coletes, paletós e chapéu são somados a peças regionais como a bombacha, os barbicachos trançados por exemplo.

Figura 99 – Indumentária Gaúcha Masculina.

Enquanto a indumentária gaúcha masculina consolidou-se como símbolo da vida campeira e do trabalho a cavalo, a vestimenta feminina seguiu caminhos distintos.

Não existe uma única indumentária que represente a mulher gaúcha. Ao longo do século XIX e início do século XX, as mulheres do Sul acompanhavam as tendências da moda europeia, adaptando-as à realidade local. Esse período, marcado pela consolidação da sociedade rural no Sul do Brasil, tornou-se uma das principais referências visuais da cultura gaúcha feminina.

Assim, era comum encontrar semelhanças entre os trajes usados por mulheres rurais da França, Itália, Alemanha, e até mesmo do Texas, e aqueles vistos nos campos sulinos.



Figura 100 - Indumentária Gaúcha Feminina.

A INDUMENTÁRIA GAÚCHA COMO SÍMBOLO DE IDENTIDADE

Poucas regiões do Brasil conseguiram preservar de maneira tão consistente suas vestimentas tradicionais quanto o Sul, especialmente o Rio Grande do Sul. A pilcha gaúcha – como o tradicionalista chama a sua indumentária – não é vista apenas como uma roupa típica destinada a eventos de projeção folclórica. Ela constitui uma verdadeira roupagem cultural, reconhecida socialmente, regulamentada por entidades tradicionalistas e utilizada em inúmeras ocasiões da vida comunitária.

Ao tratar da indumentária gaúcha, é importante compreender que a imagem atualmente reconhecida como representativa do gaúcho não corresponde a toda a história da ocupação do Sul do Brasil. De modo geral, o período compreendido entre aproximadamente 1830 e 1930 oferece um recorte mais seguro para a identificação dos elementos que viriam a constituir a indumentária gaúcha.

Isso porque, antes da primeira metade do século XIX, a sociedade sul-rio-grandense ainda estava em processo de formação, não havendo um conjunto de vestimentas plenamente consolidado como expressão de uma identidade regional. Já a partir da década de 1930, profundas transformações sociais, econômicas e culturais passaram a influenciar os hábitos e modos de vestir da população.

A crescente urbanização, a expansão dos meios de comunicação, a industrialização do vestuário, os efeitos da globalização cultural e, em certa medida, as políticas nacionalizadoras implementadas durante o Estado Novo (1937–1945) contribuíram para reduzir a visibilidade de diversas expressões regionais brasileiras. Embora tais tradições não tenham desaparecido, muitas passaram a depender da atuação de associações culturais e movimentos de preservação para garantir sua continuidade.

Dessa forma, a indumentária gaúcha pode ser compreendida como resultado de um longo processo histórico de consolidação ocorrido principalmente entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX. Elementos regionalizados como a bombacha e elementos universais como o lenço, as botas e os chapéus usados de forma peculiar pelos gaúchos tornaram-se símbolos reconhecidos de uma identidade regional ligada ao universo campeiro e pastoril do Sul do Brasil.

A situação feminina apresenta características distintas. Diferentemente da indumentária masculina, não existiu no Sul do Brasil um traje feminino único e amplamente consolidado como marcador identitário regional ao longo do século XIX. As mulheres acompanharam, em grande medida, as tendências da moda ocidental que chegavam ao Brasil por meio das influências europeias. Vestidos, tecidos, adornos e padrões estéticos seguiam transformações que ocorriam em escala internacional, ainda que adaptados às condições locais.

Nas festas juninas realizadas no Sul, a presença dessas vestimentas permite que a representação da população rural mantenha vínculos reconhecíveis com a realidade histórica da região. Evidentemente, não se trata de uma reprodução exata do passado, mas de uma reconstrução cultural organizada, baseada em pesquisas, regulamentos e processos coletivos de preservação da memória. Esse fenômeno diferencia a cultura gaúcha de muitas outras representações juninas existentes no Brasil, nas quais a população rural é frequentemente reduzida a estereótipos caricatos.

A VISÃO CITADINA DA GENTE DO CAMPO

Um aspecto frequentemente ignorado nas representações juninas é que quase todas elas são produzidas por pessoas que não pertencem ao universo rural que pretendem retratar.

O agricultor, o peão, o sertanejo, o colono ou o caipira raramente são representados por si mesmos. Em geral, são interpretados por professores, figurinistas, artistas, publicitários, organizadores de eventos ou moradores urbanos. Em consequência, muitas imagens da população rural brasileira não são representações fiéis, mas projeções culturais produzidas pela sociedade urbana muitas vezes, através da caricatura.

Isso não significa que sejam necessariamente ofensivas. O humor, a sátira e a caricatura possuem papel legítimo na cultura popular. O problema surge quando a caricatura substitui completamente a realidade e passa a ser compreendida como representação verdadeira.

Defendo aqui que ao longo das últimas décadas, consolidaram-se três grandes formas de representação da população rural nas festas juninas brasileiras: a caricatura, a carnavalização e a preservação tradicionalista.

A IMAGEM E O TRAJE CARICATO DO CAIPIRA

A forma mais difundida de representação rural nas festas juninas brasileiras é, sem dúvida, a caricatura. Durante décadas, milhões de crianças brasileiras participaram de festas escolares vestidas com roupas remendadas, chapéus rasgados, dentes pintados de preto, calçados desiguais e aparência propositalmente descuidada. Tornou-se comum associar o personagem junino a sinais de pobreza extrema, sujeira e desleixo. Entretanto, essa imagem dificilmente encontra correspondência na realidade histórica das populações rurais brasileiras.

Parte dessa construção tem origem numa interpretação equivocada do personagem Jeca Tatu, criado por Monteiro Lobato em 1914. Inicialmente, Lobato utilizou o personagem como crítica às condições sanitárias do interior brasileiro. O Jeca não era preguiçoso por natureza nem ignorante por escolha. Era vítima de doenças, abandono estatal e falta de assistência médica.

Posteriormente, o próprio Lobato reformulou sua visão, mostrando que o problema estava nas condições sociais e sanitárias e não nas características morais do homem do campo.

Décadas depois, Amácio Mazzaropi transformaria o caipira em um dos personagens mais queridos da cultura brasileira. Seus filmes retratavam um homem simples, trabalhador, inteligente, espirituoso e profundamente ligado à família e à terra.

Paradoxalmente, enquanto Mazzaropi humanizava o caipira, muitas festas juninas escolares consolidavam uma imagem oposta, reduzindo-o a um personagem desleixado e ridicularizado ao não ter uma análise crítica do que se via nos cinemas.

É difícil imaginar agricultores comparecendo a festas usando um sapato em cada pé, roupas rasgadas ou dentes faltando apenas para celebrar uma festividade comunitária.

Na prática, ocorria exatamente o contrário: festas religiosas, casamentos e bailes eram ocasiões para vestir as melhores roupas disponíveis. A caricatura junina, portanto, revela mais sobre a percepção urbana do campo do que sobre a própria vida rural.

AS VESTIMENTAS NA CARNAVALIZAÇÃO DA CULTURA RURAL

Um segundo fenômeno pode ser observado em muitas das grandes festas juninas contem porâneas, especialmente em espetáculos competitivos e apresentações de grande porte.

Nesse caso, não ocorre a caricatura da pobreza, mas a transformação da cultura rural em espetáculo visual. Vestidos originalmente simples tornam-se figurinos exuberantes. Bordados artesanais são substituídos por aplicações industriais de paetês, lantejoulas e pedrarias. Tecidos modestos cedem espaço a materiais brilhantes, inspirados frequentemente na estética carnavalesca.

Essa transformação é particularmente visível em grandes quadrilhas estilizadas que movimentam milhares de participantes e atraem enormes públicos, especialmente na região Nordeste.

Do ponto de vista artístico, trata-se de um fenômeno legítimo. O espetáculo possui sua própria linguagem estética e suas próprias exigências visuais. Entretanto, diversos pesquisadores das culturas populares nordestinas observam que as quadrilhas juninas contemporâneas passaram por intensos processos de estilização e espetacularização.

Segundo estudos desenvolvidos nas áreas de dança, cultura popular e patrimônio cultural, muitos grupos incorporaram elementos cênicos, coreográficos e visuais cada vez mais elaborados, aproximando suas apresentações de grandes espetáculos performáticos. Nesse contexto, os figurinos frequentemente deixam de reproduzir referências ligadas ao vestuário rural tradicional e passam a privilegiar efeitos visuais, narrativas temáticas, brilho cênico e impacto estético.

André Luis de Jesus Santana (2025), ao analisar quadrilhas sergipanas, observa que tradição e espetacularização coexistem em permanente negociação, produzindo figurinos, cenografias e coreografias marcados por processos de estilização.

De maneira semelhante, Samuel Ribeiro Zaratim (2020) identifica a crescente performatização das quadrilhas juninas, nas quais elementos tradicionais são reelaborados segundo exigências de espetáculo.

Esses estudos não interpretam necessariamente tal transformação como perda cultural, mas reconhecem que ela produz um distanciamento visual em relação às referências rurais que historicamente comungaram as festas juninas enquanto folclore, hoje sendo pelos espetáculos, projeções e estilizações dentro do que reconhece o renomado folclorista sulino J.C. Paixão Côrtes como parafolclore. Dessa forma,

muitos dos atuais figurinos juninos competitivos não procuram representar de maneira fiel a indumentária cotidiana da população rural nordestina, mas construir uma linguagem visual própria, voltada à cena, ao performance e ao espetáculo.

Assim, o objetivo deixa de ser representar a população do campo e passa a ser impressionar plateias e jurados.

Nesse processo, a roupa tradicional converte-se em figurino cênico. A cultura rural não desaparece, mas passa a ser reinterpretada segundo critérios de espetáculo, luminosidade, impacto visual e competição artística.

O MODELO TRADICIONALISTA

O terceiro modelo é aquele que busca preservar os trajes históricos dentro das possibilidades contemporâneas. Nenhuma indumentária permanece imutável ao longo dos séculos. Tecidos mudam, técnicas de costura evoluem e materiais desaparecem. Mesmo assim, algumas comunidades procuram manter formas, proporções, acessórios e significados culturais próximos das referências históricas.

No Brasil, o exemplo mais bem-sucedido desse processo talvez seja a cultura gaúcha. Graças à atuação do MTG – Movimento Tradicionalista Gaúcho, através de centenas de CTGs – Centros de Tradições Gaúchas, e de pesquisadores, historiadores, costureiras e artesãos, consolidou-se um esforço permanente de documentação e preservação da indumentária. A vestimenta não é uma fantasia ocasional e passa a funcionar como expressão de pertencimento cultural.

Em muitas festas juninas do Sul, homens vestem bombachas e mulheres vestem trajes femininos baseados na moda das épocas representativas não porque desejam representar personagens fictícios, mas porque reconhecem essas roupas como parte de sua herança cultural.

A COMÉDIA E A REPRESENTAÇÃO REGIONAL

É importante destacar que toda cultura produz suas próprias caricaturas. No universo caipira, Amácio Mazzaropi tornou-se a grande referência do humor rural paulista.

No Rio Grande do Sul, personagens como o Guri de Uruguaiana, criado por Jair Kobe, utilizam o humor para representar aspectos da vida gaúcha.

Da mesma forma, o personagem Badin, o Colono, criado por Giovani Della Bruna, explora situações associadas ao universo dos descendentes de imigrantes italianos do Sul do Brasil.

No Sul do Brasil, a figura do colono desempenha papel semelhante ao do caipira em outras regiões do país. Embora possua origens históricas distintas, especialmente ligadas à imigração europeia, também se tornou personagem recorrente do humor regional e da representação da vida rural.

Paulinho Mixaria, personagem criado por Eduardo Mendonça, também trabalha com elementos do cotidiano interiorano e da cultura regional sulista.

O que diferencia essas representações humorísticas das caricaturas escolares é que elas coexistem com representações culturais mais amplas e realistas. Ninguém confunde o Guri de Uruguaiana com a totalidade da cultura gaúcha, assim como ninguém deveria confundir Mazzaropi com todos os habitantes do interior paulista.

O humor é reconhecido como humor. A caricatura torna-se problemática apenas quando passa a substituir a realidade.

A MODERNIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO RURAL

Existe ainda uma quarta forma de representação da população rural brasileira que se consolidou ao longo da segunda metade do século XX e continua em transformação no século XXI: a modernização e a progressiva reconstrução do imaginário sertanejo.

A evolução da música sertaneja, nacionalmente conhecida, oferece um exemplo particularmente revelador das mudanças ocorridas na forma como os brasileiros passaram a imaginar visualmente o campo. Mais do que alterações musicais, essas transformações envolveram mudanças profundas na estética, na linguagem visual e na própria representação da população rural.



Até meados das décadas de 1950 e 1960, a música caipira tradicional mantinha vínculos bastante estreitos com o universo rural do interior paulista, mineiro, paranaense e centro-oestino. Artistas como Tonico & Tinoco, Tião Carreiro & Pardinho, Zé Carreiro & Carreirinho e outras duplas da chamada música caipira raiz surgiam em fotografias, capas de discos e apresentações públicas usando vestimentas compatíveis com aquelas efetivamente encontradas nas comunidades rurais de sua época.

Eram comuns chapéus simples, ternos escuros, camisas discretas e roupas que, embora destinadas às apresentações públicas, mantinham forte proximidade com a realidade vivida por agricultores, tropeiros, pequenos proprietários e trabalhadores rurais. Em geral, esses artistas não procuravam construir um personagem artificial. Apresentavam-se como homens oriundos do próprio campo, ainda que ocasionalmente utilizassem peças festivas ou fantasias promocionais destinadas ao universo do espetáculo.

Figura 101 - Tonico & Tinoco em fotografia promocional de estúdio (c. 1940-1950).



Figura 102 – Tonico & Tinoco caracterizados com elementos da indumentária gaúcha em apresentação promocional. Fonte: **Acervo Tonico & Tinoco** (data não identificada).

A presença de elementos da indumentária gaúcha em fotografias promocionais de artistas da música caipira demonstra a força simbólica que a figura do gaúcho alcançou no imaginário nacional ao longo do século XX. Mesmo intérpretes ligados ao universo caipira paulista, como Tonico & Tinoco, ocasionalmente recorriam a bombachas, lenços e botas inspiradas na tradição sul-rio-grandense. Tal fenômeno sugere que a indumentária gaúcha (aqui estilizada como figurino) deixou de representar apenas uma identidade regional para tornar-se, em determinados contextos, uma das mais reconhecidas expressões visuais da ruralidade brasileira.

A partir da década de 1970, entretanto, profundas transformações econômicas, culturais e midiáticas começaram a alterar esse cenário. O crescimento da indústria fonográfica, a expansão da televisão, a popularização dos rodeios country e a influência cada vez maior da música country norte-americana contribuíram para o surgimento de uma nova estética sertaneja.

Essa mudança tornou-se particularmente visível durante as décadas de 1980 e 1990. Duplas como Chitãozinho & Xororó, Leandro & Leonardo, Zezé Di Camargo & Luciano, João Paulo & Daniel e inúmeras outras passaram a incorporar elementos visuais inspirados no universo western norte-americano. Chapéus texanos, botas de bico fino, grandes fivelas metálicas, jaquetas de couro com franjas, coletes e camisas xadrez tornaram-se parte de uma nova identidade visual.



Figura 103 – Chitãozinho & Xororó em fotografia promocional da fase sertaneja influenciada pela estética country.
Fonte: **CHITÃOZINHO & XORORÓ**. *Material promocional da década de 1980/1990*. Acervo fonográfico brasileiro.

A fotografia evidencia a transformação estética da música sertaneja brasileira nas décadas de 1980 e 1990. Chapéus western, camisas xadrez, coletes e outros elementos inspirados na cultura country norte-americana passaram a compor a identidade visual de diversos artistas do gênero. A imagem ilustra o processo pelo qual a representação tradicional do homem do campo foi gradualmente substituída por uma nova ruralidade associada aos rodeios, à indústria cultural e ao imaginário do cowboy contemporâneo.

A imagem do agricultor ou do violeiro tradicional cedia espaço à figura do cowboy sertanejo.

Essa transformação não ocorreu por acaso. Ela acompanhou a ascensão dos rodeios brasileiros, especialmente após a consolidação da Festa do Peão de Barretos como um dos maiores eventos sertanejos do país. Os rodeios passaram a dialogar intensamente com os modelos norte-americanos de competição e entretenimento rural, incorporando não apenas modalidades esportivas, mas também símbolos visuais, músicas, vestimentas e referências estéticas oriundas da cultura western contemporânea.

Formou-se, assim, uma curiosa fusão cultural. O sertanejo brasileiro continuava cantando sobre estradas de terra, saudade da roça, amores interioranos e vida no campo, mas sua aparência visual aproximava-se cada vez mais dos personagens associados ao imaginário do Oeste norte-americano.

Esse processo não deve ser entendido necessariamente como uma perda cultural. As culturas estão em permanente transformação e frequentemente incorporam influências externas. O aspecto relevante, entretanto, é que essa nova estética passou a representar muito mais um ideal midiático de ruralidade do que a aparência efetivamente encontrada entre a maior parte dos trabalhadores rurais brasileiros.

Poucos agricultores familiares do interior paulista, mineiro ou paranaense utilizavam cotidianamente chapéus texanos, botas western ornamentadas ou grandes fivelas prateadas. Da mesma forma, tais elementos possuíam pouca relação com as vestimentas tradicionalmente associadas ao caipira histórico descrito por autores como Cornélio Pires ou representado pelas primeiras gerações da música caipira.

Nas primeiras décadas do século XXI, entretanto, uma nova transformação começou a ganhar força. O crescimento econômico do agronegócio brasileiro produziu também novas formas de representação da ruralidade.

Ao lado do caipira tradicional e do cowboy sertanejo surgiu a figura popularmente conhecida como agrobóio. Diferentemente do agricultor familiar, do peão campeiro ou do colono tradicional, o agrobóio representa uma ruralidade associada à mecanização agrícola, ao empreendedorismo rural, à tecnologia e ao agronegócio de grande escala.

Sua imagem costuma estar ligada a caminhonetes, máquinas agrícolas modernas, vestuário corporativo rural, bonés promocionais, marcas do setor agropecuário, botas industrializadas e forte presença nas redes sociais. Trata-se menos da representação do trabalho manual no campo e mais da imagem de um setor econômico moderno, altamente tecnificado e integrado aos mercados globais.



Figura 104 – Representação contemporânea da estética associada ao chamado “agrobóy”. Fonte: *Elaboração artística para fins ilustrativos, 2023.*

A imagem representa uma das formas mais recentes de construção simbólica da ruralidade brasileira. Associada ao agronegócio moderno, combina elementos como caminhonetes, máquinas agrícolas, vestuário country e marcas do setor agropecuário, evidenciando uma identidade rural vinculada à tecnologia, ao empreendedorismo e à modernização do campo.

Assim como ocorreu com o cowboy sertanejo das décadas anteriores, a figura do agrobóy não deve ser compreendida como representação de toda a população rural brasileira. Ela expressa apenas uma das muitas ruralidades existentes no país. O pequeno agricultor, o colono, o pecuarista tradicional, o peão, o assentado, o caboclo amazônico e inúmeras outras realidades rurais continuam existindo paralelamente a essa nova representação.

O aspecto mais interessante desse processo é que ele revela a constante transformação das imagens associadas ao campo. Ao longo de pouco mais de um século, o imaginário rural brasileiro passou do Jeca Tatu de Monteiro Lobato ao caipira humanizado de Mazzaropi; do violeiro tradicional ao sertanejo influenciado pelo country norte-americano; do cowboy dos rodeios ao agrobóy das redes sociais.

Cada uma dessas imagens corresponde menos à totalidade do mundo rural e mais às formas pelas quais diferentes épocas escolheram representar o campo.

Entretanto, nem todas as tradições regionais brasileiras responderam da mesma forma a essas transformações. Em algumas regiões, determinadas referências culturais demonstraram notável capacidade de permanência, preservando elementos visuais e simbólicos reconhecíveis ao longo do tempo.

É o caso, por exemplo, de importantes manifestações culturais do Nordeste e da tradição gauchesca do Sul do Brasil. Embora também tenham incorporado mudanças, adaptações e influências contemporâneas, essas culturas mantiveram vínculos mais visíveis com suas referências históricas. O traje do vaqueiro nordestino, as diversas expressões tradicionais do sertão e a própria indumentária gaúcha continuam sendo prontamente identificáveis, mesmo após décadas de transformações sociais e econômicas.



Figura 105 - Integrantes do Conjunto Folclórico Celeiro da Tradição de Campos Novos/SC.
A entidade promove projetos que evidenciam a identidade Cultural gauchesc inclusive em Festas Juninas como o Projeto: São João na Nossa Tradição.



Figura 106 - Integrantes do Conjunto Folclórico Celeiro da Tradição de Campos Novos/SC.
A entidade promove projetos que evidenciam a Identidade Cultural gaúcha inclusive em Festas Juninas como o Projeto: São João na Nossa Tradição.

No caso gaúcho, essa permanência não pode ser atribuída apenas às instituições tradicionalistas. Ela resulta sobretudo da ação contínua de milhares de pessoas que, geração após geração, atribuem valor cultural às formas tradicionais de vestir, dançar, cantar e celebrar. Mais do que regulamentos ou entidades formais, é a adesão espontânea de uma ampla comunidade que permite a continuidade dessas referências culturais.

Talvez resida aí uma das particularidades da cultura gaúcha dentro do contexto brasileiro. Enquanto muitas representações rurais passaram por intensos processos de caricaturização, espetacularização ou substituição por modelos externos, a indumentária gaúcha manteve-se como uma referência socialmente reconhecida e efetivamente utilizada por parte significativa da população em festas, bailes, rodeios, celebrações comunitárias e eventos culturais.

Isso não significa ausência de mudanças. Toda tradição se transforma ao longo do tempo. Significa apenas que, em alguns contextos culturais, a continuidade histórica permaneceu suficientemente forte para que as novas gerações ainda consigam reconhecer, utilizar e transmitir elementos fundamentais de sua herança cultural.

Paradoxalmente, quanto mais a população brasileira se urbanizou, mais suas representações da vida rural passaram a ser produzidas pela indústria cultural, pelos meios de comunicação, pelo entretenimento e pelo mercado. O homem do campo real cedeu espaço a personagens, símbolos e construções visuais frequentemente mais conhecidas do que a própria diversidade das populações rurais brasileiras.

Nesse sentido, a caricatura do caipira, a espetacularização das quadrilhas juninas, a cowboyização do sertanejo e a ascensão da figura do agrobóio podem ser compreendidas como diferentes manifestações de um mesmo fenômeno: a constante reconstrução simbólica da ruralidade brasileira.

Ao observar essas representações, percebemos que quase tudo parece representar o universo rural. Entretanto, raramente encontramos uma imagem capaz de abarcar toda a complexidade, diversidade e riqueza das populações que efetivamente vivem e trabalham no campo brasileiro.

As roupas utilizadas nas festas juninas revelam muito mais do que preferências estéticas. Elas expressam formas de compreender a identidade rural brasileira.

Enquanto algumas representações transformam o homem do campo em caricatura, outras convertem a tradição em espetáculo. Há ainda aquelas que procuram preservar referências históricas e culturais por meio de processos organizados de transmissão da memória.

Nenhuma dessas formas é totalmente neutra. Todas revelam valores, escolhas e interpretações pro-

duzidas por seu tempo. Nesse contexto, a experiência tradicionalista gaúcha destaca-se por demonstrar que é possível preservar uma indumentária histórica sem transformá-la necessariamente em caricatura. Mais do que roupas, as indumentárias constituem patrimônios culturais vivos. Elas contam histórias, preservam memórias e ajudam comunidades inteiras a reconhecer suas origens.

Ao observar os trajes presentes nas festas juninas brasileiras, estamos, na verdade, observando diferentes maneiras pelas quais o país escolheu lembrar — ou reinventar — sua própria gente do campo.



CAPÍTULO X

OS TERNOS JUNINOS

Entre as manifestações mais antigas e menos conhecidas das festas juninas do sul do Brasil, os Ternos Juninos ocupam um lugar singular na tradição popular. Presentes especialmente em comunidades rurais e litorâneas do Rio Grande do Sul, esses grupos de cantadores preservam uma forma de devoção coletiva marcada pela música, pela visita ritual e pela religiosidade doméstica. Mais do que simples apresentações festivas, os ternos constituem verdadeiros cortejos sagrados que percorrem caminhos, estâncias e moradias durante o ciclo de Santo Antônio, São João e São Pedro, levando cantos, bênçãos e símbolos de fé às famílias das comunidades.

Segundo o folclorista gaúcho J.C. Paixão Côrtes, os Ternos Juninos formam “um conjunto de homens do meio campestre” organizado para realizar jornadas festivas e religiosas no período junino. Em suas pesquisas de campo realizadas no litoral sul do Rio Grande do Sul durante as décadas de 1950 e 1960, o pesquisador registrou práticas de visita doméstica, cantorias devocionais e rituais comunitários preservados oralmente pelas populações rurais.

Embora pouco documentados pela historiografia tradicional, os Ternos Juninos representam uma importante sobrevivência da religiosidade popular luso-brasileira no sul do país. Sua estrutura ritual aproxima-se das antigas folias e dos Ternos de Reis — conhecidos em várias regiões do Brasil pela visita de casas durante o ciclo natalino —, mas os Ternos Juninos possuem características próprias, vinculadas ao calendário dos santos de junho, ao ambiente campeiro e às tradições culturais do litoral gaúcho.

Nessas manifestações, música, oração e convivência comunitária fundem-se em um único rito. Os cantadores caminham durante a noite levando bandeiras, instrumentos e versos tradicionais transmitidos oralmente entre gerações. Ao chegarem às casas, pedem licença em forma de canto, homenageiam os santos juninos, realizam agradecimentos e seguem viagem para outra morada, mantendo viva uma tradição que atravessou séculos.

ORIGEM E FORMAÇÃO HISTÓRICA

As origens dos Ternos Juninos estão ligadas às antigas tradições populares da Península Ibérica trazidas pelos portugueses para o Brasil durante o período colonial. Conforme observa Luís da Câmara Cascudo em *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2001), diversas manifestações religiosas populares brasileiras descendem de antigas práticas coletivas de canto, visita e devoção comunitária existentes em Portugal.

Na Europa medieval, eram comuns grupos de cantadores que percorriam aldeias durante determinadas festas religiosas, especialmente nos ciclos do Natal e das celebrações agrícolas de verão. Segundo Ronald Hutton (1996), muitas dessas festividades incorporavam elementos anteriores ao cristianismo, ligados ao calendário agrário e aos antigos rituais de fertilidade e renovação sazonal.

Ao cristianizar essas celebrações, a Igreja Católica integrou-as ao calendário litúrgico através das festas de santos populares. Como observa Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1988), o simbolismo do fogo, das procissões e dos ritos coletivos foi reinterpretado dentro da espiritualidade cristã, preservando antigos

elementos comunitários sob nova significação religiosa.

No Brasil, essas tradições assumiram formas variadas. Câmara Cascudo destaca que os Reisados, Folias e Ternos constituem adaptações regionais das antigas companhias devocionais portuguesas. O próprio termo “terno”, segundo Rossini Tavares de Lima (1954), designa um agrupamento ritualizado de músicos ou cantadores que atua coletivamente em celebrações populares.

No litoral do Rio Grande do Sul, especialmente em regiões marcadas pela colonização açoriana, essas práticas adquiriram características próprias. O relativo isolamento das comunidades rurais favoreceu a preservação de costumes antigos ligados à religiosidade doméstica e à convivência comunitária.

Foi nesse contexto que os Ternos Juninos se desenvolveram como manifestação específica do ciclo de Santo Antônio, São João Batista e São Pedro.

OS REGISTROS DE PAIXÃO CÔRTE

Os estudos mais importantes sobre os Ternos Juninos no sul do Brasil foram realizados por Paixão Côrtes, responsável por documentar práticas que até então permaneciam quase desconhecidas da bibliografia folclórica brasileira.

Em suas pesquisas de campo realizadas em localidades como: Tavares, Mostardas, Palmares do Sul, Osório e Tramandaí, Paixão Côrtes identificou grupos organizados de cantadores que percorriam casas rurais durante os festejos juninos, preservando repertórios musicais e rituais transmitidos oralmente.

Segundo o folclorista, os Ternos Juninos mantinham forte ligação com a religiosidade comunitária e com a vida campestre do litoral gaúcho. Em suas palavras, tratava-se de uma tradição profundamente vinculada “ao meio rural e à devoção popular”.

Além de registrar letras e descrições etnográficas, Paixão Côrtes destacou a importância social dessas jornadas, entendendo-as como mecanismos de fortalecimento da memória coletiva e da solidariedade comunitária.

ESTRUTURA RITUAL DOS TERNOS

Os Ternos Juninos organizam-se como companhias devocionais compostas por cantadores, instrumentistas e acompanhantes. Em geral, o grupo possui uma hierarquia tradicional liderada por um mestre, responsável pela condução dos cantos e pela organização das jornadas.

Segundo os registros de Paixão Côrtes, entre os integrantes podem aparecer funções como:

- *mestre;*
- *contramestre;*
- *ajudantes;*
- *tocadores;*
- *e acompanhantes do cortejo.*

Essa estrutura aproxima os ternos de outras manifestações do folclore religioso brasileiro, como as Folias de Reis e os Reisados.

As jornadas acontecem geralmente durante a noite. O grupo desloca-se de casa em casa pelas estradas rurais levando instrumentos, bandeiras e símbolos religiosos. Ao aproximar-se da residência, os cantadores iniciam versos pedindo licença para entrar.

Essa entrada possui forte significado simbólico. Conforme observa Carlos Rodrigues Brandão (1989), muitas manifestações religiosas populares brasileiras transformam a casa do devoto em espaço ritual temporário, no qual a visita do grupo representa bênção, proteção e renovação espiritual.

Após a entrada, realizam-se os cantos de louvação aos santos juninos. Os versos agradecem a hospitalidade da família, pedem fartura e proteção e homenageiam Santo Antônio, São João ou São Pedro.

Ao final da visita, o grupo despede-se em forma de canto e segue viagem para outra residência.

MÚSICA, ORALIDADE E TRADIÇÃO POPULAR

A música ocupa posição central nos Ternos Juninos. Os cantos são transmitidos oralmente entre gerações e constituem importante patrimônio imaterial das comunidades rurais do sul do Brasil.

Segundo Câmara Cascudo, a oralidade é uma das características fundamentais do folclore tradicional, permitindo que cantos, versos e fórmulas ritualizadas sobrevivam mesmo sem registro escrito.

Grande parte do repertório dos ternos é formada por:

- *quadras rimadas;*
- *versos responsoriais;*
- *fórmulas tradicionais;*
- *louvações religiosas;*
- *e trechos improvisados.*

Paixão Côrtes registrou diversos versos tradicionais utilizados durante as jornadas. Em uma das cantorias documentadas pelo pesquisador, os integrantes anunciam sua chegada dizendo:

*“Meu senhor dono da casa
Vos queira nos desculpar
Venha nos abrir a porta
Que é pra Santo descansá”*

Esses versos revelam a forte dimensão ritual da visitação. O pedido de entrada não é feito apenas em nome dos cantadores, mas simbolicamente em nome do próprio santo festejado.

*Outro trecho registrado afirma:
“São João desceu do céu
Num ramallete de flor
Pra andar de porta em porta
Visitando os morador”*

A simplicidade métrica e a repetição responsorial aproximam essas cantorias das antigas folias religiosas ibéricas estudadas por diversos folcloristas portugueses.

Os instrumentos utilizados variam conforme a localidade, mas frequentemente aparecem o violão, as violas, a rabeca (violino rústico), o pandeiro e a gaita.

A musicalidade dos ternos possui caráter profundamente comunitário. Não se trata de espetáculo artístico moderno, mas de prática ritual em que música, devoção e convivência coletiva se confundem.

COMUNIDADE E HOSPITALIDADE

Os Ternos Juninos pertencem a um modo de vida profundamente ligado à convivência rural e à solidariedade comunitária.

Segundo Alceu Maynard Araújo (1964), as festas populares brasileiras funcionam como mecanismos de integração social, fortalecendo vínculos de vizinhança e identidade coletiva.

Nas pequenas comunidades rurais, receber o terno em casa representa honra, devoção e pertencimento à tradição local. Por isso, os grupos costumam ser recebidos com alimentos típicos das festas juninas, como: café, bolos, pinhão, doces, quentão e bebidinhas caseiras.

A partilha da comida possui significado simbólico importante. Conforme observa Câmara Cascudo, comer coletivamente em festas religiosas populares representa forma tradicional de comunhão comunitária e reciprocidade social.

PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÕES

Ao longo do século XX, muitas tradições populares rurais sofreram profundas transformações em razão da urbanização e das mudanças nos modos de vida comunitários.

Paixão Côrtes já demonstrava preocupação com o desaparecimento gradual dos Ternos Juninos em diversas localidades do litoral gaúcho. O pesquisador criticava a descaracterização das festas tradicionais e a substituição das antigas práticas comunitárias por formas urbanizadas e comerciais de celebração.

Segundo ele, os Ternos Juninos originais possuíam caráter profundamente religioso e comunitário, muito diferente das caricaturas rurais frequentemente associadas às festas juninas modernas.

Apesar dessas transformações, algumas comunidades continuam preservando os ternos como importante expressão de identidade cultural e memória coletiva.

Hoje, os registros realizados por pesquisadores e moradores tornaram-se fundamentais para documentar repertórios, símbolos e práticas que corriam risco de desaparecimento.

OS REGISTROS MUSICAIS DOS TERNOS JUNINOS

Além dos registros etnográficos realizados por Paixão Côrtes, os Ternos Juninos também preservam importante patrimônio musical documentado ao longo do século XX. Parte dessas melodias foi originalmente transcrita por Liana Cunha a partir das pesquisas de campo realizadas por Paixão Côrtes em comu-

nidades do litoral sul do Rio Grande do Sul.

Recentemente, o músico e pesquisador Fernando Graciolla realizou uma revisão e atualização dessas transcrições, buscando recuperar aspectos estruturais e interpretativos das melodias tradicionais. O trabalho permitiu não apenas melhorar a legibilidade musical dos registros antigos, mas também oferecer observações técnicas sobre tonalidade, métrica, organização melódica e características da execução vocal dos ternos.

Nas análises realizadas por Graciolla, o Terno a São João, proveniente do município de Palmares do Sul, aparece em tonalidade de Sol Maior e compasso binário (2/4), apresentando melodia construída em intervalos paralelos de terça ao longo de todo o canto.

Já o Terno de São Pedro foi registrado em tonalidade de Fá Maior e compasso ternário (3/4), revelando linha melódica mais simples e estruturada em voz única.

O Terno a Santo Antônio, recolhido junto aos Irmãos Andrade nos rincões de Mostardas, apresenta tonalidade de Lá Maior e estrutura binária (2/4), conservando diferentes textos aplicados à mesma linha melódica tradicional.

As observações técnicas revelam características importantes da musicalidade dos Ternos Juninos. Em todas as transcrições nota-se a ausência de indicações precisas de andamento e dinâmica, aspecto que reforça o caráter oral e flexível dessas execuções musicais, transmitidas tradicionalmente pela memória e pela prática coletiva, e não pela escrita formal.

Em alguns casos, as partituras originais publicadas nos livros de Paixão Côrtes apresentavam trechos pouco legíveis, exigindo reconstrução interpretativa baseada no estilo melódico tradicional dos próprios ternos.

Mais do que simples registros musicais, essas transcrições constituem importante instrumento de preservação do patrimônio imaterial sul-brasileiro, permitindo que melodias transmitidas oralmente ao longo de gerações permaneçam documentadas para futuras pesquisas sobre a música tradicional das festas juninas.

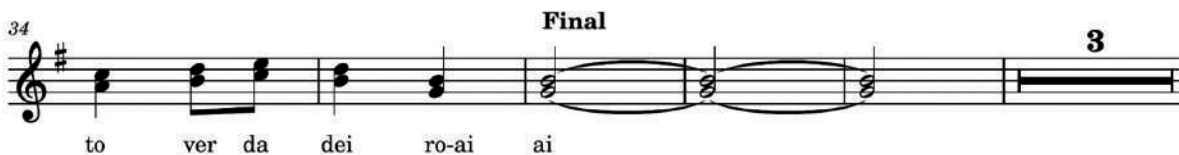
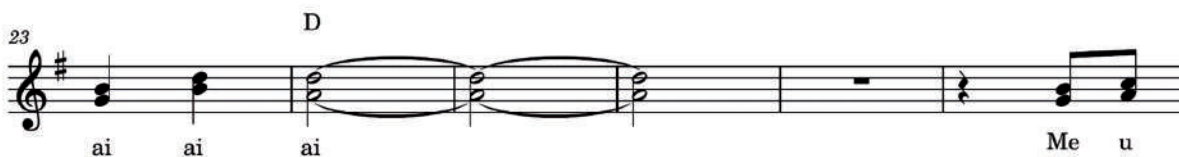
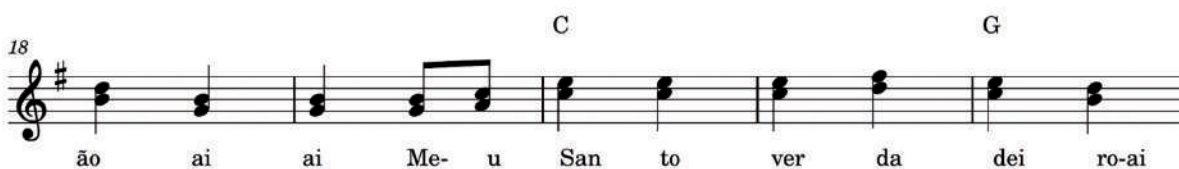
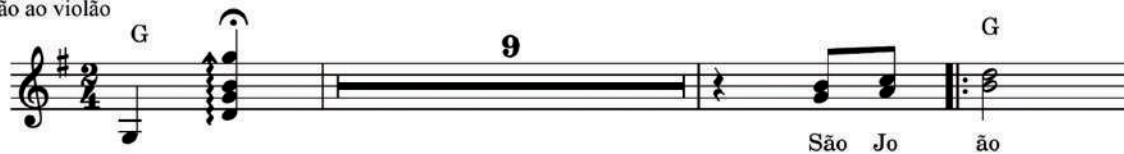
Terno a São João

(Município de Palmares do Sul)

Pesquisa de *João Carlos D'ávila Paixão Cortes*

Primeira transcrição: *Liana Cunha*
Transcrição atual: *Fernando Graciola*

Introdução ao violão



TERNO A SÃO JOÃO(*)

(Município de Palmares do Sul/RS)

Mestre e Ajudante-de-Mestre

*São João, meu São João, ai, ai,
São João, meu São João, ai, ai,
Meu Santo verdadeiro, ai, ai, ai, ai,
Meu Santo verdadeiro, ai, ai,
Meu Santo verdadeiro, ai, ai.*

Contramestre e Ajudante-de-Contramestre

*São João, meu São João, ai ai,
São João, meu São João, ai, ai,
Meu Santo verdadeiro, ai, ai, ai, ai,
Meu Santo verdadeiro, ai, ai,
Meu Santo verdadeiro, ai, ai.*

Anotações Musicais de Fernando Graciolla:

Terno a São João:

- Tonalidade de Sol Maior;
- Compasso binário (2/4);
- Transcrito como possuindo apenas uma parte;
- Melodia transcrita em intervalos de 3^{as} paralelas do início ao fim do canto;
- Sem indicação de andamento;
- Sem indicações de dinâmica;

Terno a Santo Antônio

(Irmãos Andrade)

Pesquisa de *João Carlos D'ávila Paixão Côrtes*

Primeira transcrição: *Lilian Cunha*

Transcrição atual: *Fernando Graciola*

6

12

18

24

30

36

42

San to-An tônio des ceu do céu ai ai San to-An tônio des
 ceu do céu ai ai na es ca de-um co lé gio
 San to-An tônio des ceu do céu ai
 ai San to-An tônio des ceu do céu ai ai da es ca da
 de-um co lé gio Nos- sa

TERNO A SANTO ANTÔNIO (IRMÃOS ANDRADE)*

(Rincões de Mostardas/Santo Antônio/RS)

Mestre e Ajudante-de-Mestre

*Santo Antônio, desceu do céu, ai, ai,
Santo Antônio, desceu do céu, ai, ai,
Na escada de um colégio.*

Contramestre e Ajudante-de-Contramestre

*Santo Antônio, desceu do céu, ai, ai,
Santo Antônio, desceu do céu, ai, ai,
Na escada de um colégio.*

Mestre e Ajudante-de-Mestre

*Nossa Senhora, bendita, ai, ai,
Nossa Senhora, bendita, ai, ai,
Santo Antônio tem privilégio.*

Contramestre e Ajudante-de-Contramestre

*Nossa Senhora, bendita, ai, ai,
Nossa Senhora, bendita, ai, ai,
Santo Antônio tem privilégio.*

*) Informantes: Irmãos Alceu, Jesus, Zeno e Orozi Andrade (atividades agropastoris; obreiros em áreas rizícolas no Litoral — 5/1/1985).

Anotações Musicais de Fernando Graciolla: Terno a Santo Antônio (Irmãos Andrade)* (Rincões de Mostardas/Santo Antônio)

- Tonalidade de Lá Maior;
- Compasso binário (2/4);
- Sem indicação de andamento;
- Sem indicações de dinâmica;
- A parte do canto oferece diferentes textos;

*A partitura publicada no livro *Festejos do Ciclo Junino – São João na Tradição Gaúcha* de J.C. Paixão Côrtes não está legível no primeiro trecho da música. Optou-se por transcrever por dedução, de acordo com carácter e estilo musical de terno junino.

Terno de São Pedro

Pesquisa de *João Carlos D'ávila Paixão Côrtes*

Primeira transcrição: *Lilian Cunha*

Transcrição atual: *Fernando Graciola*

F Bb
 Nes te mo men to che ga mo quem es
 vo tos de São Pe dro vi e

5 C F F
 ta va pra che ga oi Nes te mo men
 ram lhe vi si ta oi Os de vo tos

10 C
 to che ga mo quem es ta va pra che
 de São Pe dro vi e ram lhe vi si

1. 15 F
 ga ta De mos
 2. F

TERNO DE SÃO PEDRO

(Município de Tavares/RS)

“Guia ou mestre”

— *Neste momento chegamo
Quem já estava pra chegá
Neste momento chegamo
Quem já estava pra chegá*

“Contraguia e coro”

— *Neste momento chegamo
Quem já estava pra chegá
Neste momento chegamo
Quem estava pra chegá*

“Guia ou mestre”

— *Os devotos de São Pedro
Vieram lhe visitá
Os devotos de São Pedro
Vieram lhe visitá*

“Contraguia e coro”

— *Os devotos de São Pedro
Vieram lhe visitá
Os devotos de São Pedro
Vieram lhe visitá*

— *Meu senhor dono da casa
Veja o nosso atrevimento (bis)*

— *De “cercá” a nossa casa
Sem o seu consentimento (bis)*

— *De São João a São Pedro
Quem quiser cantar bem pode (bis)*

— *São João a vinte e quatro
São Pedro a vinte e nove (bis)*

Os Ternos Juninos representam uma das mais importantes manifestações da religiosidade popular do sul do Brasil. Neles sobrevivem antigas práticas de canto, visita  o ritual e devo  o comunitária herdadas das tradi  es ibéricas e adaptadas ao universo cultural das comunidades rurais gaúchas.

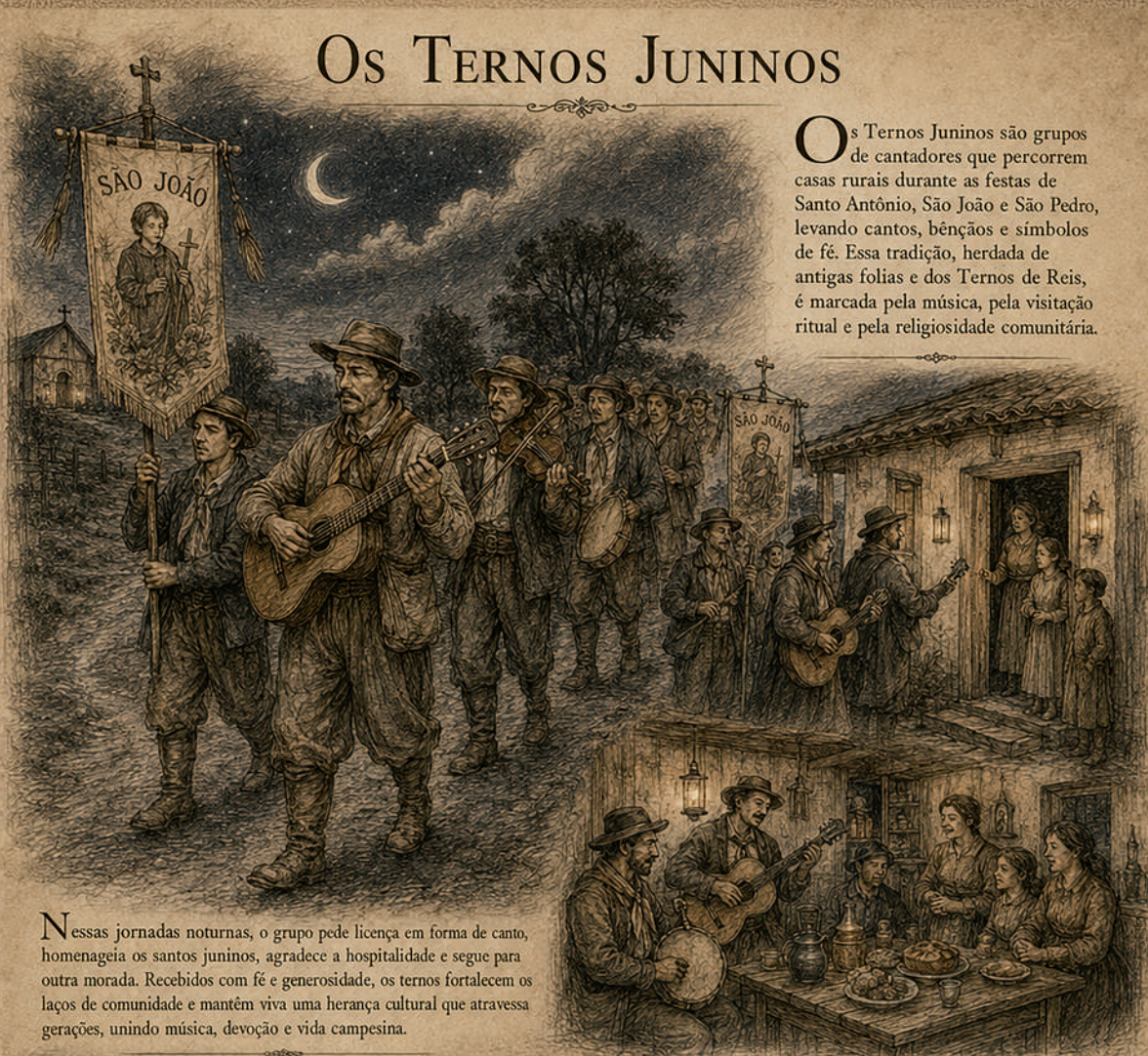
As pesquisas de Paixão Côrtes revelaram a profundidade histórica e simbólica dessas manifesta  es, demonstrando que os ternos não constituem apenas formas de entretenimento popular, mas verdadeiros sistemas rituais de convivência, f   e memória coletiva.

Ao percorrerem estradas, estâncias e povoados através do canto e da ora  o, os Ternos Juninos preservam uma herança cultural que conecta religiosidade, música e vida comunitária. Seus versos, suas bandeiras e suas jornadas noturnas permanecem como testemunhos vivos da continuidade entre passado e presente nas festas de São João do sul do Brasil.



Os TERNOS JUNINOS

Os Ternos Juninos são grupos de cantadores que percorrem casas rurais durante as festas de Santo Antônio, São João e São Pedro, levando cantos, bênçãos e símbolos de fé. Essa tradição, herdada de antigas folias e dos Ternos de Reis, é marcada pela música, pela visita ritual e pela religiosidade comunitária.



Nessas jornadas noturnas, o grupo pede licença em forma de canto, homenageia os santos juninos, agradece a hospitalidade e segue para outra morada. Recebidos com fé e generosidade, os ternos fortalecem os laços de comunidade e mantêm viva uma herança cultural que atravessa gerações, unindo música, devoção e vida campestre.

Os Ternos Juninos constituem importantes manifestações da religiosidade popular do sul do Brasil, preservando antigas práticas de canto, visita ritual e devoção comunitária herdadas das tradições ibéricas e adaptadas ao universo cultural das comunidades rurais gaúchas.

Fonte: CORTES, João Carlos Paixão. Festejos do Ciclo Junino – São João na Tradição Gaúcha. Porto Alegre: Movimento, 1982.



Chegada e pedido de licença

Cantos e louvação aos santos

Despedida e continuação da jornada



"Meu senhor dono da casa
Vos queira nos desculpar
Venha nos abrir a porta
Que é pra Santo descansar"



"São João desceu do céu
Num ramalhete de flor
Pra andar de porta em porta
Visitando os moradores"



"De São João a São Pedro
Quem quiser cantar bem pode
São João a vinte e quatro
São Pedro a vinte e nove"

REFERÊNCIAS

A Bíblia Sagrada. Evangelhos de Mateus, Marcos, Lucas e João.

ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. São Paulo: Itatiaia, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Folclore nacional. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

AVENTURAS NA HISTÓRIA. O arraial dos deuses: a curiosa origem das festas juninas. 2021. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/almanaque/o-arraia-dos-deuses-a-curiosa-origem-das-festas-juninas.phtml>. Acesso em: 07 set. 2025.

BARBOSA, Dyulia de Oliveira. Ternos Juninos: religiosidade e cultura popular no litoral sul do Rio Grande do Sul. Trabalho acadêmico. [s.l.: s.n.], [s.d.].

BENTO XVI (Joseph Ratzinger). Jesus de Nazaré: Do Batismo no Jordão à Transfiguração. São Paulo: Planeta, 2007.

BÍBLIA. Evangelho de Lucas 1, 39–45; 1, 57–64.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A cultura na rua. Campinas: Papirus, 1989.

BRASIL DE FATO. São João: historiador destaca a importância das festas juninas na cultura brasileira. Podcast Bem Viver, 24 jun. 2025. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/bem-viver/2025/06/24/sao-joao-historiador-destaca-a-importancia-das-festas-juninas-na-cultura-brasileira>. Acesso em: 07 set. 2025.

BRASIL ESCOLA. Festas juninas. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br>. Acesso em: 7 set. 2025.

BRASIL ESCOLA. Origem da Festa Junina. [s.d.]. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/detalhes-festa-junina/origem-festa-junina.htm>. Acesso em: 07 set. 2025.

BRETON, Jules. The Feast of Saint John. 1875. Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

CANDIDO, Antonio. Os parceiros do Rio Bonito. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CAPELATO, Maria Helena. Trabalhos sobre cultura e propaganda no Estado Novo.

CARDIM, F. Tratados da terra e gente do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

CARDIM, Fernão. Tratados da terra e gente do Brasil. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 11. ed. São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 12. ed. Rio de Janeiro: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. História da alimentação no Brasil. 4. ed. São Paulo: Global, 2011.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Catecismo da Igreja Católica. São Paulo: Loyola, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. Aspectos da música e do folclore gaúcho. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1981.

CÔRTEZ, João Carlos Paixão. Folclore gaúcho: festas, bailes, mitos e lendas. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1994.

CUNLIFFE, Barry. Os celtas: uma história. Lisboa: Texto & Grafia, 2018.

CUNLIFFE, Barry. The Ancient Celts. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CUNLIFFE, Barry. The ancient Celts. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2018.

DAMATTA, Roberto. A casa e a rua. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELUMEAU, Jean. História do Medo no Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELUMEAU, Jean. História do Medo no Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELUMEAU, Jean. O medo no Ocidente (séculos XIV-XVIII): uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

DELUMEAU, Jean. O medo no Ocidente (séculos XIV-XVIII): uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FIORETTI DI SAN FRANCESCO D'ASSISI, século XIV.

FLÁVIO JOSEFO. Antiguidades Judaicas, Livro XVIII, cap. V, §2.

FRAZER, James George. O ramo de ouro. Rio de Janeiro: Zahar, 1922.

FRAZER, James George. The golden bough: a study in magic and religion. London: Macmillan, 1922.

FRAZER, James George. The golden bough: a study in magic and religion. Londres: Macmillan, 1922.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. São Paulo: Global, 2006.

GIORGI, Rosa. Saints in art. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002.

HAESBAERT, Rogério. Regional-global. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

HUTTON, Ronald. The Stations of the Sun: A History of the Ritual Year in Britain. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HUTTON, Ronald. The stations of the sun: a history of the ritual year in Britain. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HUTTON, Ronald. The stations of the sun: a history of the ritual year in Britain. Oxford: Oxford University Press, 1996.

JORNAL O ESPETO. A origem pagã da festa junina. 05 jul. 2022. Disponível em: <https://jornaloespeto.com.br/2022/07/05/a-origem-paga-da-festa-junina/>. Acesso em: 07 set. 2025.

JORNAL O ESPETO. A origem pagã da festa junina. 5 jul. 2022. Disponível em: <https://jornaloespeto.com.br/2022/07/05/a-origem-paga-da-festa-junina/>. Acesso em: 07 set. 2025.

LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida. São Paulo: Moderna, 2000.

LAJOLO, Marisa. Monteiro Lobato: um brasileiro sob medida.

LE GOFF, Jacques. A civilização do Ocidente medieval. Bauru: EDUSC, 2010.

LEGENDA ASSIDUA SANCTI ANTONII PATAVINI, século XIII.

LETHEBY, Henry. Review of the Paris Salon, 1876. Paris, 1876.

LIMA, Rossini Tavares de. Folclore nacional. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1954.

LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Brasiliense, 1918.

LUYTEN, Joseph Maria. Estudos sobre o Almanaque Jeca Tatuzinho.

MY DAILY ART DISPLAY. Jules Breton – part 3: rural life and religious ceremonies. 2020. Disponível em: <https://mydailyartdisplay.uk/2020/10/27/jules-breton-part-3-rural-life-and-religious-ceremonies/>. Acesso em: 07 set. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. História & música. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEN, Ruben George. A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O campesinato brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1973.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O campesinato brasileiro. Petrópolis: Vozes, 1973.

RÉAU, Louis. Iconographie de l'Art Chrétien. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTO AGOSTINHO. Sermones sobre João Batista. In: Patrologia Latina, vol. 38.

SANTOS, Carlos Roberto Antunes dos. A alimentação e seu lugar na história: os tempos da memória gustativa. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 54, p. 11-31, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As barbas do imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. História do Brasil Nação: volumes sobre Vargas e identidade nacional.

SEYFERTH, Giralda. A colonização alemã no Vale do Itajaí-Mirim. Porto Alegre: Movimento, 1999.

SPIKE, John T. Italian Baroque Painting. Nova York: HarperCollins, 1995.

TEDESCO, João Carlos. Imigração e cultura no Sul do Brasil. Passo Fundo: UPF, 2004.

THE ECLECTIC LIGHT COMPANY. Jules Breton's eternal harvest, 1877-1889. 2017. Disponível em: <https://eclecticlight.co/2017/04/06/jules-bretons-eternal-harvest-4-1877-1889/>. Acesso em: 07 set. 2025.

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular: da modinha à lambada. São Paulo: Art Editora, 1998.

UOL – Nossa. “Por que Santo Antônio é considerado casamenteiro e protetor dos pobres.” São Paulo, 12 jun. 2023.

UOL – Nossa. “Por que São João é retratado como criança se ele viveu cerca de 30 anos.” São Paulo, 24 jun. 2024. Disponível em: <https://www.uol.com.br/nossa/noticias/redacao/2024/06/24/por-que-sao-joao-e-retratado-como-crianca-se-ele-viveu-cerca-de-30-anos.htm>. Acesso em: 9 out. 2025.

VARAZZE, Jacopo de. Legenda Áurea. Século XIII.

VAUCHEZ, André. A espiritualidade da Idade Média ocidental (séculos VIII–XIII). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VAUCHEZ, André. A espiritualidade da Idade Média ocidental (séculos VIII–XIII). São Paulo: Martins Fontes, 1995.

WIKIPÉDIA. Santo António de Lisboa / Santo Antônio de Pádua. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Santo_Ant%C3%B4nio_de_Lisboa. Acesso em: 9 out. 2025.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZURBARÁN, Francisco. Catalogue Raisonné. Madrid: Museo del Prado, 2000.

CONSIDERAÇÕES FINAIS DO AUTOR

Ao concluir esta obra, percebo que ela representa muito mais do que uma reunião de informações sobre as festas juninas. Cada capítulo foi resultado de um processo de pesquisa, leitura, comparação de fontes e reflexão sobre aspectos que, muitas vezes, permanecem invisíveis aos olhos de quem participa dessas celebrações apenas como espectador.

Ao longo desse percurso, compreendi que estudar as festas juninas é também estudar a formação da cultura brasileira. Cada símbolo, cada tradição, cada dança, cada alimento e cada forma de representação revela parte da história do nosso povo. Por essa razão, considero importante compartilhar algumas reflexões sobre o caminho percorrido em cada capítulo.

CAPÍTULO I – AS ORIGENS DAS FESTAS JUNINAS

A pesquisa sobre as origens das festas juninas permitiu compreender que nenhuma tradição nasce pronta. Aquilo que hoje conhecemos como uma das maiores manifestações culturais do Brasil resulta de um longo processo histórico iniciado muito antes do Cristianismo.

Investigar as antigas celebrações do solstício, os povos europeus e o processo de cristianização reforçou uma conclusão importante: as culturas permanecem vivas justamente porque são capazes de transformar antigos significados sem romper completamente com suas raízes. Esse entendimento tornou-se a base conceitual de toda a obra.

CAPÍTULO II – OS SANTOS JUNINOS

Ao estudar Santo Antônio, São João Batista e São Pedro, tornou-se evidente que a permanência desses santos nas festas juninas não pode ser compreendida apenas pela tradição religiosa. Suas histórias, imagens e devoções foram continuamente reconstruídas pela religiosidade popular, tornando-se parte da identidade cultural de inúmeras comunidades.

Esse capítulo reforçou minha convicção de que religião e cultura não caminham separadamente. Pelo contrário, influenciam-se mutuamente e ajudam a construir a memória coletiva dos povos.

CAPÍTULO III – AS FESTAS JUNINAS NO BRASIL

Este capítulo revelou que as festas juninas somente se tornaram verdadeiramente brasileiras porque encontraram novos povos, novas paisagens e novas formas de viver.

A convivência entre portugueses, indígenas, africanos e diversos grupos de imigrantes produziu uma manifestação cultural singular. Compreender esse processo permitiu perceber que identidade cultural não é algo fixo, mas uma construção permanente realizada pelas diferentes gerações.

CAPÍTULO IV – AS FOGUEIRAS

Durante a pesquisa sobre a fogueira, compreendi que um símbolo aparentemente simples pode atravessar milênios preservando significados profundamente humanos.

Muito antes das festas juninas, o fogo já representava proteção, renovação, esperança e convivência. Ao acompanhar sua transformação histórica até tornar-se um dos principais símbolos de São João, percebi que preservar uma tradição não significa impedir sua mudança, mas compreender os sentidos que ela continua carregando ao longo do tempo.

CAPÍTULO V – AS BANDEIRINHAS

A pesquisa sobre as bandeirinhas demonstrou que mesmo os menores elementos de uma festa possuem uma longa trajetória histórica.

Descobrir sua relação com os antigos estandartes religiosos e perceber sua presença na arte de Alfredo Volpi revelou que a cultura popular também produz símbolos capazes de alcançar reconhecimento artístico universal. Depois dessa pesquisa, nunca mais consegui olhar uma bandeirinha apenas como um enfeite.

CAPÍTULO VI – O HOMEM RURAL E OS ESTEREÓTIPOS

Este talvez tenha sido o capítulo que mais provocou reflexão durante a elaboração do livro.

Ao investigar a origem da imagem caricata do homem do campo, compreendi que muitas representações presentes nas festas juninas não nasceram da tradição popular, mas de processos históricos que reforçaram preconceitos e simplificações sobre a vida rural.

Essa pesquisa fortaleceu minha convicção de que preservar uma tradição também significa preservar a dignidade das pessoas que ajudaram a construí-la.

CAPÍTULO VII – A QUADRILHA

Estudar a quadrilha foi descobrir que uma das manifestações mais conhecidas das festas juninas possui uma história muito mais longa e complexa do que normalmente imaginamos.

A pesquisa documental revelou como uma dança aristocrática europeia foi apropriada, transformada e incorporada pela cultura popular brasileira. Essa trajetória reforçou uma das principais ideias presentes neste livro: as tradições sobrevivem porque são continuamente reinventadas.

CAPÍTULO VIII – A CULINÁRIA JUNINA

Ao pesquisar a alimentação típica das festas juninas, compreendi que os alimentos também contam histórias.

Receitas, ingredientes, modos de preparo e formas de compartilhar a comida preservam conhecimentos transmitidos entre gerações, revelando aspectos da agricultura, das migrações, das condições climáticas e da formação das identidades regionais.

Mais do que alimentar o corpo, a culinária preserva a memória dos povos.

CAPÍTULO IX – A INDUMENTÁRIA

O estudo das roupas utilizadas nas festas juninas permitiu perceber que vestir-se também é uma forma de comunicar identidade.

Ao distinguir fantasia, figurino, traje e indumentária, compreendi que as roupas utilizadas nas festas revelam diferentes maneiras pelas quais a sociedade brasileira escolheu representar sua população rural.

Talvez esta tenha sido uma das maiores lições desta pesquisa: toda representação cultural também expressa uma forma de olhar para o outro e para nós mesmos.

UMA REFLEXÃO FINAL

Ao iniciar este livro, imaginei que estava pesquisando apenas as festas juninas. Ao concluí-lo, percebo que estava pesquisando algo muito maior: a própria formação da cultura brasileira.

As festas juninas constituem um espaço onde história, religiosidade, memória, música, dança, alimentação, arte e patrimônio cultural se encontram de maneira singular. Elas revelam que a identidade de um povo não é construída apenas por grandes acontecimentos históricos, mas também pelas pequenas tradições preservadas nas famílias, nas comunidades, nas escolas e nas celebrações populares.

Espero que esta obra contribua para ampliar o olhar sobre essas manifestações, despertando não apenas curiosidade histórica, mas também respeito pelo patrimônio cultural que recebemos das gerações anteriores.

Preservar uma tradição não significa apenas repetir costumes. Significa compreender sua história, reconhecer seus significados e assumir o compromisso de transmiti-los, de forma consciente, àqueles que virão depois de nós.



O Projeto

São João na Nossa Tradição é um projeto cultural dedicado à pesquisa, valorização, preservação e difusão das festas juninas como patrimônio histórico e cultural brasileiro.

Idealizado e produzido por Giovani Primieri, o projeto nasceu da compreensão de que as festas juninas constituem muito mais do que celebrações populares. Elas representam um rico patrimônio imaterial formado ao longo de séculos pela convivência entre diferentes povos, tradições religiosas, manifestações artísticas e expressões da cultura popular.

Por meio de pesquisa histórica, produção bibliográfica, ações educativas e formação cultural, o projeto busca ampliar o conhecimento sobre as origens dessas celebrações, seus símbolos, personagens e significados, contribuindo para que escolas, instituições culturais, pesquisadores e a comunidade em geral possam compreender as festas juninas para além de seus aspectos festivos.

A presente obra integra esse conjunto de ações e constitui um importante instrumento de educação patrimonial, reunindo estudos sobre as origens das festas, os santos juninos, a construção das tradições brasileiras, a quadrilha, a culinária típica, a representação da população rural, a indumentária e os diversos elementos que compõem essa manifestação cultural.

Complementando essa iniciativa, o projeto contempla também a realização do curso "São João na Nossa Tradição: História, Cultura e Patrimônio das Festas Juninas", destinado à formação de professores, agentes culturais, gestores escolares, estudantes e demais interessados na preservação da cultura popular.

O projeto foi contemplado pelo Edital Elisabete Anderle – Edição 2025, da Fundação Catarinense de Cultura, reafirmando o compromisso com a valorização da memória, da identidade cultural e do patrimônio histórico catarinense e brasileiro.

Mais do que registrar tradições, São João na Nossa Tradição convida o público a compreender a história das festas juninas como parte da história do próprio Brasil, fortalecendo o reconhecimento de que preservar a cultura é também preservar a memória e a identidade de um povo.





As festas de São João ocupam um lugar singular na formação cultural do Brasil. Em um país marcado pela riqueza de suas regionalidades, elas reúnem religiosidade, memória, música, culinária, danças, símbolos e costumes que atravessaram gerações, preservando um patrimônio vivo da cultura popular.

Em **São João na Nossa Tradição – História e Costumes do Sul**, Giovani Primieri conduz o leitor por essa rica herança cultural, revelando as origens da celebração, a devoção aos santos juninos e os significados da fogueira, das bandeirinhas, das simpatias, das danças, das comidas típicas e da indumentária regional. Amparada em ampla pesquisa bibliográfica e enriquecida por imagens inspiradas na tradição artística brasileira, a obra convida à reflexão sobre o valor da memória coletiva e das manifestações populares que continuam fortalecendo a identidade do povo sul-brasileiro.

Mais do que registrar costumes, este livro propõe uma reflexão necessária: conhecemos, de fato, a cultura que celebramos? Ou apenas reproduzimos, como expressão de uma suposta identidade nacional, modelos difundidos pela mídia? A ruralidade brasileira — o folk — manifesta-se de formas distintas em cada região. Preservar essa diversidade é também preservar, com autenticidade e dignidade, a imagem, a memória e a identidade da nossa gente rural.



Produção Cultural

Giovani
Primieri

Coordenação Técnica

Instituto
Humaniza

Realização

ELISABETE ANDERLE
DO PRATINHO À COZINHA

Fundação
Catarinense
de Cultura

GOVERNO DE
SANTA
CATARINA