

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humana - ICH
Programa de Pós-Graduação em História



Tese de Doutorado

**Carnaval, Memória e Identidade: registros e narrativas
sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS**

Leandro Rosa Dal Forno

Pelotas-RS, março 2025.

Leandro Rosa Dal Forno

**Carnaval, Memória e Identidade: registros e narrativas
sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus

Coorientador: Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra

Pelotas-RS, março 2025.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

D136c Dal Forno, Leandro Rosa

Carnaval, Memória e Identidade [recurso eletrônico] : registros e narrativas sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS / Leandro Rosa Dal Forno ; Thiago Silva de Amorim Jesus, orientador ; Edgar Ávila Gandra, coorientador. — Pelotas, 2025.
412 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em História,
Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2025.

1. Carnaval de rua. 2. Escolas de samba. 3. Cultural popular. 4. Memória. 5. Identidade. I. Jesus, Thiago Silva de Amorim, orient. II. Gandra, Edgar Ávila, coorient. III. Título.

CDD 981.65

Leandro Rosa Dal Forno

**Carnaval, Memória e Identidade: registros e narrativas
sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS**

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História,
Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas - ICH,
Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 25 de Março de 2025.

Banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS**
Data: 09/05/2025 11:22:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus - PPGARTES – UFPel (Orientador)
Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina

Documento assinado digitalmente
 **EDGAR AVILA GANDRA**
Data: 14/05/2025 16:14:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra - PPGH – UFPel (Coorientador)
Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Documento assinado digitalmente
 **EDUARDO GUEDES PACHECO**
Data: 09/05/2025 13:33:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Guedes Pacheco – PPGE – UERGS
Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Documento assinado digitalmente
 **JESSE DA CRUZ**
Data: 12/05/2025 09:53:46-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Jesse da Cruz – CEFD – UFSM
Doutor em Educação pela Universidade Federal do Paraná

Documento assinado digitalmente
 **LARISSA PATRON CHAVES SPIEKER**
Data: 14/05/2025 11:35:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^a. Dr^a. Larissa Patron Chaves – PPGH – UFPel
Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Documento assinado digitalmente
 **MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA**
Data: 12/05/2025 14:43:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza – PPGARTES – UFPel
Doutor em Motricidade Humana - Especialidade de Dança pela Faculdade de
Motricidade Humana, Universidade Técnica de Lisboa – Portugal

Dedico este trabalho a Escola de Samba Imperatriz
da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS.

Agradecimentos

O encerramento de mais este ciclo da minha trajetória acadêmica demanda agradecer os muitos que acompanharam e apoiaram:

Ao núcleo da minha família, que sempre me permitiram sonhar, crer, realizar e conquistar tudo o que obtive até hoje, em especial ao meu pai Geraldo e minha mãe Jussara, minhas irmãs Fabiana e Franciele, minhas sobrinhas Julia e Bella, meu cunhado Júlio, além da vó Nilva que sempre ora por mim;

Aos meus amigos, de perto ou de longe, que me estimulam, me apoiam, me entusiasmam e me desafiam constantemente a seguir minha trajetória de estudos;

Aos meus professores, desde a educação infantil até o doutorado, os quais sempre apostaram em mim e mediaram a construção e desconstrução do meu conhecimento para que eu chegasse até aqui;

A pessoas especiais que cruzaram o meu caminho, amigos que se tornaram decisivos para eu me tornar um sujeito melhor a cada dia, em especial ao Everlei Martins, Roger Castro, Leandro Saraiva, Igor Pretto, Márcio Frick;

Aos meus amigos que encontrei do outro lado do atlântico, em Portugal, durante o doutorado sanduíche, que foram meu apoio durante os 6 meses de estada naquele país;

Ao meu irmão, amigo, orientador e grande exemplo, Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, pelo incentivo, pela confiança, pelo desafio, pela sensibilidade e pelo apoio constante desde sempre;

A minha orientadora em Portugal, Prof.^a Dra. Maria de Deus Manso, pelos ensinamentos e trocas culturais;

Aos meus colegas de graduação e pós-graduação, companheiros desta jornada;

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas, - UFPEL, pelas oportunidades que me foram dadas, sendo um espaço decisivo para minha formação acadêmica, profissional e pessoal;

À escola de samba Imperatriz da Zona Norte e ao carnaval de Cruz Alta-RS, por todas as experiências e alegrias que me proporcionaram ao longo da minha trajetória de vida;

Aos entrevistados, que gentilmente disponibilizaram de seu tempo para contribuir com minha pesquisa, de modo especial ao Sr. Mario Mafalda, Sr. Roni Max de Amorim, ao Sr. Mauro de Oliveira, ao Sr. Ademar Moreira da Costa, a Sra. Helenice Mello, a Sra. Mariana Prola Farias Leães, a Sra. Nilza Lazzarini, aos Sr. Paulo Bastos, ao Sr. Vladimir Colombelli e ao Sr. Everlei Martins;

Ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Artes (UFPel/CNPq), da Universidade Federal de Pelotas, por se constituir em um coletivo de valorização da cultura popular no Brasil;

À Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, em especial ao Instituto de Ciências Humanas – ICH, por me permitir concretizar meus estudos;

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior por apoiar e incentivar o intercâmbio em nível superior;

A todas as pessoas que fizeram parte desta pesquisa, direta ou indiretamente, pelas contribuições primordiais na realização desta tese;

A todos os carnavalescos que passaram pelo meu caminho e contribuíram para me tornar no carnavalesco que sou;

E as oportunidades que a vida nos oferece, as quais dou muito valor e busco fazer valer a pena sempre.

Obrigado a tudo, a todos e a todas!

*É a cor do coração, da minha bandeira,
É vermelho pau-brasil, de gente guerreira,
O que sustenta o tronco é a raiz,
Tem encantaria no samba da Imperatriz
(Refrão do samba-enredo 2025 da Escola de Samba Imperatriz
da Zona Norte)
Compositores: Gustavinho Oliveira e Danilo Garcia*

Resumo

DAL FORNO, Leandro Rosa. Carnaval, Memória e Identidade: registros e narrativas sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS. Orientador: Thiago Silva de Amorim Jesus. 2025. 412 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

Esta pesquisa realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL, na linha de pesquisa Imagens: entre Iconografia, Cultura Visual e Intermedialidade, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES - Código de Financiamento 001 – e que integra o Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPEL/CNPq), analisa a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e sua influência no carnaval da cidade de Cruz Alta-RS, focalizando sua trajetória histórica, suas contribuições para o ‘fazer carnavalesco’ e seu papel na produção de identidades, individuais e coletivas, na comunidade da Zona Norte e no carnaval da cidade. Adota-se uma abordagem interdisciplinar, fundamentada na História do Tempo Presente, na História Oral e na Autoetnografia, com o objetivo de compreender, por meio das memórias reavivadas dos integrantes da comunidade da escola de samba e do carnaval local, como a agremiação contribuiu para a preservação da cultura popular por meio do carnaval de rua. Além disso, buscou-se identificar e caracterizar sujeitos-chave na trajetória do carnaval de Cruz Alta, com ênfase na Imperatriz da Zona Norte, registrando eventos marcantes e seus impactos no contexto carnavalesco da cidade. Na consecução teórica do presente trabalho, destacam-se autores como Roberto Da Matta, José Leopoldi, Leila Blass, Renata de Sá Gonzalves, Zunilda Kauffmann, Álvaro Barreto, Isaura Queiroz, Maria Clementina Pereira Cunha, José Carlos Sebe, Rachel Valença, Monique Augras, Thiago Silva de Amorim Jesus, Pierre Bourdieu, Clifford Geertz, Stuart Hall, Peter Burke, Joel Candau, Eric Hobsbawn, entre outros. Consideramos que os resultados desta tese indicam que a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, no âmbito das relações sociopolíticas por ela estabelecidas e de suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, contribuiu e ainda contribui na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua de Cruz Alta-RS desde a sua fundação no ano de 1993 até os dias atuais.

Palavras-chave: carnaval de rua; escolas de samba; cultural popular; memória; identidade; Imperatriz da Zona Norte.

Abstract

DAL FORNO, Leandro Rosa. Carnival, Memory, and Identity: Records and Narratives about the Imperatriz da Zona Norte Samba School in the City of Cruz Alta-RS. Advisor: Thiago Silva de Amorim Jesus. 2025. 412 pages. Thesis (Doctorate in History) – Institute of Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2025.

This research, conducted within the Graduate Program in History at the Federal University of Pelotas (UFPel), under the research line Images: Between Iconography, Visual Culture, and Intermediality, with the support of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES) - Funding Code 001 – and as part of the OMEGA Research Group (Observatory of Memory, Education, Gesture, and Art) (UFPel/CNPq), analyzes the Imperatriz da Zona Norte Samba School and its influence on the carnival of the city of Cruz Alta, RS, focusing on its historical trajectory, its contributions to the carnivalesque practices, and its role in the production of individual and collective identities within the Zona Norte community and in the city's carnival. An interdisciplinary approach is adopted, grounded in the History of the Present Time, Oral History, and Autoethnography, with the aim of understanding, through the revived memories of members of the samba school and the local carnival community, how the Imperatriz da Zona Norte contributed to the preservation of popular culture through street carnival. Moreover, the research seeks to identify and characterize key figures in the trajectory of Cruz Alta's carnival, with emphasis on Imperatriz da Zona Norte, recording significant events and their impacts on the city's carnivalesque context. The theoretical framework of this study includes authors such as Roberto Da Matta, José Leopoldi, Leila Blass, Renata de Sá Gonzalves, Zunilda Kauffmann, Álvaro Barreto, Isaura Queiroz, Maria Clementina Pereira Cunha, José Carlos Sebe, Rachel Valença, Monique Augras, Thiago Silva de Amorim Jesus, Pierre Bourdieu, Clifford Geertz, Stuart Hall, Peter Burke, Joel Candau, Eric Hobsbawm, among others. The results of this thesis suggest that the Imperatriz da Zona Norte Samba School, through the socio-political relationships it has established and its cultural and aesthetic contributions to carnivalesque practices, has played—and continues to play—a key role in the subjective, individual, and collective identity formation of the Zona Norte community, as well as in the (re)signification of the aesthetic and organizational paradigm of Cruz Alta's street carnival, from its foundation in 1993 to the present day.

Keywords: street carnival; samba school; popular culture; memory; identity; Imperatriz da Zona Norte.

Resumen

DAL FORNO, Leandro Rosa. Carnaval, Memoria e Identidad: registros y narrativas sobre la Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte de la ciudad de Cruz Alta-RS. Director: Thiago Silva de Amorim Jesus. 412 f. Tesis (Doctorado en Historia) – Instituto de Ciencias Humanas, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

Esta investigación, realizada en el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad Federal de Pelotas (UFPel), en la línea de investigación Imágenes: entre Iconografía, Cultura Visual e Intermedialidad, con el apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento de Personal de Nivel Superior (CAPES) - Código de Financiamiento 001 – y que forma parte del Grupo de Investigación OMEGA - Observatorio de Memoria, Educación, Gesto y Arte (UFPel/CNPq), analiza la Escuela de Samba Imperatriz da Zona Norte y su influencia en el carnaval de la ciudad de Cruz Alta-RS, enfocándose en su trayectoria histórica, sus contribuciones a la práctica carnavalesca y su papel en la producción de identidades, tanto individuales como colectivas, en la comunidad de la Zona Norte y en el carnaval de la ciudad. Se adopta un enfoque interdisciplinario, basado en la Historia del Tiempo Presente, la Historia Oral y la Autoetnografía, con el objetivo de comprender, a través de las memorias evocadas por los integrantes de la comunidad de la escuela de samba y del carnaval local, cómo esta agrupación ha contribuido a la preservación de la cultura popular mediante el carnaval de calle. Además, se buscó identificar y caracterizar a sujetos clave en la trayectoria del carnaval de Cruz Alta, con énfasis en la Imperatriz da Zona Norte, registrando eventos significativos y sus impactos en el contexto carnavalesco de la ciudad. En el marco teórico de este trabajo, destacan autores como Roberto Da Matta, José Leopoldi, Leila Blass, Renata de Sá Gonzalves, Zunilda Kauffmann, Álvaro Barreto, Isaura Queiroz, Maria Clementina Pereira Cunha, José Carlos Sebe, Rachel Valença, Monique Augras, Thiago Silva de Amorim Jesus, Pierre Bourdieu, Clifford Geertz, Stuart Hall, Peter Burke, Joel Candau, Eric Hobsbawm, entre otros. Consideramos que los resultados de esta tesis indican que la Escuela de Samba Imperatriz da Zona Norte, en el marco de las relaciones sociopolíticas que ha establecido y de sus logros culturales y estéticos en la práctica carnavalesca, ha contribuido y sigue contribuyendo a la producción identitaria subjetiva, individual y colectiva, de la comunidad de la Zona Norte, así como a la (re)significación del paradigma estético y organizativo del carnaval de calle de Cruz Alta-RS, desde su fundación en 1993 hasta la actualidad.

Palabras-clave: carnaval de rua; escolas de samba; cultura popular; memoria; identidad; Imperatriz da Zona Norte.

Lista de Figuras

Figura 1	Registro fotográfico com o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira no ano de 2004 – Igor e Daniele	25
Figura 2	Registro fotográfico na comemoração do primeiro título no ano de 2006.....	26
Figura 3	Registro fotográfico da minha participação durante o desfile do ano de 2007.....	26
Figura 4	Registro fotográfico da comissão de carnaval após a vitória no ano de 2007.....	27
Figura 5	Registro fotográfico no desfile do ano de 2012	27
Figura 6	Registro fotográfico recebendo o troféu de campeã do ano de 2012	28
Figura 7	Registro fotográfico da fantasia do ano de 2022	29
Figura 8	Registro fotográfico no desfile do ano de 2022	30
Figura 9	Registro fotográfico da fantasia do ano de 2023	31
Figura 10	Registro fotográfico no desfile do ano de 2023	31
Figura 11	Registro fotográfico da concentração com a bateria da escola no desfile do ano de 2023	32
Figura 12	1ª parte da Carta escrita pela Câmara de Coimbra a Dom João III, em 1543.....	90
Figura 13	Desfile do ‘Careto’ pelas ruas da aldeia de Lazarim.....	93
Figura 14	Personagens mascaradas e trajadas com roupas coloridas que brincam e chocalham pelas ruas de Podence	95
Figura 15	Comemoração dos 100 anos do Carnaval de Torres Vedras, realizado no ano de 2023.....	96
Figura 16	Corpos LGBTQIA+ no desfile da Imperatriz da Zona Norte ·	120
Figura 17	Desfile da Escola de Samba Acadêmicos de Gravataí	131
Figura 18	Desfile da Escola de Samba General Telles	136
Figura 19	Desfile da Escola de Samba Cova da Onça	141

Figura 20	A localização da cidade de Cruz Alta no mapa do Rio Grande do Sul	143
Figura 21	Mapa espanhol do século XVIII, que mostra uma grande cruz solitária, a direita, que possivelmente, seja o marco inicial da Cruz Alta	145
Figura 22	Mapa elaborado por Barbosa Lessa mostrando a linha divisória de 1777, passando por Cruz Alta.....	146
Figura 23	Imagem ilustrativa de Cruz Alta no período da Revolução Farroupilha	148
Figura 24	Imagem do palco da 43ª edição do festival, ocorrido no ano de 2023	153
Figura 25	Jornal Cruz Alta, datado de 4 de março de 1897.....	158
Figura 26	Os caminhões com populares jogando água nos foliões.....	159
Figura 27	A população brincando o carnaval D'água nas ruas do centro da cidade.....	160
Figura 28	Fachada do Clube Comercial na década de 1900	161
Figura 29	Registro de um baile no salão do Clube Comercial.....	162
Figura 30	Grande Baile Burlesco do Clube do Comércio	163
Figura 31	Clube do Comércio recebe o Rei Momo da cidade	164
Figura 32	'Cincoentenário' do Clube 13 de maio	165
Figura 33	A sociedade dos 'morenos'	165
Figura 34	O carnaval altera a 'Fisionomia da Cidade'	167
Figura 35	O carnaval: um 'surto epidêmico brasileiro' que contagia a cidade.....	167
Figura 36	Referência ao bloco 'Anjos da Folia'	168
Figura 37	O 'carnaval de rua' com a presença dos blocos e cordões ..	169
Figura 38	Outro registro da participação dos blocos carnavalescos	170
Figura 39	Destaque para o 'imponente' desfile dos blocos Paralelo 42 e Paralelo 38	170
Figura 40	'Por falar em escola de samba'	171
Figura 41	'Filhos da Lua' o maioral do carnaval de rua	172
Figura 42	Registro fotográfico da escola de samba 'Filhos da Lua'	172
Figura 43	Título da matéria: Haverá Carnaval de rua este ano?	173

Figura 44	Registro fotográfico do bloco ‘Os Bandoleiros’	175
Figura 45	Votação elege a Rainha do Carnaval de Cruz Alta no ano de 1951	176
Figura 46	Público presente no Ginásio Municipal elege a nova Rainha do Carnaval.....	177
Figura 47	Título de Rainha Regional fica em Cruz Alta	178
Figura 48	Vista aérea do sambódromo, junto ao Parque Integrado de Exposições	189
Figura 49	Carro abre-alas da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte	191
Figura 50	Primeiro casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte – Thiaguinho Mendonça e Amanda Pobleto – 2º casal do Acadêmicos do Vidouro – RJ	192
Figura 51	Carro abre-alas da Escola de Samba Unidos de São José ·	192
Figura 52	Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Unidos de São José – Ana Marilda e Rodrigo	193
Figura 53	Carro abre-alas da Escola de Samba Unidos do Beco	193
Figura 54	Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Unidos do Beco – Rafael e Dandara – 1º casal do Paraíso do Tuiuti – RJ	194
Figura 55	Carro abre-alas da Escola de Samba Gaviões da Ferrô	194
Figura 56	Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Gaviões da Ferrô – Sidclei e Marcela – 1º casal do Acadêmicos do Salgueiro - RJ	195
Figura 57	Mapa ilustrativo da região da Zona Norte da cidade de Cruz Alta	201
Figura 58	Escudo do ‘Missioneiro Futebol Clube Recreativo’	204
Figura 59	O ‘Missioneiro Futebol Clube Recreativo’ participa de torneiro	205
Figura 60	O tradicional Clube da Vila Nova realiza seu primeiro baile de carnaval	206
Figura 61	‘Hoje baile no Missioneiro’	206

Figura 62	Clube Missioneiro vence o concurso de blocos em 1975	207
Figura 63	Fachada atual do Clube Missioneiro.....	209
Figura 64	O carnaval de rua de 1988 está garantido	210
Figura 65	Carnaval de rua é confirmado com a realização da ‘1ª Muamba de Última Hora’	211
Figura 66	Muamba de Última Hora faz a abertura oficial do carnaval de 1988	214
Figura 67	Grande público prestigiou a 1ª Muamba de Cruz Alta	215
Figura 68	Registros do desfile na Avenida 7 de setembro	216
Figura 69	Desfile na Avenida contou com a participação da recém fundada Imperatriz da Zona Norte	219
Figura 70	Imperatriz da Zona Norte teve apoio da Secretaria de Turismo	220
Figura 71	Primeiro Pavilhão da Imperatriz da Zona Norte de 1993	226
Figura 72	Pavilhão confeccionado em 1994	226
Figura 73	Estreia da Zona Norte na Avenida	241
Figura 74	Primeiro carro abre-alas da Imperatriz da Zona Norte	242
Figura 75	Carro alegórico com o tema-enredo de 1993	242
Figura 76	Imperatriz da Zona Norte conquista o seu primeiro título em 2006	244
Figura 77	Primeiro samba-enredo da Zona Norte	248
Figura 78	Alunos da oficina de Percussão participando de evento praça da cidade.....	252
Figura 79	Confraternização da oficina de Samba no Pé	252
Figura 80	Imperatriz escolhe sua primeira Rainha	253
Figura 81	Rainhas da comunidade da Zona Norte	256
Figura 82	Ritmistas da Furiosa S.A no desfile de carnaval do ano de 2022	258
Figura 83	Jovens e crianças participando do projeto na Escola Maria Bandarra	259
Figura 84	Comissão de Frente do carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 1994.....	264

Figura 85	Carro Abre-alas da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no desfile do carnaval de rua de Cruz Alta de 1994	264
Figura 86	Carro alegórico da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte com o tema-enredo: 'Abraça a cidade' de 1994	265
Figura 87	Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, Porta-estandarte, coreógrafo de Comissão de Frente e carnavalescos do carnaval de 1994.....	265
Figura 88	Registro fotográfico do Carro Abre-alas no Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006.....	272
Figura 89	Registro fotográfico da Comissão de Frente da escola naquele mesmo ano	273
Figura 90	Registro fotográfico do segundo Carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006	273
Figura 91	Registro fotográfico da Bateria no carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006	274
Figura 92	Registro fotográfico do terceiro carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006.....	274
Figura 93	Imagem do Carro Abre-alas do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018.....	276
Figura 94	Imagem do segundo carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018.....	276
Figura 95	Registro fotográfico das fantasias de composição do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018	277
Figura 96	Registro fotográfico das fantasias de Ala do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018.....	277
Figura 97	Registro fotográfico do terceiro carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018.....	278
Figura 98	Comissão de Frente da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	324
Figura 99	Carro Abre-las da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025.....	324

Figura 100	1º casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e tripé – Pede Passagem da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025.....	325
Figura 101	Carro Abre-alas e 2º casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	326
Figura 102	Soberanas da Bateria e Porta-estandarte da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	327
Figura 103	Ala das Baianas, Comissão de Frente e Ala Curupira da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	328
Figura 104	Ala Onça Encantada, Ala das Crianças e Bateria Furiosa S.A da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	329
Figura 105	Ala Espíritos Anhangá e Ala Os Encantados da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	330
Figura 106	Destaque de Chão Vitória Regia e Ala de Passistas do Projeto ‘Minha Escola dá Samba’ da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025	331
Figura 107	Destaque de carro que representa o presente e o futuro do carnaval da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte	332
Figura 108	A comunidade da Zona Norte comemorando o título de campeã do carnaval 2025 de Cruz Alta	341

Lista de Tabelas

Tabela 1	Direção formal da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.....	229
Tabela 2	Presidentes da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.....	230
Tabela 3	Direção carnavalesca da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.....	231
Tabela 4	Desfiles competitivos da escola de samba Imperatriz da Zona Norte	245
Tabela 5	Trechos dos sambas-enredos da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.....	249
Tabela 6	Rainhas do carnaval de Cruz Alta pela Imperatriz da Zona Norte...	254

Lista de Quadros

Quadro 1	Características dos métodos qualitativos.....	54
Quadro 2	Entrevistados da pesquisa.....	60
Quadro 3	Objetivos específicos da Matriz de Análise.....	69
Quadro 4	Categorias de Análise.....	71

Sumário

Introdução.....	22
1 Na concentração para o desfile.....	40
2 A ‘arrancada’ da Cultura Popular e dos Carnavais	73
2.1 A historiografia e as culturas populares no plural.....	73
2.2 Brasil e seus carnavais.....	80
2.2.1 O Entrudo lusitano.....	82
2.2.2 Do Entrudo ao paradigma carioca	97
2.3 O carnaval sul-rio-grandense e suas referências.....	121
2.3.1 O carnaval de Porto Alegre.....	125
2.3.2 O carnaval de Pelotas	131
2.3.3 O carnaval de Uruguaiana.....	136
3: O ‘soar’ da sirene: o desfile começa pela cidade de Cruz Alta, sua história e seus carnavais	143
3.1 O campo da pesquisa: a cidade de Cruz Alta	143
3.2 O carnaval histórico de Cruz Alta.....	157
3.3 O carnaval contemporâneo: as escolas de samba e seus desfiles de rua.....	179
4 Apresentando seus quesitos: a Zona Norte, o Clube Missioneiro, o carnaval e a Imperatriz.....	198
4.1 A Zona Norte	198
4.2 O Clube Missioneiro	202
4.2.1 A ‘Muamba Carnavalesca’	209
4.3 A escola de samba da Zona Norte.....	218
4.3.1 Organização e estrutura da escola de samba.....	228
4.3.2 Os carnavais da Imperatriz	241
4.3.3 Versos e poesias, acordes e melodias, os sambas-enredos da Imperatriz	247
4.3.4 As expressões culturais e sociais da Zona Norte.....	251

4.4 As transformações do fazer carnavalesco através dos marcos temporais: atualização, qualificação e consolidação dos desfiles de rua de Cruz Alta.....	259
4.4.1 1º Marco Temporal (1994): Atualização	261
4.4.2 2º Marco Temporal (2006): Qualificação	265
4.4.3 3º Marco Temporal (2018): Consolidação	274
4.5 Intermedialidade, cultural visual e imagem: as transformações tecnológicas do fazer carnavalesco	278
5 Na dispersão do desfile: a consagração do espetáculo de memórias e identidades da Imperatriz da Zona Norte	285
5.1 O conceito de memória e identidade	285
5.2 A escola de samba Imperatriz da Zona Norte como lugar de produção de memórias e identidades.....	290
Considerações Finais.....	334
Referências Bibliográficas.....	342
Apêndices.....	354
Anexos.....	387

Introdução

A compreensão das dinâmicas produzidas a partir da cultura popular, mais especificamente, através do carnaval de rua de escolas de samba, tem se mostrado cada vez mais importante para o campo de pesquisa das Ciências Humanas e da História, diante das inúmeras possibilidades de construção teórico-metodológicas que abarcam conceitos e discussões emergentes no âmbito das relações sociopolíticas e da produção de memórias e de identidades.

Em diferentes regiões do país, ele assume formas próprias e variadas, refletindo especificidades locais, promovendo espaços de expressão das comunidades onde ocorre, como no caso da cidade de Cruz Alta, localizada no interior do estado do Rio Grande do Sul, onde o carnaval se destaca não apenas pela tradição, mas também pelas formas como tem articulado as relações sociais e políticas produzidas a partir dos sujeitos das comunidades carnavalescas que configuram e materializam diferentes possibilidades de produção identitária subjetiva, individual e coletiva.

E a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, localizada na região da zona norte da cidade de Cruz Alta, é o contexto de apreço desta tese, pois, através de sua trajetória histórica, ela materializa a emergência de compreensão das relações sociopolíticas por ela estabelecidas e de suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, e de que forma ela contribuiu e contribui na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua na cidade de Cruz Alta, assim como toda minha trajetória junto da cultura popular, de reconhecimento social enquanto sujeito LGBTQIA+¹, de construção das minhas subjetividades, da possibilidade de livre expressão do meu corpo, de conhecimen

¹ A sigla LGBTQIA+ representa a diversidade de orientações sexuais e identidades de gênero. Cada letra tem um significado específico: L: Lésbicas – mulheres que sentem atração afetiva e/ou sexual por outras mulheres. G: Gays – homens que sentem atração afetiva e/ou sexual por outros homens (o termo também pode ser usado de forma abrangente para a comunidade homossexual). B: Bissexuais – pessoas que sentem atração afetiva e/ou sexual por mais de um gênero. T: Transgêneros, Transexuais e Travestis – pessoas cuja identidade de gênero é diferente daquela designada no nascimento. Q: Queer – termo que engloba identidades fora das normas de gênero e orientação sexual tradicionais. I: Intersexo – pessoas que nascem com características sexuais que não se encaixam nas definições típicas de masculino ou feminino. A: Assexuais – pessoas que sentem pouca ou nenhuma atração sexual. Também inclui Arromânticos e Agêneros. O “+” é uma forma de incluir outras identidades e orientações que não estão representadas nas letras anteriores, reconhecendo a diversidade existente na sexualidade e no gênero.

aprendizado na organização formal e carnavalesca da entidade, de construção das relações sociais e políticas com a cidade e de produção de memória e identidade.

Desde o momento que compreendi e passei a admirar a beleza dos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro pela televisão, busquei acompanhar as atividades carnavalescas na cidade, sendo que meu primeiro contato com os desfiles de carnaval foi através da Muamba Carnavalesca, evento este organizado pelo Clube Missioneiro², que promoveu a retomada do carnaval de rua na cidade, e projetou a criação da escola de samba da Zona Norte.

Neste sentido, minha relação com o carnaval se inicia bem antes da fundação da Imperatriz da Zona Norte, que ocorrera no ano de 1993, quando eu, com 8 (oito) anos de idade, presenciei o surgimento dela junto ao Clube Missioneiro, pois, na ocasião, o clube tinha como presidente meu tio, Mario Mafalda, que incentivado pelo sucesso dos eventos carnavalescos do clube, decidiu fundar a primeira escola de samba da Zona Norte de Cruz Alta.

Logo, através da convivência familiar na casa dele, junto com meu primo, Mario Henrique Mafalda, que também já participava das atividades carnavalescas do clube, me permitiu acompanhar toda a rotina de preparação do desfile de carnaval daquele ano, entre ensaios, eventos e a montagem de fantasias e alegorias.

Por residir próximo da quadra da escola de samba, lembro de algumas passagens que me marcaram, como os primeiros ensaios com a bateria, pois da minha casa era possível escutar as batidas, do local de produção dos carros alegóricos que foi num prédio que estava em construção, e que mais tarde tornou-se no antigo e extinto 'Supermercado Aveacruz', inclusive, numa ocasião, eu e meu primo Mario Henrique fomos ver as alegorias e subimos no carro abre-alas para testar e brincar de destaques e de ir até a Avenida 7 de setembro para assistir os ensaios de rua.

Neste primeiro ano, também me recordo que meu pai, Geraldo Dal Forno, me levou para assistir ao primeiro desfile da escola, que ocorrera na Avenida General Osório, uma das principais ruas do centro da cidade.

Desde então, minha relação com a escola de samba Imperatriz da Zona Norte e com o carnaval foi mais de espectador, de menino curioso que participava dos

² Fundado no ano de 1944, está localizado até os dias de hoje, na Avenida 7 de setembro, região da Zona Norte da cidade de Cruz Alta.

eventos na quadra da escola, dos concursos de escolha da Corte do carnaval da cidade, realizados no Ginásio Municipal e dos desfiles de carnaval na avenida Plácido de Castro até o ano de 1996, antes do período de ausência dos desfiles até o início dos anos 2000.

Durante este período, sem a realização dos desfiles na cidade, os eventos carnavalescos da Imperatriz da Zona Norte e de escolha da Corte do carnaval da cidade se mantiveram, mas somente no ano de 2001, com o objetivo de preparar-se para a retomada dos desfiles no ano seguinte, que a escola da Zona Norte se reorganiza, e é quando eu, aos 17 (dezessete) anos de idade, ingresso no quadro diretivo, através do convite do Everlei Martins, um vizinho que já participava das atividades na escola.

Ao entrar para a direção da escola, assumi o cargo de Assessor de Comunicação, pois na época eu estava iniciando minha primeira graduação no curso de Comunicação Social - Jornalismo, na Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ, tendo como tarefas promover e registrar as atividades da agremiação e apresentar os eventos.

Obviamente, além desta função, também participei dos processos de preparação daquele carnaval, auxiliando na produção do enredo, das rainhas, das fantasias, alegorias e da coordenação de desfile, estando em contato direto com a organização formal e carnavalesca de uma escola de samba, mesmo não tendo a experiência necessária. Me cabe lembrar, que o carnaval de 2002 foi o meu primeiro desfile de rua, pois, anteriormente, mesmo acompanhando as atividades carnavalescas da escola, nunca havia desfilado.

Permaneci no cargo de Assessor de Comunicação, até o ano de 2004, quando, após a realização do desfile daquele ano, o então diretor de carnaval, Júlio Winck, me convidou para assumir o cargo de Diretor de Carnaval, lugar este que equivale a de diretor geral da escola.

Neste momento, assumi uma grande responsabilidade, pois na época, o então presidente da escola e do Clube Missioneiro, seu Ademar Moreira da Costa, não tinha muita experiência na organização e produção carnavalesca e, a equipe que havia realizado os desfiles anteriores, tinha deixado a escola, permanecendo, somente o carnavalesco.

Outro desafio daquele momento foi de mobilizar a comunidade da escola, uma vez que, após o desfile do ano de 2004, em que havia-se criado uma expectativa para seu primeiro título, o que não se realizou, muitos integrantes também se afastaram. Lembro que durante este ano, foi necessário reorganizar os quadros da escola e criar estratégias de mobilização, como a inserção de várias soberanas da comunidade para atrair suas famílias para a escola.

Abaixo, a Figura 1 é um dos poucos registros que eu tenho das minhas participações como dirigente da escola de samba:

Figura 1 – Registro fotográfico com o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira no ano de 2004 – Igor e Daniele



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

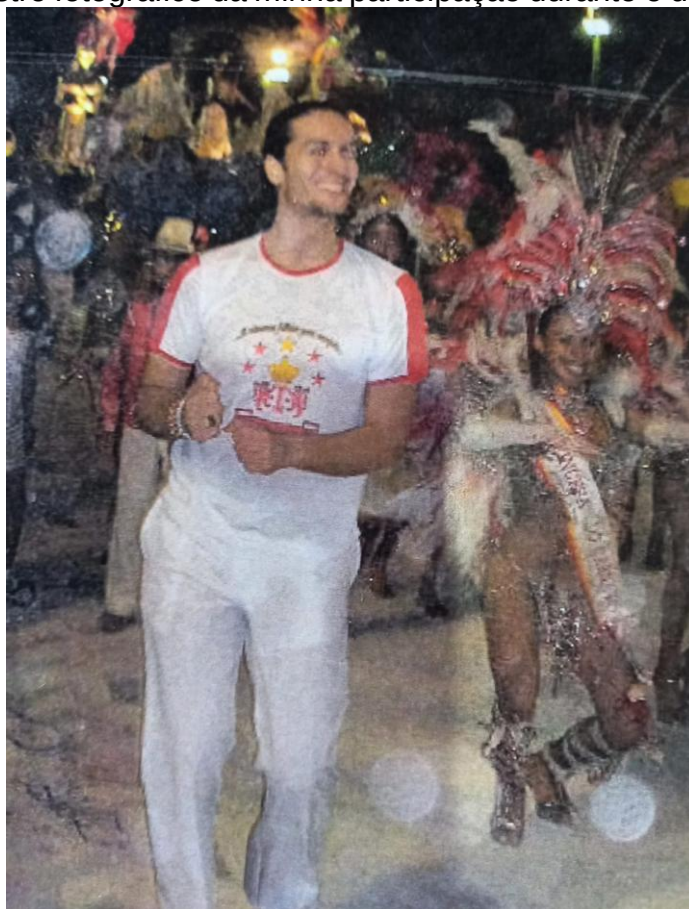
Permaneci como Diretor de Carnaval por 7 (sete) anos até o ano de 2011, quando após este carnaval, fui indicado pela direção a assumir a presidência da escola. Outro marco importante na história do carnaval da Imperatriz e do carnaval da cidade, pois, pela primeira vez um sujeito, assumidamente 'gay', tornou-se presidente de uma escola de samba. Abaixo, as Figuras 2, 3, 4, 5 e 6 representam esses momentos na avenida, enquanto diretor de carnaval e presidente da agremiação:

Figura 2 – Registro fotográfico na comemoração do primeiro título no ano de 2006



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 3 – Registro fotográfico da minha participação durante o desfile do ano de 2007



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 4 – Registro fotográfico da comissão de carnaval após a vitória no ano de 2007



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 5 – Registro fotográfico no desfile do ano de 2012



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 6 – Registro fotográfico recebendo o troféu de campeã do ano de 2012



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Foi uma tarefa desafiadora e propositiva, na qual experenciei a possibilidade de gestão de uma entidade carnavalesca, que engloba desde as questões burocráticas até a condução das relações interpessoais que se configuram numa escola de samba, tendo muitas vezes que agir de forma mais enérgica ou de forma mais conciliadora. Permaneci como presidente até o ano de 2015, ano que me desliguei da direção da escola por motivos pessoais.

Ainda sobre minha participação na organização do carnaval da cidade, ocupei o cargo de vice-presidente da Liga das Escolas de Samba - LESCA, do ano de 2013 até o ano de 2016, auxiliando nas tomadas de decisões e nas intercorrências e diálogos com o poder público.

No ano de 2017 fui convidado a assumir o cargo de Coordenador de Cultura, junto a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, espaço este que me oportunizou vivenciar a organização do carnaval da cidade de outra forma, agora como agente público, tendo coordenado as atividades carnavalescas dos anos de 2017 até o ano de 2020.

Mesmo não fazendo mais parte do quadro diretivo da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, nunca deixei de acompanhar os movimentos da escola de samba, atuando no assessoramento da comissão de carnaval, apresentando eventos na quadra da escola, auxiliando no barracão de produção das alegorias, entre outros.

No ano de 2022, outro momento marcante da minha trajetória carnavalesca ocorreu, quando pude vivenciar um outro universo que a escola de samba e os desfiles de carnaval propiciam, realizando o meu 'sonho de infância' que era de desfilar como destaque e de fantasia, sendo coroado como 'Padrinho' da agremiação, e desfilando à frente da última alegoria, como representado pelas Figuras 7 e 8:

Figura 7 – Registro fotográfico da fantasia do ano de 2022



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 8 – Registro fotográfico no desfile do ano de 2022



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador.

E no ano seguinte, em 2023, vivi uma outra experiência que foi de desfilar à frente da bateria da escola, como ‘Padrinho de Bateria’, juntamente com a Rainha de Bateria, Paula Costa e a Madrinha de Bateria, Nicolle Moura, ocupando um lugar de destaque e prestígio no desfile de carnaval, conforme Figuras 9, 10 e 11:

Figura 9 – Registro fotográfico da fantasia do ano de 2023



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Desfoquers

Figura 10 – Registro fotográfico no desfile do ano de 2023



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Desfoquers

Figura 11 – Registro fotográfico da concentração com a bateria da escola no desfile do ano de 2023



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Tiago Santos Films

Ou seja, a escola de samba me proporcionou diferentes momentos na minha trajetória até aqui, os quais foram indispensáveis para minha construção enquanto sujeito e cidadão, em que as relações construídas a partir dela, contribuíram para a produção da minha subjetividade e, conseqüentemente, das minhas memórias e identidade.

Em vista disso, foi através da escola de samba Imperatriz da Zona Norte que iniciei minha trajetória no movimento da cultura popular e no movimento social LGBTQIA+ da cidade, pois, a escola de samba me proporcionou um lugar de acolhimento e reconhecimento da minha sexualidade, interferindo de forma positiva, na minha aceitação, pois eu ainda não havia assumido, publicamente, minha sexualidade, e da própria comunidade, que a partir do momento que a escola passou a ter no seu quadro diretivo sujeitos assumidamente 'gays', a relação de alteridade com ela muda, num processo contínuo entre conflitos e negociações, mas que consolidou-a como lugar de resistência da comunidade LGBTQIA+ da cidade.

Foi através dela que também surgiu o primeiro grupo organizado do movimento social LGBTQIA+ da cidade, com o 'Grupo Diversidade Cruz Alta', que foi importante para minha militância e formação junto ao movimento social, e a criação de um dos maiores eventos de promoção da cultura LGBTQIA+ e de visibilidade para as causas locais e regionais, com a 'Festa da Diversidade', que mais tarde tornou-se no maior concurso de beleza LGBTQIA+ do estado, intitulado Miss e Mister Diversidade Rio Grande do Sul que se mantém até os dias de hoje.

Cabe destacar, que foi através desta escola de samba que também construí e reforcei meus laços de amizade com um grupo de pessoas que foram e são importantes na minha trajetória de vida e carnavalesca, como o já citado Everlei Martins, atual presidente da agremiação, o Prof. Dr. Thiago de Amorim Jesus, hoje meu orientador desta tese, Roger Castro, produtor e animador cultural, Leandro Saraiva, enfermeiro, Igor Pretto, bailarino e coreógrafo e Márcio Frick, servidor público federal, que também contribuíram de forma significativa para as transformações do fazer carnavalesco na escola de samba e no carnaval de Cruz Alta.

Também foi, através das relações construídas a partir deste lugar, que iniciei minha formação política, pois, no ano de 2002, através também do convite do Everlei Martins, filiei-me no Partido dos Trabalhadores (PT), e que, posteriormente, após a vitória na eleição do ano de 2004, ocupei o cargo em comissão de Assessor de Comunicação da Prefeitura Municipal, abrindo portas importantes na minha formação profissional e política.

Durante este percurso, também iniciei minha formação acadêmica, quando no ano de 2002, por interesse em televisão, ingressei na minha primeira graduação, no curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo, na Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ, tendo concluído o curso no ano de 2005, com o Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, intitulado ‘Comunicar para Educar, Educar para Comunicar – Projeto Rede Mocoronga de Comunicação Comunitária: incluindo a partir da Educomunicação’, que buscou compreender sobre o papel da comunicação comunitária frente à comunicação de massa, afirmando que ela se tornara um instrumento pedagógico fundamental à educação.

Após um período dedicado a vida profissional, no ano de 2011, retomei os estudos ingressando no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Geografia e Geociências, da Universidade Federal de Santa Maria (PPGGEO-UFSM), por acreditar na interdisciplinaridade das ciências, e a fim de aprofundar as questões ligadas a cultura LGBTQIA+, as quais se encontravam no centro das discussões da minha trajetória de vida naquele período, pelo meu envolvimento em lutas sociopolíticas, na militância do movimento, junto ao Grupo Diversidade, e que a Geografia, em especial, da Geografia das Sexualidades, me proporcionou avançar nestes estudos, sendo que no de 2013, defendi a minha dissertação intitulada: ‘A

Festa da Diversidade em Cruz Alta-RS como território de exercício da sexualidade LGBT e de seu reconhecimento social', me tornando Mestre em Geografia.

Após o mestrado, mais uma vez optei por me dedicar a outras experiências profissionais, retomando minha vida acadêmica somente no início do ano de 2021, fruto da minha participação junto ao Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade, vinculado ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Artes (UFPel/CNPq), da Universidade Federal de Pelotas - UFPel, coordenado pelo Prof. Dr. Thiago de Amorim Jesus, quando apresentei minha candidatura ao doutorado em História, junto ao PPGH – Programa de Pós-Graduação em História (ICH - Instituto de Ciências Humanas/UFPel), na linha de pesquisa Imagens: entre Iconografia, Cultura Visual e Intermedialidade, da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, com o projeto de pesquisa intitulado 'Carnaval, Identidade e Memória: registros e narrativas sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS'.

Após obter êxito no processo seletivo, iniciei minha jornada e o desafio de desenvolver meu conhecimento entorno da ciência historiográfica, participando das disciplinas, ainda no formato *online*, as quais foram indispensáveis para minha compreensão e aprendizagem das noções teórico-metodológicas da História, de diferentes eventos acadêmicos, publicando artigos científicos e, em especial, na realização do doutorado sanduíche, no ano de 2024, junto à Universidade de Évora, em Portugal, proporcionado pelo Edital nº 30/2023, com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, que consolidou-se num dos principais momentos desta minha trajetória acadêmica.

Durante o período do doutorado sanduíche, foram muitas as experiências, tanto no campo científico como pessoal. Sob a supervisão e orientação da Prof. Dra. Maria de Deus Manso, da Universidade de Évora, pude aprofundar os conhecimentos históricos sobre a cultura popular portuguesa com ênfase na manifestação popular do Entrudo, conhecer melhor a historiografia portuguesa, pesquisando documentos e autores em bibliotecas como a Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Nacional Torre do Tombo, Biblioteca da Universidade de Évora e Sociedade de Geografia de Lisboa, relevantes para o aprofundamento teórico do trabalho, participando de eventos e discussões acadêmicas que contribuíram para a crítica e refinamento do meu

arcabouço teórico sobre a perspectiva da historiografia portuguesa, sobre o processo de ‘colonização’ ou expansão colonial e de forma especial, minha estada junto à Universidade de Évora³, localizada na cidade de Évora, um lugar histórico e cativante, onde participei como ouvinte das aulas ministradas pela professora/orientadora, nas disciplinas de Dinâmicas e Expansão Colonial e Cultura Portuguesa, junto ao curso de graduação em História da Universidade de Évora, e de ministrar 5 (cinco) aulas nas respectivas disciplinas, me oportunizando o contato com a docência, a troca de conhecimento e na interação com os alunos dos cursos, proporcionando um ambiente fértil para o intercâmbio de ideias e abrindo novas perspectivas para o desenvolvimento da minha tese.

Além das atividades de pesquisa e acadêmicas, o período na Universidade de Évora e na cidade de Lisboa, também me proporcionou uma experiência cultural e social enriquecedora. Conheci diferentes pessoas da comunidade acadêmica portuguesa, como professores e pesquisadores, que contribuíram para o meu amadurecimento pessoal e profissional, e outros bolsistas brasileiros da CAPES, os quais aprendi muito sobre o nosso próprio país, sobre suas diferentes áreas do conhecimento e, principalmente, sobre suas histórias de vida. Todos unidos pela ‘Educação’ e por ter conquistado, através de uma bolsa de estudo, a oportunidade vivenciar esta incrível e enriquecedora experiência de vida.

E por último, também no ano de 2021, com o intuito de costurar minha trajetória acadêmica e de ingressar numa segunda graduação, de forma concomitante com o doutorado, iniciei o curso de graduação Licenciatura em História – EAD, também da Universidade Federal de Pelotas – UFPel, através do Polo de Cruz Alta, o qual está sendo fundamental para o meu aprendizado e formação na ciência da História, e que, futuramente, me propiciará também exercer a carreira como docente.

Neste sentido, a minha trajetória pessoal e acadêmica, justifica as minhas escolhas metodológicas nesta pesquisa de tese de doutorado, em particular, da autoetnografia, pois ela permitiu desvelar minha posição enquanto pesquisador e

³ A Universidade de Évora foi a segunda universidade a ser fundada em Portugal. Após a fundação da Universidade de Coimbra, em 1537, fez-se sentir a necessidade de uma outra universidade que servisse o sul do país. Évora, metrópole eclesiástica e residência temporária da Corte, surgiu desde logo como a cidade mais indicada. Ainda que a ideia original de criação da segunda universidade do Reino tenha pertencido a D. João III, coube ao Cardeal D. Henrique a sua concretização. Interessado nas questões de ensino, começou por fundar o Colégio do Espírito Santo, confiando-o à então recentemente fundada Companhia de Jesus. Fonte: <https://www.uevora.pt/universidade/historia>

sujeito da pesquisa (interlocutor), uma vez que também sou agente e produtor cultural do contexto da pesquisa.

Advir, a presente tese tem como objetivo geral compreender como a escola de samba Imperatriz da Zona Norte contribui e interfere na produção subjetiva de identidades, individuais e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação de um novo paradigma estético e organizacional do carnaval de rua da cidade de Cruz Alta.

Além disso, o estudo também busca identificar e caracterizar sujeitos-chave na trajetória do carnaval de Cruz Alta e, com maior atenção, da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, registrar passagens marcantes de sua trajetória, bem como os impactos no carnaval de Cruz Alta, e identificar e compreender as relações sociopolíticas e a produção subjetiva de identidades no contexto da escola de samba pesquisada, articulada com o contexto do carnaval de Cruz Alta.

Nesta perspectiva, o carnaval, enquanto manifestação cultural de grande relevância no Brasil, transcende o aspecto festivo para se afirmar como um fenômeno social, histórico e identitário, que ocorre em diferentes regiões do país, assumindo formas próprias, refletindo especificidades locais e promovendo espaços de expressão das comunidades.

Além disso, a produção de conhecimento em torno da cultura popular brasileira tem evoluído, uma vez que os registros e análises das peculiaridades deste tema possibilitaram um ganho acadêmico significativo no campo das Ciências Humanas, mais especificamente, da História.

E é neste contexto da cultura popular que se apresenta um campo de interesse à pesquisa, que faz do carnaval um conjunto de elementos simbólicos e interpretativos que potencializam o desenvolvimento de relações sociais e de produção de subjetividades, consolidado por diferentes movimentos, fatores e características próprias onde ocorre, fora do tempo e do espaço cotidiano das pessoas, ao mesmo tempo, que também não se pode pensar que a cultura popular se faz apenas por uma dimensão social privilegiada, mas deve-se entendê-la através dos seus diferentes aspectos e lugares onde ocorre, sejam eles políticos, econômicos, sociais e geográficos, colocando-a também no 'plural'.

No contexto da cidade de Cruz Alta, a cultura popular, representada por diferentes movimentos e manifestações, tem no carnaval de rua, através das escolas

de samba e dos desfiles de carnaval, um lugar de destaque, não apenas pela tradição, mas também pela forma como articula memórias, pertencimentos, relações sociopolíticas e produção de identidades.

Logo, é imperioso compreender e analisar se de fato, o contexto pesquisado, possivelmente tenha sido e, ainda é, um dos pilares para que isso ocorra, pois, através da sua trajetória histórica, observaremos se ela sempre esteve na vanguarda do desenvolvimento das dinâmicas sociais, políticas e estéticas do carnaval de Cruz Alta, e se contribuiu para a produção subjetiva de identidades, individuais e coletiva, com a comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua de Cruz Alta.

Para tanto, a partir de uma abordagem interdisciplinar, que dialoga com campos como a antropologia, a sociologia e os estudos culturais, optou-se por um processo de bricolagem metodológica que se tornam complementares, tendo na História do Tempo Presente o seu campo de estudo e, na História Oral e na Autoetnografia, suas metodologias, formando um único caminho metodológico.

Esta pesquisa ainda caracteriza-se pela abordagem qualitativa, e tem como técnica empregada a participação-observante (Peruzzo, 2017). Também utilizou-se de técnicas de coleta de dados, através da aplicação de entrevistas semiestruturadas e abertas, aplicadas as fontes orais, e de fontes documentais – arquivos de fotos, imagens e jornais – que contribuíram para a formatação da matriz de dados e das categorias de análise.

Tomando estes pressupostos como referência, empreende-se com este trabalho de tese uma análise que se baseia em algumas noções fundamentais como de cultura, enquanto campo de disputa simbólica entre 'burguesia e popular', de carnaval, enquanto ritual de inversão do cotidiano e de escola de samba, enquanto espaço de materialização das dinâmicas sociais e relacionais dos sujeitos e corpos, do desfile carnavalesco, enquanto espaço de inversão social, reconhecimento e produto de expressão artística final, de produção de identidades e memórias e de lugar de resistência, manutenção e preservação da cultura popular brasileira.

Na consecução destas noções, o presente trabalho está fundamentado respectivamente pelos diferentes teóricos que discutem tais questões, sendo que compõem o corpo teórico principal deste trabalho, de acordo com as áreas de conhecimento, os seguintes autores: Carnaval e cultura popular: Roberto Da Matta,

José Leopoldi, Leila Blass, Renata de Sá Gonzalves, Zunilda Kauffmann, Álvaro Barreto, Isaura Queiroz, Maria Clementina Pereira Cunha, José Carlos Sebe, Rachel Valença, Monique Augras, Thiago Silva de Amorim Jesus; Cultura: Pierre Bourdieu, Clifford Geertz; Memória e Identidade: Stuart Hall, Peter Burke, Joel Candau, Eric Hobsbawn, entre outros.

Os elementos textuais estão divididos em 5 (cinco) capítulos, sendo que os seus respectivos títulos foram definidos de forma metafórica, seguindo a lógica de um desfile de carnaval de escola de samba, o qual se organiza na ‘concentração’, inicia com o ‘soar da sirene’, segue com a ‘arrancada’ do samba-enredo pelos intérpretes, dando início ao desfile pela passarela do samba, e que continua com a ‘apresentação’ dos quesitos da escola, do samba, dos elementos artísticos para a comissão julgadora e o público espectador ao longo da avenida, e finaliza na ‘dispersão’ onde ocorre a consagração espetáculo, do trabalho realizado pela escola.

No primeiro capítulo, apresenta-se a construção metodológica da pesquisa, fundamentada no atravessamento da História do Tempo Presente, da História Oral e da Autoetnografia, formando um único caminho metodológico, além dos métodos e técnicas empregados para a coleta e análise dos dados.

No segundo capítulo, apresenta-se o processo de formação histórica do carnaval no Brasil, suas nuances, confluências, disputas e conflitos gerados a partir de diferentes interesses, bem como sobre as influências étnico-culturais que foram ressignificadas ao longo do tempo, incluindo o próprio conceito de Cultura Popular, sob olhar da ciência historiográfica, visto no plural, apresentando um diálogo entre referenciados autores do campo das ciências humanas e da História, os contextos de formação histórica do carnaval no Brasil, também apresentados a partir de diferentes perspectivas e influências culturais, sejam elas portuguesa, indígena e africana, que mais tarde, deram origem ao samba, as escolas de samba e aos desfiles de carnaval, especialmente, na cidade do Rio de Janeiro, que tornou-se o ‘paradigma do carnaval brasileiro’, intervindo na formação histórica do carnaval no Rio Grande do Sul, tendo como referências as cidades de Porto Alegre, Pelotas e Uruguaiana.

No terceiro capítulo, apresentar-se o campo de análise da referida pesquisa, a cidade de Cruz Alta, localizada no interior do Rio Grande do Sul, a 336 km de Porto Alegre, com uma população de aproximadamente 60.486 mil habitantes⁴,

⁴ De acordo com dados do IBGE (2022).

apresentando elementos inéditos da formação histórica do carnaval na cidade, assim como do carnaval contemporâneo, objetivando compreender as dinâmicas sociopolíticas e culturais construídas a partir da cultura popular, mais especificamente, do seu carnaval.

No quarto capítulo, apresenta-se o contexto de estudo desta pesquisa – a escola de samba Imperatriz da Zona Norte – sua história, sua organização, seus desfiles de carnaval, a região da Zona Norte, o Clube Missioneiro, a Muamba Carnavalesca e outros aspectos relevantes no entendimento desta escola de samba enquanto espaço na construção das relações sociopolíticas, no reconhecimento e acolhimento social de diferentes grupos, na produção subjetiva das identidades, dos processos permanentes de negociação e resistência e suas contribuições para as mudanças do ‘fazer carnavalesco’ na cidade de Cruz Alta.

E o quinto e último capítulo, apresenta-se os conceitos de memória e identidade que embasaram a análise reflexiva dos documentos e conteúdos pesquisados, de modo a compreender como a escola de samba Imperatriz da Zona Norte contribuiu, e ainda contribui para a produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua de Cruz Alta.

Assim, espera-se que esta pesquisa de doutorado contribua para a valorização do carnaval de Cruz Alta como um patrimônio imaterial significativo, bem como da escola de samba Imperatriz da Zona Norte como espaço de resistência e expressão cultural, servindo de inspiração para novas investigações no campo das Ciências Humanas e da História, além de outros campos com os quais existe uma relação direta com o tema da pesquisa como as artes, a cultura popular, a educação, entre outros, e para ações que reconheçam a importância da cultura popular na produção de memórias e identidades.

1 Na concentração para o desfile

Neste primeiro capítulo apresentamos a construção metodológica desta pesquisa, que optou por um processo de bricolagem, o qual se fundamenta no atravessamento de duas metodologias que se tornam complementares, tendo na História do Tempo Presente o seu campo de estudo e, na História Oral e na Autoetnografia, suas metodologias, formando um único caminho metodológico.

Esta pesquisa ainda caracteriza-se pela abordagem qualitativa, e tem como técnica empregada a participação-observante. Também utiliza-se de técnicas de coleta de dados, através da aplicação de entrevistas semiestruturadas e abertas, aplicadas as fontes orais, de fontes documentais – arquivos de fotos, imagens e jornais – e de um diário de campo, com as anotações, informações, detalhes e elementos das falas dos participantes, pertinentes a pesquisa que contribuíram para a formatação da matriz de dados e das categorias de análise.

E o campo de estudo da História do Tempo Presente é a base de sustentação desta pesquisa, pois, através deste campo, pode-se analisar e historicizar as rupturas e permanências do passado no presente, sendo um lugar mais visível e privilegiado para a análise do embate entre história e memória, como afirma Motta (2012) ao dizer que este campo da história adquiriu notoriedade e foi se tornando mundialmente conhecido a partir de 1978, quando foi criado na França o *Institut d'histoire du temps présent* (IHTP).

Segundo os informes do próprio instituto, sua história se escreve dentro de um duplo contexto: em primeiro lugar, a *anamnese* coletiva que viu o despertar de uma memória europeia e internacional da Segunda Guerra Mundial e de suas sequelas e, em segundo, o surgimento de uma nova historiografia contemporânea, 'entendida em seu sentido etimológico, que ganhou plena legitimidade no campo científico'. Para os autores filiados ao instituto, a dimensão dos acontecimentos do século XX permitiram o desenvolvimento – por intermédio de suas pesquisas – de uma particular sensibilidade ao peso dos acontecimentos traumáticos e à confrontação das testemunhas com relação às demandas sociais e ao espaço público. (Motta, 2012, p. 30).

Com a revolução da historiografia a partir do século XX, as experiências individuais, apreendidas a partir da memória e da produção de identidades individuais e coletivas delinearam a problematização entre passado e presente na contemporaneidade.

Segundo Ferreira (2018), houve o rompimento com a ideia de um passado morto, que não pode ser acessado por meio da reinterpretação no presente:

O aprofundamento das discussões acerca das relações entre passado e presente na história, e o rompimento com a ideia que identificava objeto histórico e passado, definido como algo totalmente morto e incapaz de ser reinterpretado em função do presente, abriram novos caminhos para o estudo da história do século XX. Por sua vez, a expansão dos debates acerca da memória, suas relações com a história como objeto de pesquisa podem oferecer chaves para uma nova inteligibilidade do passado. (Ferreira, 2018, p. 84).

Dosse (2012, p. 6) também defende que a noção de história do tempo presente reside na “contemporaneidade do não contemporâneo, na espessura temporal do ‘espaço de experiência’ e no presente do passado incorporado”, constituindo um singular campo de análise da historiografia.

Neste sentido, o carnaval, evento popularmente conhecido e realizado na maioria das cidades brasileiras, apresenta-se como um importante movimento de análise e reflexão desta pesquisa, que tem como contexto de estudo a escola de samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta, interior do estado do Rio Grande do Sul, pois, acreditamos que, através do registro das memórias reavivadas no tempo presente, desta escola de samba, pode-se aprofundar as noções dialógicas entre o passado e o presente, e de que forma essa relação interfere ou não nas relações sociopolíticas e na produção subjetiva de identidades no contexto da escola pesquisada, articulada com a conjuntura do carnaval na cidade de Cruz Alta.

E adotada como um dos caminhos metodológicos para a incursão desta pesquisa, a História Oral permite traçar as estratégias de compreensão do passado, através dos excertos da memória dos sujeitos no tempo presente, privilegiando as narrativas como fonte oral.

Segundo Ferreira (2018), a história oral passou a ter mais importância quando a sociedade demonstrou interesse pela recuperação da memória coletiva e individual e pela valorização das biografias, como meio de preservar sua memória. “Todos esses elementos funcionaram como um grande estímulo para a ampliação do uso da história oral e, por tabela, para o aumento do interesse pela história recente”. (Ferreira, 2018, p. 88).

Por sua vez, a história do tempo presente, perspectiva temporal por excelência da História Oral, é legitimada como campo da pesquisa e da reflexão histórica, tendo como fontes as narrativas que serão apresentadas ao longo do texto em tela.

Na história oral, o objeto de estudo do historiador é recuperado e recriado por intermédio da memória dos informantes, e a instância da memória passa, necessariamente, a nortear as reflexões históricas, acarretando desdobramentos teóricos e metodológicos importantes; a narrativa, a forma de construção e organização do discurso são valorizadas pelo historiador, pois, como lembrou Alessandro Portelli, fontes orais são fontes narrativas. (Ferreira, 2012, p. 172).

Em sua condição de teoria-metodologia, a História Oral também provocou inquietações, dúvidas e desafios. Para Ferreira (2012), os historiadores que de maneira geral trabalhavam com uma história de períodos recuados, ou mesmo quando tinham como objeto o que se costumava definir como história contemporânea, não encaravam uma reflexão sobre o que significava abandonar a premissa da relevância 'da visão retrospectiva' para se engajarem na produção de uma historiografia pautada em outros referenciais:

Na realidade, cada vez mais se praticava uma história recente, mas não se produziam reflexões sobre esse fazer. A urgência e a necessidade da história oral de se legitimar nos espaços acadêmicos iriam forçar um investimento em trabalhos de caráter teórico e metodológico. Foi para atender a essa demanda que as discussões relativas à memória e à noção de história do tempo presente emergiram ligadas ao campo da história oral. (Ferreira, 2012, p. 91).

Logo, a História Oral, ancorada na História do Tempo Presente, e privilegiando as discussões sobre a memória, consolida-se como um importante instrumento metodológico de análise para as diversas abordagens temáticas, advindas do passado, e que precisam ser refletidas no presente, como no caso do presente estudo.

González (2020) reforça a importância da História Oral como metodologia que produz fontes para a construção do relato histórico, inclusive, tornando-se uma voz contra a 'história oficial', que em determinados períodos negou ou silenciou as minorias. Estas fontes orais também vão apresentar particularidades como a individualidade e a informalidade, além de serem dialógicas entre o historiador e o narrador.

En esa línea, la Historia Oral, al mismo tiempo que trabaja con experiencias individuales, que debe analizar en atención a las especificidades de la producción de este tipo de fuentes, cuando se cuenta con la posibilidad de recabar esas experiencias porque existen aún testigos de los acontecimientos que se desea estudiar, pueden ser valiosas fuentes para la comprensión y construcción de un período determinado en el que muchos actores aún no están representados en otro tipo de documentos (oficiales, periodísticos, etc.). De este modo, más allá de constituir la voz del pasado, puede ser una voz de autoescucha contra la historia oficial, llegando a poner en jaque lo que otros documentos y fuentes históricas han constituido, así como períodos largamente negados o silenciados. (González, 2020, p. 30).

Pollak (1989) também observa que na História Oral, as memórias tidas como subterrâneas são valorizadas e se opõem à ‘memória oficial’. Ou seja, ela permite trazer à tona, questões ligadas a grupos e movimentos, até então invisibilizados, como das culturas populares, do próprio carnaval e, mais especificamente, de uma escola de samba periférica no interior do estado do Rio Grande do Sul.

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem irá se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘Memória oficial’, no caso a memória nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os ⁵grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. (Pollak, 1989, p. 2).

Tedeschi (2014) também aponta que o desenvolvimento da História Oral como parte de um método de investigação participativa abriu-se como um campo promissor quando teve à tarefa de descobrir ‘novos’ sujeitos, e, a partir destes, compreender sua ação e interpretação no presente, apoiada na sua consciência do passado:

Na década de 1960 quando foram dados os primeiros passos na história oral como metodologia de trabalho, construíram-se dois princípios que a avalizaram: o primeiro foi a equiparação da história oral com a democratização da prática histórica; o segundo foi a ideia de que a história oral daria voz aos silenciados, às classes subalternas, aos pobres, às mulheres, aos(as) camponeses(as), às minorias étnicas, entre outros grupos, permitindo o acesso à experiência histórica subjetiva. (Tedeschi, 2014, p. 15).

⁵ Apesar da perspectiva do referido autor no uso do termo ‘grupos dominados’, atualmente não cabe mais a utilização desse termo, pois não se trata de ‘dominação’, mas sim, de ‘enfrentamento’ das minorias, grupos periféricos, classes populares, entre outras.

Neste sentido, a História Oral abre espaço para que novos temas sejam pesquisados e analisados, trazendo para o foco das discussões acadêmicas, questões antes invisibilizadas, silenciadas, ou vistas como menores, que ganham voz e vez, nos permitindo acessar estas histórias e experiências, como no caso das culturas tidas como periféricas, especialmente, as ‘culturas negras’.

E como método, na consecução dos resultados, a pesquisa também encontra-se definida como ‘História Oral Temática’, pois o diálogo gira em torno de um tema principal, neste caso sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e o carnaval de Cruz Alta, tendo como foco a criação de um roteiro de final aberto, que possibilita a análise e confrontação das versões entre as narrativas dos sujeitos pesquisados:

As perguntas não principiam desde a infância do narrador, como na História Oral de Vida, a menos que esta questão tenha importância para o tema pesquisado. O roteiro básico tem um papel fundamental e deve ser bem planejado e elaborado para abordar com amplitude e profundidade o objeto-problema. A hipótese de trabalho nesse ramo da história oral é testada com insistência e o recorte do tema deve ficar explícito de tal maneira que conste das perguntas a serem feitas ao colaborador. (Meihy; Holanda, 2007, p. 39 *apud* Gil; Silva, p. 8, 2016).

Em tal processo dialógico, o pesquisador tem que estabelecer um roteiro de perguntas que contemple os objetivos da pesquisa, pois a preparação dos procedimentos é indispensável para a consolidação das entrevistas com os participantes.

Gill; Silva (2016), a esse respeito, também observam que o roteiro de entrevista deve possibilitar perguntas amplas, através das quais o narrador possa abordar diferentes aspectos, evitando a possibilidade de respostas simplistas como ‘sim ou não’:

No caso da história oral temática (HOT) há uma pontualidade maior que na história oral de vida (HOV). Mas ambos os roteiros precisam ser flexíveis, permitindo diferentes formas de rememorar e contar histórias, visto que quem significa suas rememorações, em primeira instância, é o narrador. Então, se ele decide contar uma história, mesmo que fuja do tema, o entrevistador deve ouvir, ainda que depois precise retomar a questão anterior. (Gill; Silva, 2016, p. 2).

Gusmão (2008) ressalta ainda, que as narrativas são sempre o cerne do trabalho, o objetivo central, porque a sua busca é pela narratividade, pela singularidade e, sobretudo, pela experiência.

Outro aspecto importante que se deve levar em consideração é a forma como se dá a interpretação na pesquisa com História Oral, quando o narrador, ao reconstruir um fato, imprime sua marca na interpretação, e o pesquisador, ao ouvi-lo, pode atribuir ao mesmo fato outro significado. “Está posto o desafio: como o pesquisador pode fazer o trabalho interpretativo sem sufocar a voz do narrador? Como trabalhar a polifonia de vozes – narrador e pesquisador – na sua interpretação?”. (Costa, 2014, p. 48).

Este conflito deve ser mediado de forma que exista uma negociação entre narrador e pesquisador, levando em conta as forças culturais diversas, os valores, o lugar de fala e a subjetividade de ambos, conforme foi estabelecida nas entrevistas realizadas nesta pesquisa, como define Ferreira (2012):

Na história oral existe a geração de documentos (entrevistas) que possuem uma característica singular, isto é, são resultado do diálogo entre entrevistador e entrevistado, entre sujeito e objeto de estudo, o que leva o historiador a afastar-se de interpretações fundadas em uma rígida separação entre sujeito/objeto de pesquisa e a buscar caminhos alternativos de interpretação; a pesquisa com fontes orais apoia-se em pontos de vista individuais, expressos nas entrevistas, que são legitimadas como fontes (seja por seu valor informativo, seja por seu valor simbólico), incorporando, assim, elementos e perspectivas às vezes ausentes de outras práticas históricas — porque tradicionalmente relacionados apenas a indivíduos —, como a subjetividade, as emoções ou o cotidiano. (Ferreira, 2012, p. 171-172).

De acordo com Portelli (1997, p.18), a História Oral também leva em consideração o reconhecimento, não só da diferença, como também da igualdade, ou seja, “a diferença é, antes de mais nada, aquela entre as numerosas pessoas com quem conversamos, porém, compreende, também, o elemento de serem diferentes de nós - constituindo essa a razão primordial que nos motiva a procurá-las”.

E neste reconhecimento dos sujeitos/entrevistados, em que há diferenças e igualdades, exigirá uma maior responsabilidade pela interpretação:

Tem sido praxe, desde o início, na História Oral, reproduzir as palavras textuais das fontes, com empenho muito maior do que em outras disciplinas (nem mesmo a história documentária cita seus documentos de arquivo com o mesmo zelo com que os historiadores orais citam entrevistas). Assim, sejam quais forem as intenções que tivermos, o trabalho que realizamos adquire uma dimensão dialógica intrínseca, na qual nossas interpretações e explicações (expressamente claras) coexistem com as interpretações contidas nas palavras que reproduzimos de nossas fontes e, ainda, com as interpretações que os leitores delas fazem. (Portelli, 1997, p. 27).

Costa (2014, p. 51) define ainda que “interpretar é atribuir sentidos aos fatos narrados, é relacioná-los a uma teoria e, é estabelecer uma relação dialógica entre o corpus e o pesquisador – relação sempre mediada pela cultura”. Aqui, a interpretação atribui sentido e decodifica os símbolos, as imagens e os mitos, bem como destrincha o oculto que se esconde no visível dos gestos, olhares, silêncios e imaginação do narrador.

Portelli (1997, p. 25), também enfatiza que a análise das entrevistas deve ser feita de acordo com os problemas de pesquisa: “quando várias foram realizadas é pertinente cruzar informações/versões, fazer análises comparativas, buscando evidências e conflitos nas narrativas”.

Isto ficou evidente no processo de análise das narrativas extraídas da rede de memória composta por dez participantes, entre fundadores, presidentes, diretores, carnavalescos, mestre de bateria e comunidade da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta, entrecruzando as informações e versões, que contribuíram para o estabelecimento da relação dialógica e de confrontações destas narrativas de acordo com os problemas de pesquisa, em especial, como uma escola de samba de periferia, localizada no interior da Rio Grande do Sul, consegue alterar o ‘*ethos*’ de um município com características muito conservadoras, tendo em vista as singularidades, filtros e reproduções sociopolíticas passíveis de serem abarcados no processo de emergência e consolidação cultural da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, como por exemplo, a aceitação, em certa medida, de pessoas LGBTQIA+ em espaços de poder nunca antes ocupados por essa população, que reverbera para o todo da cidade, e muda de fato o cotidiano e as relações sociais deste lugar para com estes sujeitos.

Seguindo o processo de bricolagem, o qual é um atravessamento de duas metodologias que se tornam complementares, ou ainda definida por Gonzalez; Lockmann (2024) como uma operação de ‘recorta e cola’, que coloca as metodologias, os métodos, os procedimentos a serviço do trabalho investigativo, ‘montando’ algo totalmente novo, a pesquisa também utiliza-se da metodologia ‘autoetnográfica’, pois o pesquisador está inserido no universo de análise, sendo participante e produtor de conhecimento do contexto cultural da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, como nos afirma Versiani (2005):

[Na Autoetnografia], o sujeito produtor de conhecimento passa a explicitar seu próprio ponto de vista circunstanciado, suas heranças socioculturais e seus pressupostos teórico-críticos que, por sua vez, podem ir se alterando ao longo do processo investigativo pela atuação de fatores específicos e contingentes, como mudanças de localização e status do pesquisador, de seus interesses, dos processos de interação entre pesquisador e outros sujeitos com os quais se relaciona ao longo da pesquisa. (Versiani, 2005, p. 210-211).

Para melhor compreender o processo metodológico da autoetnografia, é preciso saber que ela está ligada a 'etnografia', que, segundo Angrosino (2009) significa:

[...] a descrição de um povo, que lida com gente no sentido coletivo da palavra, e não com indivíduos, mas com pessoas em grupos organizados, duradouros que podem ser chamados de comunidades ou sociedades, estudando seus modos de vida peculiar, suas características e sua cultura, envolvendo o exame dos comportamentos, costumes e crenças aprendidos e compartilhados do grupo. (Angrosino, 2009, p.16).

Encarada como o produto de uma 'mistura' de metodologias que partilham da suposição que o envolvimento com o sujeito é a chave para a compreensão de uma cultura ou moldura social particular, a etnografia, segundo Salgado (2015), vai compor uma moldura sociocultural que possibilita configurar um contexto, de onde emergem as questões e os enigmas da investigação, como no caso da conjuntura pesquisada:

A etnografia abrange, portanto, métodos que envolvem contato social direto e continuado com os agentes da investigação. Implica, por isso, um sentido de estar presente. A tarefa etnográfica refere a experiência. A etnografia é um termo de significados flutuantes, negociados ao longo da história da antropologia, ela carece sempre de um enquadramento com o desenho da investigação. Não nos deteremos nessa história do conceito, mas interessa delinear o denominador comum que norteia o que entendemos por etnografia, de forma a clarificar a metodologia que poderá enquadrar uma viagem etnográfica. Sobretudo, a partir do momento em que se pensa a etnografia enquanto modo de ação, como uma experiência que é vivida, que é registrada, e sempre numa relação aberta e íntima com a teoria, isto é, enquanto modo de expressão. É aqui que se podem potenciar relações, conexões possíveis com questões e dimensões mais amplas: seja do jogo de apreensão e percepção das práticas culturais e as perspectivas teóricas que as podem enquadrar e explicar, seja do simples jogo de variação das escalas de análise, das micro às macropерcepções, no processo de interpretação de uma determinada experiência. [...] A etnografia pretende explicar e analisar a partir da tradução da experiência resultante com o outro, e reconhece, identifica e regista como essa experiência embarca no fluxo da história. (Salgado, 2015, p. 27-28).

Dantas (2016) numa definição mais clássica, explica que a etnografia é um método de pesquisa que considera a dimensão sociocultural do fenômeno estudado,

caracterizando-se como uma atividade minuciosa e reflexiva de observação e descrição, a partir da imersão do pesquisador no seu campo de trabalho.

Blanco (2012) também vai observar que a percepção da etnografia mudou muito ao longo do século XX e no início do século XXI, principalmente no que tange o trabalho de campo e a ampliação deste campo de investigação.

Evidentemente esta percepción de la etnografía ha cambiado mucho a lo largo del siglo XX y en la primera del siglo XXI; incluso algunos autores hablan actualmente de una “etnografía global” (Burawoy, 2001). Sin embargo, a pesar de que en poco más de cien años la concepción de lo que se entiende por etnografía —y su práctica— han ido cambiando de manera notoria, llegando incluso a desbancar como definitoria la idea inicial del estudio del “otro” “muy diferente”, hay un aspecto relevante que tiene que ver con la asociación que se hace entre etnografía y la realización de trabajo de campo; a partir de la afirmación de que el trabajo de campo no es exclusivo de la etnografía pero sí su principal soporte. (Blanco, 2012, p.54).

Tais mudanças abriram a possibilidade da inscrição da ‘autoetnografia’ como uma nova metodologia que busca o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador, tanto na definição do que será pesquisado, quanto no desenvolvimento da pesquisa, como na circunstância desta tese, uma vez que o pesquisador é parte integrante da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, o que possibilita que este contribua com a sua experiência.

Segundo Blanco (2012), alguns autores começaram a utilizar o termo ‘autoetnografia’ no final dos anos 1970 e, fortemente, a partir dos anos 1980 e 1990:

Es hasta la década de los noventa que Carolyn Ellis y Arthur Bochner (1996) —fundadores y activos promotores del género de la autoetnografía como “método de investigación”— junto con Laurel Richardson (2003) —otra de las figuras más conocidas de “la escritura como método de investigación”— plantearon que esta vertiente “explora el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando” (Gaitán, 2000: 1).⁶ De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador —ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural. (Blanco, 2012, p. 55).

Santos (2017) observa que a autoetnografia deriva da ‘etnografia urbana e organizacional’, inserida na tradição interacionista da ‘Escola de Chicago’, sendo que o termo foi usado pela primeira vez, no campo das Ciências Sociais, especificamente na Antropologia. “Vê-se, assim, que nesses últimos anos, a autoetnografia tornou-se

um método importante e legítimo em muitas disciplinas e contextos de pesquisa”. (Santos, 2017, p. 222).

Uma das discussões sobre o que é a autoetnografia e como ela é praticada, remete a uma polêmica mais ampla de natureza epistemológica, como aponta Blanco (2012):

Entre otras, una manera de ver a la autoetnografía es ubicándola en la perspectiva epistemológica que sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir a esa persona, así como de las épocas históricas que recorre a lo largo de su existencia. (Blanco, 2012, p. 54).

Ou seja, o pesquisador desta tese passa a dar conta do seu contexto de vida, bem como de seu período histórico, pois, a participação junto à escola de samba em tela, o permite compreender as nuances, singularidades, aproximações, conflitos e negociações que ocorreram e ainda ocorrem no cerne deste contexto.

Nesta lógica de definição do termo, Santos (2017), indica que a palavra ‘autoetnografia’ vem do grego *auto* (*self* = ‘em si mesmo’), *ethnos* (nação = no sentido de ‘um povo ou grupo de pertencimento’) e *grapho* (escrever = ‘a forma de construção da escrita’), significando que a palavra nos remete a um tipo de fazer específico por sua forma de proceder, ou seja, refere-se à maneira de construir um relato (escrever), sobre um grupo de pertença (um povo), a partir de ‘si mesmo’ (da ótica daquele que escreve):

Grosso modo, podemos dizer que a autoetnografia é um método que se sustenta e se equilibra em um ‘modelo triádico’ (Chang, 2008) baseado em três orientações: a primeira seria uma orientação metodológica – cuja base é etnográfica e analítica; a segunda, por uma orientação cultural – cuja base é a interpretação: a) dos fatores vividos (a partir da memória), b) do aspecto relacional entre o pesquisador e os sujeitos (e objetos) da pesquisa e c) dos fenômenos sociais investigados; e por último, a orientação do conteúdo – cuja base é a autobiografia aliada a um caráter reflexivo. (Santos, 2017, p. 218).

Para Ellis (2015) a autoetnografia seria uma abordagem de pesquisa e escrita que busca descrever e analisar sistematicamente (grafia) a experiência pessoal (auto) para compreender a experiência cultural (*ethno*), desafiando as formas ‘canônicas’ de fazer investigação:

Esta aproximación desafía las formas canónicas de hacer investigación y de representar a los otros (Spry, 2001), a la vez que considera a la investigación como un acto político, socialmente justo y socialmente consciente (Adams y Holman Jones, 2008). Para hacer y escribir autoetnografía, el investigador aplica los principios de la autobiografía y de la etnografía. Así, como método, la autoetnografía es, a la vez, proceso y producto. (Ellis, 2015, p.250).

Enquanto método, Ellis (2015) também vai referir-se que muitos cientistas recorreram à autoetnografia porque buscavam uma resposta positiva das críticas às ideias canônicas, sobre o que é e como a pesquisa deveria ser feita, se concentrando em maneiras de produzir pesquisas significativas, acessíveis e evocativas, com base na experiência pessoal, e que sensibilizassem os leitores para questões de identidade política, eventos não falados e formas de representação:

Como método, la autoetnografía combina características de la autobiografía y de la etnografía. En una autobiografía, el autor escribe de manera selectiva acerca de sus experiencias pasadas. Por lo general, el autor no atraviesa estas experiencias solamente para hacerlas parte de una publicación sino que, más bien, las reconfigura a través de una mirada retrospectiva (Bruner, 1993; Denzin, 1989, Freeman, 2004). Durante el proceso, el autor también puede entrevistar a otros, así como consultar textos tales como fotografías, revistas y grabaciones que contribuyan a recuperar sus recuerdos (Delany, 2004; Didion, 2005; Goodall, 2006; Herrmann, 2005). (Ellis, 2015, p. 252).

Dantas (2016), a partir de sua experiência, nos relata como ela passou de observadora-participante, nos estudos etnográficos, para uma experiência de participante-observadora, nos estudos autoetnográficos:

Minha experiência com a autoetnografia mostrou que o exercício da escrita torna-se um dos principais modos de produção da informação, uma vez que o olhar do pesquisador confunde-se com o olhar do artista, é um olhar que, ao se voltar para o processo de criação, não separa o fazer artístico do fazer investigativo. No meu caso, a escrita foi efetivamente o que favoreceu um relativo distanciamento e uma certa compreensão das obras e de seus processos. (Dantas, 2016, p. 177).

Assim posto, Santos (2017), caracteriza que o método autoetnográfico é o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito pesquisador tanto na definição do que será pesquisado quanto no desenvolvimento da pesquisa, e os fatores relacionais que surgem no decorrer da investigação:

Dito de outra maneira, o que se destaca nesse método é a importância da narrativa pessoal e das experiências dos sujeitos e autores das pesquisas, o fato de pensar o papel político do autor em relação ao tema, a influência desse autor nas escolhas e direcionamentos investigativos e seus possíveis avanços. (Santos, 2017, p. 219).

Também não podemos deixar de pensar que hoje, a pesquisa não é constituída de isenções e neutralidades, pois, de alguma forma, o pesquisador está colocando suas impressões enquanto sujeito social, através das suas experiências e vivências de mundo. E, a autoetnografia surge como uma metodologia capaz de organizar um conjunto de métodos para desenvolver e produzir novos conhecimentos.

Por isso, a presente pesquisa de tese permite que o pesquisador, enquanto sujeito social, ativamente participante do contexto pesquisado, faça suas escolhas e direcionamentos investigativos, tanto no seu texto como nas análises do campo, a partir de suas impressões, experiências, vivências e memórias, a fim de responder os problemas da pesquisa sob a perspectiva da autoetnografia.

Como abordagem, esta pesquisa se configura na forma 'qualitativa', pois, através deste método é possível compreender os fenômenos complexos e subjetivos por meio da análise detalhada das experiências, percepções e contextos sociais em que o contexto de estudo está inserido, tendo o foco na coleta de informações através de entrevistas, observações e análise de documentos, objetivando interpretar significados e identificar padrões deste determinado contexto.

De acordo com Silva; Faustino (2024) o método qualitativo emergiu como uma abordagem vital nas pesquisas em Ciências Sociais e Humanas, permitindo uma compreensão aprofundada e mais completa dos fenômenos analisados:

Os métodos qualitativos ocupam um lugar fundamental na pesquisa científica, proporcionando uma compreensão profunda e contextualizada dos fenômenos sociais, culturais e comportamentais. Ao contrário dos métodos quantitativos, que se concentram na medição e análise estatística de dados, os métodos qualitativos priorizam a exploração das experiências, significados e interpretações dos indivíduos em seus contextos naturais. Este enfoque permite capturar a complexidade e a riqueza das interações humanas, oferecendo *insights* valiosos que muitas vezes permanecem ocultos em abordagens quantitativas. (Silva; Faustino, 2024, p. 3).

Ou seja, a pesquisa qualitativa busca explorar fenômenos de forma aberta, sem hipóteses rígidas, descrevendo-os de forma detalhada, dando ênfase ao contexto em que os fenômenos ocorrem, buscando entender os significados atribuídos pelos

participantes às suas experiências e ações, como dos sujeitos participantes desta pesquisa.

Para Souza; Santos (2020) a pesquisa de cunho qualitativo tem seu foco de interesse voltado para o indivíduo e para suas relações e interações com o ambiente:

Do pesquisador, por sua vez, supõe contato direto e prolongado com o ambiente e a situação que está sendo investigada, num intenso trabalho de campo. Com isso, temos um método que se debruça com as formas de percepção do mundo, de comunicação, de autoconhecimento e de conhecimento dos problemas humanos. (Souza; Santos, 2020, p. 1400).

Minayo (2002) sublinha que a pesquisa qualitativa também trabalha com significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes geradas socialmente, na busca de compreender e interpretar a realidade: “o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis”. (Minayo, 2002, p. 21-22).

Silva; Faustino (2024) propõe que ao se concentrar em contextos específicos e experiências individuais, os métodos qualitativos revelam nuances e complexidades que podem ser essenciais para a compreensão completa de um fenômeno, pois, não haverá alguém melhor para se falar do local, que aquele que está inserido nele, percebendo e vivendo suas circunstâncias.

Neste sentido, fica evidente que através da metodologia autoetnográfica, o pesquisador, ao ser conhecedor do local onde está inserido e de vivenciar as circunstâncias do contexto de pesquisa, tem a oportunidade de revelar tais nuances e complexidades do fenômeno estudado, pois, o carnaval se configura como um fenômeno carregado de significados que devem ser explorados a partir dos métodos qualitativos, tendo nas escolas de samba o lugar de materialização das relações e dos processos sociopolíticos e culturais em análise.

Para estes mesmos autores, os métodos qualitativos são abordagens de pesquisa que envolvem a coleta e análise de dados não-numéricos, como textos, entrevistas, observações e registros visuais. “Eles são utilizados para explorar e compreender fenômenos a partir da perspectiva dos participantes, enfatizando os significados e interpretações que as pessoas atribuem às suas experiências”. (Silva; Faustino, 2024, p. 4).

Seguindo essa lógica, os autores ainda destacam que as técnicas mais comuns utilizadas nos métodos qualitativos incluem entrevistas em profundidade, observação participante, grupos focais e análise de documentos:

As entrevistas em profundidade permitem que os pesquisadores obtenham uma compreensão detalhada das percepções e experiências dos entrevistados. Essas entrevistas são geralmente semiestruturadas, oferecendo flexibilidade para explorar tópicos emergentes durante a conversa. A observação participante, por sua vez, envolve o pesquisador se imergindo no ambiente de estudo, observando e interagindo com os participantes em seu contexto natural. Esta técnica é particularmente útil para estudar comportamentos e práticas cotidianas em ambientes específicos. (Silva; Faustino, 2024, p. 4).

Deste modo, esta pesquisa engloba tais técnicas, explorando as narrativas, concebidas através das entrevistas com sujeitos que compõe o quadro social da escola de samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta, e que justificam as escolhas metodológicas do pesquisador, bem como, da técnica de ‘participação-observante’ que, segundo Peruzzo (2017) é um neologismo de ‘pesquisa-participante’ como forma de clarificar sua distinção de observação-participante:

[...] pois trata-se de um enfoque que admite e pressupõe um nível mais elevado de participação ou envolvimento do investigador no grupo pesquisado, mas não atinge os níveis de envolvimento do investigador prevista pela pesquisa-ação. O pesquisador atua como parte do grupo investigado ao mesmo tempo em que o observa. (Peruzzo, 2017, p. 172).

A autora também esclarece que “a participação-observante, pode se originar do interesse do investigador (as vezes com finalidade de cumprir requisitos para obtenção de títulos acadêmicos) ou de um grupo que tem a finalidade de conhecer melhor suas dinâmicas e realidade local”. (Peruzzo, 2017, p. 173). Isto reforça a escolha desta técnica por entender que o pesquisador, enquanto parte integrante do grupo investigado, tem o interesse de aprofundar as questões relacionais e de produção de identidades concernente ao campo da pesquisa.

Com base neste ponto de vista, os autores Silva; Faustino (2024) propõe uma definição das características dos métodos qualitativos, importantes para a compreender a dimensão dos métodos qualitativos, conforme Quadro 1 abaixo:

Quadro 1 – Características dos métodos qualitativos

Coleta de Dados Ricos e Detalhados	Envolvem a coleta de dados ricos e detalhados, que fornecem uma compreensão profunda das experiências e perspectivas dos participantes.
Análise Interpretativa	Os pesquisadores procuram identificar padrões, temas e significados emergentes a partir dos dados. Esta análise vai além da descrição superficial, buscando compreender as nuances e complexidades dos dados.
Uso de Amostras Pequenas e Intencionais	Os métodos qualitativos geralmente trabalham com amostras pequenas e intencionais. A seleção dos participantes é feita com base na relevância e na capacidade de fornecer informações ricas e detalhadas.
Desenvolvimento de Teoria	Em muitos casos, os métodos qualitativos são usados para desenvolver teorias emergentes a partir dos dados. A Teoria Fundamentada, por exemplo, é uma abordagem em que a teoria é construída indutivamente a partir da análise sistemática dos dados coletados. Esta característica permite que os métodos qualitativos sejam particularmente úteis para explorar novas áreas de pesquisa.
Participação Ativa dos Sujeitos	Em vez de serem meros objetos de estudo, os participantes são vistos como co-construtores do conhecimento. Esta abordagem participativa reconhece o valor das perspectivas dos sujeitos e promove a inclusão de suas vozes
Narrativas e Histórias	As histórias de vida, os relatos pessoais e as descrições detalhadas fornecem uma visão rica e profunda das experiências individuais e coletivas. As narrativas ajudam a capturar a complexidade das experiências humanas e permitem uma compreensão dos fenômenos sociais.

Multiplicidade de Perspectivas	Em vez de buscar uma verdade única e objetiva, eles reconhecem que diferentes pessoas podem ter interpretações variadas de um mesmo fenômeno.
Ética e Sensibilidade	São fundamentais nos métodos qualitativos. O respeito pela dignidade e pelos direitos dos participantes é primordial. Os pesquisadores devem ser sensíveis às questões éticas relacionadas à privacidade, ao consentimento informado e ao uso dos dados.

Fonte: Faustino, 2024.

Diante do exposto, esta pesquisa buscou considerar todas essas características dos métodos qualitativos, trazendo dados fundamentados e detalhados, que capturaram as nuances das interações e percepções, permitindo uma pesquisa flexível, evoluindo conforme os dados foram sendo coletados e, a análise dos dados foi de forma interpretativa, identificando categorias, consentindo uma arguição mais detalhada e profunda da investigação.

Outro aspecto indispensável na pesquisa qualitativa é a escolha das técnicas de coleta de dados para obter informações detalhadas e compreensivas sobre o tema estudado que, segundo Marconi; Lakatos (2002, p. 62) é definida como “um conjunto de preceitos ou processos de que se serve uma ciência ou arte; é a habilidade para usar esses preceitos ou normas, a parte prática. Toda ciência utiliza inúmeras técnicas na obtenção de seus propósitos”.

Além disso, a escolha das fontes que serão utilizadas para a análise do conteúdo também é fundamental, pois, segundo Marconi; Lakatos (2002) a documentação pode ser definida de forma ‘direta ou indireta’, implicando no levantamento de dados de variadas fontes, quaisquer que sejam os métodos ou técnicas empregadas:

Esse material-fonte geral é útil não só por trazer conhecimentos que servem de *background* ao campo de interesse, como também para evitar possíveis duplicações e/ou esforços desnecessários; pode, ainda, sugerir problemas e hipóteses e orientar para outras fontes de coleta. É a fase da pesquisa realizada com intuito de recolher informações prévias sobre o campo de interesse. (Marconi; Lakatos, 2002, p. 62).

O levantamento de dados na documentação 'direta' pode ser realizado de duas maneiras, de acordo com Marconi; Lakatos (2002, p. 62): "pesquisa documental (ou de fontes primárias) e pesquisa bibliográfica (ou de fontes secundárias)".

Por entender que são complementares no processo de escrita da tese, optou-se pelo uso de ambas, pesquisa documental e pesquisa bibliográfica, sendo que a pesquisa bibliográfica serviu de suporte para a análise documental, ajudando a interpretar documentos primários à luz de teorias e estudos anteriores, enriquecendo a fundamentação teórica e a análise empírica.

Os autores Junior; Oliveira; Santos; Schnekenberg (2021) consideram que a pesquisa documental é aquela em que os dados são absolutamente provenientes de documentos, a fim de compreender um determinado fenômeno, utilizando-se de métodos e técnicas de captação, compreensão e análise de um universo de documentos considerados heterogêneos.

Para Marconi; Lakatos (2002) a pesquisa documental está restrita a documentos, escritos ou não, sendo que os documentos escritos utilizados nesta pesquisa foram matérias e artigos de jornais locais, como: Jornal Cruz Alta – Órgão do governo republicano, anos 1897-1900, Jornal Echo da Serra, ano 1905, Jornal Folha da Serra, ano 1951, Jornal Diário Serrano, anos 1951, 1957, 1960, 1969, 1970, 1972, 1975, 1988, 1993, 2006, arquivados junto a Hemeroteca Municipal de Cruz Alta, e documentos oficiais (Leis e regulamentos); e os documentos não-escritos, utilizados para análise dos dados foram vídeos, imagens e fotografias de arquivo pessoal e público, e de divulgação digital em redes sociais e *websites*.

E para a pesquisa bibliográfica, definida por Marconi; Lakatos (2002), como tudo que já se tornou público em relação ao tema de estudo, escolheu-se autores como Rossano Cavallari, Roberto Da Matta, José Leopoldi, Leila Blass, Renata de Sá Gonzalves, Zunilda Kauffmann, Álvaro Barreto, Isaura Queiroz, Maria Clementina Pereira Cunha, José Carlos Sebe, Rachel Valença, Monique Augras, Thiago Silva de Amorim Jesus, Pierre Bourdieu, Clifford Geertz, Stuart Hall, Peter Burke, Joel Candau, Eric Hobsbawm, entre outros.

Marconi; Lakatos (2002) definem que o levantamento de dados da documentação 'indireta' se dá no próprio local onde os fenômenos ocorrem. "Esses dados podem ser obtidos de duas maneiras: por meio da pesquisa de campo ou da pesquisa de laboratório". (Marconi; Lakatos, 2002, p. 83).

Aqui optou-se pela ‘pesquisa de campo’, pois o pesquisador tem contato direto com a realidade pesquisada, permitindo-o, enquanto participante, observar e interagir, tanto com o lugar como com os sujeitos, e realizar a coleta de dados através de entrevistas com os sujeitos que compõe ou participaram da escola de samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta, captando dados mais detalhados que, dificilmente seriam identificados em fontes secundárias para a validação empírica da pesquisa.

O processo de análise documental também foi essencial nesta etapa, pois permitiu acessar, interpretar e contextualizar as informações que foram indispensáveis na construção do conhecimento científico desta pesquisa que, de acordo com Bardin (2016), pode ser definida como uma operação ou conjunto de operações visando representar o conteúdo de um documento sob uma forma diferente da original, a fim de facilitar, num estado ulterior, a sua consulta e referência:

Enquanto tratamento da informação contida nos documentos acumulados, a análise documental tem por objetivo dar forma conveniente e representar de outro modo essa informação, por intermédio de procedimentos de transformação. O propósito a atingir é o armazenamento sobre uma forma variável e a facilitação do acesso ao observador, de tal forma que este obtenha o máximo de informação (aspecto quantitativo), com o máximo de pertinência (aspecto qualitativo). Análise documental é, portanto, uma fase preliminar da constituição de um serviço de documentação ou de um banco de dados. (Bardin, 2016, p. 51).

Sá-Silva; Almeida; Guindani (2009), destacam que o uso de documentos para a pesquisa possibilita trazer uma riqueza de informações, aproximando o pesquisador do objeto de estudo na sua contextualização histórica e sociocultural.

Evidentemente, o documento escrito, em especial os jornais analisados, tornaram-se primordiais para acessar a memória de um passado histórico, permitindo que o pesquisador encontre elementos originais que depõem sobre a construção histórica do carnaval na cidade de Cruz Alta desde o ano de 1897 até os dias atuais:

Por possibilitar realizar alguns tipos de reconstrução, o documento escrito constitui, portanto, uma fonte extremamente preciosa para todo o pesquisador nas ciências sociais. Ele é, evidentemente, insubstituível em qualquer reconstituição referente a um passado relativamente distante, pois não raro que ele represente a quase totalidade dos vestígios da atividade humana em determinadas épocas. Além disso, muito frequentemente, ele permanece como o único testemunho de atividades particulares ocorridas num passado recente. (Cellard, 2008, p. 295).

Com base nestes pressupostos, entende-se que os documentos, escritos ou não, permitiram acessar dados teóricos e empíricos, cumprindo com o propósito de armazenar o máximo possível de informações, com o máximo de pertinência, para a construção conceitual e de análise de conteúdo, respondendo aos objetivos e aos problemas da presente pesquisa.

Além disso, as entrevistas realizadas na pesquisa de campo, observaram o processo de concepção e execução de uma ‘História Oral Temática’, com tema previamente definido, em que o entrevistador buscou, através de conversas diretas com os participantes, extrair o máximo possível de informações pertinentes a memória, com o intuito de compor seu banco de dados para, posteriormente, organizá-las de forma que houve um constante diálogo entre as informações e os pressupostos teóricos escolhidos para a fundamentação da análise.

Neto (2002) define que a entrevista é o procedimento mais usual no trabalho de campo, pois, através dela, o pesquisador busca obter informes contidos na fala dos atores sociais:

Ela não significa uma conversa despretensiosa e neutra, uma vez que se insere como meio de coleta dos fatos relatados pelos atores, enquanto sujeito-objeto da pesquisa que vivenciam uma determinada realidade que está sendo focalizada. Suas formas de realização podem ser de natureza individual e/ou coletiva. (Neto, 2002, p. 57).

Nesta perspectiva, Marconi; Lakatos (2002, p. 92) definem que a entrevista é: “um encontro entre duas pessoas, a fim de que uma delas obtenha informações a respeito de determinado assunto, mediante uma conversação de natureza profissional”. Para tal, a referente pesquisa optou por ‘entrevista semiestruturada’, por entender que ela combina perguntas previamente definidas com a liberdade de explorar questões emergentes do processo dialógico, de aprofundamento qualitativo da pesquisa e de aproveitamento da oralidade, pois, a História Oral interessa-se pelas experiências, memórias e interpretações, na obtenção de narrativas pessoais e coletivas de forma mais detalhada do que em um questionário fechado.

Neto (2002), também ressalta que as entrevistas podem ser estruturadas e não estruturadas, onde o informante aborda livremente o tema proposto, através de perguntas previamente formuladas. “Há formas, no entanto, que articulam essas duas modalidades, caracterizando-se como entrevistas semiestruturadas”. (Neto, 1994, p. 58).

Para as autoras Marconi; Lakatos (2002, p. 94), as entrevistas também podem ser ‘padronizadas ou estruturadas’, em que o entrevistador segue um roteiro previamente estabelecido: “as perguntas feitas ao indivíduo são predeterminadas. Ela se realiza de acordo com um formulário elaborado e é efetuada de preferência com pessoas selecionadas de acordo com um plano”. Ou, ‘despadronizadas ou não estruturadas’, onde o entrevistado tem liberdade para seguir em qualquer direção que considere adequada. “Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversa informal”. (Marconi; Lakatos, 2002, p. 94).

Seguindo essa lógica, para Bardin (2016) há várias maneiras de se fazer uma entrevista:

Tradicionalmente, classificam-se as entrevistas segundo o seu grau de diretividade - ou melhor, de não diretividade – e, por conseguinte, segundo a profundidade do material verbal recolhido. Entrevistas são diretas de uma ou duas horas, que necessitam de uma prática psicológica confirmada, ou entrevistas semi diretas (também chamadas com plano, com guia, com esquema, focalizadas, semiestruturadas), mais curtas e mais fáceis: seja qual for o caso, devem ser registradas e integralmente transcritas [...] (Bardin, 2016, p. 93).

Ou seja, as entrevistas desta pesquisa foram realizadas articulando perguntas estruturadas, padronizadas, semiestruturadas, semi-diretas, com final aberto e flexível, que permitiram explorar as experiências pessoais, tradições e transformações na escola de samba Imperatriz da Zona Norte e no carnaval de Cruz Alta.

E a escolha dos participantes, definiu-se a partir de critérios de proximidade com o contexto de estudo, levando em consideração suas trajetórias e representatividade, projetando obter as narrativas e, posteriormente, a produção dialógica para a análise dos dados. E como base teórica, utilizou-se a definição de Portelli (1997, p. 37) em que “é o historiador que seleciona as pessoas que serão entrevistadas, que contribui para a moldagem do testemunho colocando as questões e reagindo às respostas; e que dá ao testemunho sua forma e contexto finais”.

No Quadro 2 abaixo apresentamos os dados de caracterização dos participantes, organizados de forma alfabética, contendo a função que ocupam na escola de samba Imperatriz da Zona Norte ou no carnaval de Cruz Alta, a descrição do entrevistado e informações adicionais sobre gênero, etnia, idade, escolaridade, profissão e, dados da entrevista como data, local e duração da entrevista, num número total de 10 (dez) participantes.

E, optou-se por citar o nome verdadeiro de cada participante, pois este trabalho também busca registrar e reverenciar a trajetória e as contribuições de cada um dos participantes para com a escola de samba, a comunidade da Zona Norte e ao carnaval de Cruz Alta, além de reforçar o sentido de 'identidade', conceito central desta pesquisa.

Quadro 2 – Entrevistados da pesquisa

	Função e descrição do entrevistado	Gênero	Idade	Etnia	Escolaridade	Profissão	Dados da Entrevista
Ademar Moreira da Costa	Atuou junto ao Clube Missioneiro por mais de 30 anos, juntamente com sua família. Também colaborou na organização da Muamba de Cruz Alta, e na fundação da escola de samba Imperatriz da Zona Norte. Posteriormente, foi presidente do Clube Missioneiro e da Imperatriz da Zona Norte entre os anos de 2002 e 2008.	M	71	Pardo	Não lembrava	Aposentado	Data da Entrevista 29/01/24
							Local da Entrevista Casa do participante
							Duração da Entrevista 56min18seg
Everlei Rangel Martins	Residente na Zona Norte, no bairro São João, começou sua atuação jovem na escola de samba Imperatriz da Zona Norte como membro da bateria. Foi diretor de bateria, desfilou como Ala e Comissão de Frente e, posteriormente, assumi como carnavalesco por muitos anos, integrando a Comissão de Carnaval da escola de samba. Foi diretor de carnaval e atual é o presidente da escola.	M	41	Branco	Superior	Servidor Público	Data da Entrevista 01/04/24
							Local da Entrevista Casa do participante
							Duração da Entrevista 1h01min

Helenice Mello	Considerada uma das expressões do carnaval da cidade, foi Rainha do carnaval de Cruz Alta e Rainha Regional em 1985 pela escola de samba Unidos do Beco. Conquistou 18 títulos de rainha durante sua trajetória no carnaval. Atuou como rainha de bateria na escola de samba Unidos de São José de 1986 até o início dos anos 1990. Foi presidente desta mesma entidade no ano de 2008. Foi Rainha do carnaval da Maior e Melhor Idade no ano de 2023. Atualmente confecciona fantasias de carnaval e desfila da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.	F	58	Negra	Superior	Professora	Data da Entrevista 30/01/24
							Local da Entrevista Casa do participante
							Duração da Entrevista 1h06min
Mariana Prola Farias Leães	Filha de uma das fundadoras da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, sempre participou, desde criança, das atividades da entidade, tendo sido destaque em vários desfiles desde 1993. Foi rainha de bateria em 2018 e, atualmente, é diretora social.	F	40	Branca	Superior	Psicóloga	Data da Entrevista 31/01/24
							Local da Entrevista Consultório Profissional
							Duração da Entrevista 30min04seg

Mario Mafalda	Foi presidente do Clube Missioneiro por mais de 20 anos. Idealizador e articulador da Muamba de Cruz Alta em 1988. Idealizador, fundador e ex-presidente da escola de samba Imperatriz da Zona Norte em 1993. Atualmente, não atua mais no carnaval e na escola de samba.	M	74	Branco	Ensino Médio	Bombeiro aposentado	Data da Entrevista 24/11/23
							Local da Entrevista Casa do participante
							Duração da Entrevista 1h43min
Mauro Oliveira dos Santos	Membro da comunidade da Zona Norte, morador do bairro Esperança, foi integrante da direção do Clube Missioneiro e colaborador na fundação da escola de samba. Atuou como diretor de bateria e, desde 2008, atua como mestre de bateria.	M	54	Pardo	Ensino Fundamental	Autônomo	Data da Entrevista 04/12/23
							Local da Entrevista Quadra da escola
							Duração da Entrevista 1h02min
Nilza Regina Vieira Lazzarini	Membro da direção da escola de samba desde o ano de 1994. Foi porta-estandarte, Rainha da Maior e Melhor Idade, a segunda mulher a presidir a escola de samba e, atualmente, está afastada por motivos pessoais das atividades na escola.	F	62	Branca	Ensino Médio	Aposentada	Data da Entrevista 20/03/24
							Local da Entrevista Quadra da escola
							Duração da Entrevista 1h12min

Paulo Bastos	Membro da comunidade da Zona Norte, morador do bairro Esperança. Membro da direção do Clube Missioneiro desde 1993, também foi um dos colaboradores na fundação da escola de samba. Atuou como o primeiro presidente negro e com deficiência da Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta – LESCA nos anos de 2004-2005. Atualmente é membro da direção do Clube Missioneiro e diretor de bateria da escola de samba.	M	61	Negro	Ensino Médio	Aposentado	Data da Entrevista 20/03/24
							Local da Entrevista Quadra da escola
							Duração da Entrevista 1h12min
Roni Max Müller de Amorim	Foi carnavalesco da escola de samba Acadêmicos do Sol, no ano de 1992, da escola de samba Gaviões da Ferrô nos anos de 2004, 2006 e 2007 e na escola Unidos do Beco em 2010 e 2011. Na escola de samba Imperatriz da Zona Norte atuou como carnavalesco, escultor e aderecista no ano de 1994, e na preparação do carnaval de 1995. E atuou como escultor e aderecista no carnaval da cidade de Moscato, região metropolitana de Atenas, na Grécia entre os anos de 1997 e 2001.	M	54	Pardo	Ensino Médio	Aposentado	Data da Entrevista 11/01/24
							Local da Entrevista Casa do participante
							Duração da Entrevista 1h01min

Vladimir Colombelli	Bailarino, integrante do Grupo de Danças Folclóricas Gaúchas 'Chaleira Preta' de Cruz Alta. Foi integrante da escola de samba Unidos de São José no ano de 1993. Iniciou sua atuação junto a escola de samba Imperatriz da Zona Norte como coreógrafo de Comissão de Frente no ano de 1994, 1995 e 1996. Ainda atuou em outros carnavais da escola de samba como carnavalesco e diretor de barracão. Também atuou em outras agremiações como a Gaviões da Ferrô. Atualmente é coordenador do concurso que escolhe a Corte do Carnaval de Cruz Alta.	M	57	Branco	Superior	Servidor Público	Data da Entrevista
							22/01/24
							Local da Entrevista Casa do participante
							Duração da Entrevista 59min

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Marconi; Lakatos (2002) observam que a preparação da entrevista é uma etapa importante da pesquisa e requer tempo e exige algumas medidas:

- a. Planejamento da entrevista: deve ter em vista o objetivo a ser alcançado.
- b. Conhecimento prévio do entrevistado: objetiva conhecer o grau de familiaridade dele com o assunto.
- c. Oportunidade da entrevista: marcar com antecedência a hora e o local, para assegurar-se de que será recebido.
- d. Condições favoráveis: garantir ao entrevistado o segredo de suas confidências e de sua identidade.
- e. Contato com líderes: espera-se obter maior entrosamento com o entrevistado e maior variabilidade de informações.
- f. Conhecimento prévio do campo: evita desencontros e perda de tempo.
- g. Preparação específica: organizar roteiro ou formulário com as questões importantes. (Marconi; Lakatos, 2002, p. 96).

Seguindo as medidas apontadas pelas autoras, as entrevistas foram planejadas com antecedência, visando a organização e objetividade do processo, desde a formulação de um roteiro de perguntas alinhadas com a problemática da

pesquisa, garantido que as respostas coletadas fossem relevantes para a tese, adaptadas ao perfil dos entrevistados, conforme observado no Quadro 2, considerando seu nível de conhecimento e experiência sobre o contexto pesquisado, passando pelo agendamento prévio, marcado via telefone, apontando como seriam os procedimentos da entrevista, quais os objetivos da pesquisa e os aspectos éticos de acordo com o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (Apêndice A), até a checagem dos equipamentos utilizados, como gravador e câmera de vídeo.

Del-Masso; Santos; Cotta (2002) observam que para a elaboração do roteiro de entrevista é fundamental que o pesquisador tenha em mente quem irá realizar a entrevista, quem será o entrevistado, qual o ambiente em que a entrevista será realizada e qual o meio utilizado.

Assim, o roteiro deverá ser um guia para direcionar a entrevista que o pesquisador irá realizar. O roteiro de entrevista poderá conter questões abertas e/ou fechadas e, embora esteja previamente elaborado, nada impede que, quando aplicado (técnica de entrevista), o pesquisador realize outras perguntas que julgar necessária naquele momento, com o intuito de não perder a informação. (Del-Masso; Santos; Cotta, 2002, p. 5).

Para Gil; Silva (2016) o roteiro de entrevista tem que possibilitar perguntas amplas, flexíveis, evitando a possibilidade de respostas simplistas como sim ou não, permitindo ao narrador rememorar e contar suas histórias, visto que quem significa suas lembranças, em primeira instância, é o narrador.

Neste sentido, o roteiro da pesquisa de campo foi elaborado com 25 (vinte e cinco) perguntas semiestruturadas (Apêndice B), dividido em três eixos orientadores, da seguinte forma: 1) compreendia perguntas sobre informações pessoais, contendo o nome, idade, gênero, etnia, cidade, profissão, formação e relação com a escola de samba Imperatriz da Zona Norte e/ou com o carnaval de Cruz Alta; 2) Período pré-escola de samba: com o objetivo de compreender como era o carnaval no Clube Missioneiro e na cidade de Cruz Alta antes da fundação da escola de samba, incluindo os motivos que levaram a fundação da mesma; 3) Pós-escola de samba: com o intuito de compreender os motivos que levaram estes sujeitos a participar da agremiação, as conexões sociopolíticas que levaram a fundação da escola de samba, identificar os sujeitos fundantes da agremiação, o funcionamento, a organização, os conflitos e interesses neste processo de implantação da entidade, as relações estabelecidas com

a comunidade da Zona Norte, as rupturas e permanências e as contribuições da escola de samba para as mudanças e transformações do carnaval da cidade.

Para o registro das entrevistas desta pesquisa, foi utilizado apenas um gravador e uma câmera de vídeo, apesar que, como pondera Gil; Silva (2016), o ideal seria o uso de dois gravadores portáteis de voz e a utilização de uma câmera de vídeo. Já o local de realização das gravações foi definido pelos entrevistados, sendo que 6 (seis) entrevistas ocorreram na casa dos participantes, 1 (uma) no local de trabalho e 3 (três) na quadra da escola de samba, com um tempo médio entre 30 (trinta) minutos à 1 (uma) hora e 40 (quarenta) minutos.

Importante ressaltar que, durante as gravações, o pesquisador também utilizou-se de um ‘diário de campo’, anotando informações, detalhes e elementos das falas dos participantes importantes à pesquisa. “É pertinente ainda, a utilização de um diário de campo, onde se anotam informações logo após a entrevista, sobre a ambiência, dificuldades sentidas durante o processo, entre outros”. (Gil; Silva, 2016, p. 4).

No processo de transcrição (Apêndice C), foi utilizada uma ferramenta *online*, a qual auxiliou na captação dos áudios e transcrição. No entanto, devido as oscilações de volume nas falas e por outros ruídos ocorridos durante as gravações, foi necessária uma correção ortográfica e contextual de forma individual de cada entrevista.

Para as autoras Gil; Silva (2016) a transcrição, torna-se um documento escrito, que deve ser revista, atentando para possíveis falhas:

Nesta revisão há um embate: alguns historiadores orais defendem a manutenção da fala tal qual foi dita e outros entendem que na passagem para o texto escrito, não se devem manter erros ortográficos flagrantes e devem-se ajustar às normas do português escrito, mantendo-se apenas expressões-chave que deem identidade ao grupo. Defendem que além do documento ser escrito, utilizado principalmente na academia, que o narrador ou sua família podem não gostar de vê-lo representado em uma fala com erros. (Gil; Silva, 2016, p. 5).

Nesta pesquisa, optou-se por manter a fala tal qual foi dita pelos entrevistados, apenas corrigindo os erros do processo de transcrição, pois, entende-se, assim como Marconi; Lakatos (2002), que o registro deve ser feito com as mesmas palavras que o entrevistado usar, evitando resumi-las, para maior fidelidade e veracidade das informações.

E por fim, a interpretação das narrativas produzidas a partir das entrevistas de campo foram indispensáveis, pois, elas ofereceram uma visão detalhada das

experiências, percepções e significados atribuídos pelos participantes, permitindo ao pesquisador uma compreensão mais ampla e contextualizada do fenômeno estudado.

Lodi (1974 *apud* Marconi; Lakatos, 2002, p. 97) aponta que as respostas de uma entrevista devem atender aos seguintes requisitos: “validade, relevância, especificidade e clareza, cobertura de área, profundidade e extensão”.

Nesta mesma lógica de compreensão, Gil; Silva (2016) observam que a análise das entrevistas deve ser feita de acordo com os problemas da pesquisa:

Quando várias foram realizadas é pertinente cruzar informações/versões, fazer análises comparativas, buscando evidências e conflitos nas narrativas. Ordená-las ou agrupá-las de algum modo é necessário. Podem-se destacar temas gerais e observar como cada depoente os entende. Entretanto, cada narrativa também deve ser analisada como unidade, com significado e compreendê-lo é um dever do pesquisador. (Gil; Silva, 2016, p. 6).

Desta forma, a interpretação das respostas ajudou a identificar padrões, contradições, conflitos e nuances que podem confirmar, refutar ou expandir teorias existentes, contribuindo para o avanço do conhecimento científico junto à pesquisa, não sendo apenas um exercício descritivo, mas um processo analítico e crítico que possibilitou novas leituras sobre a realidade estudada.

Cabe salientar que, os textos produzidos a partir das narrativas, foram utilizados de forma parcial na forma de ‘citação de trechos’, levando em conta o Manual de Normas UFPel (2023) para trabalhos acadêmicos.

Outro aspecto importante da pesquisa qualitativa está na subjetividade e na interpretação de análise dos conteúdos, como observa Moraes (1999):

De certo modo a análise de conteúdo, é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados. Não é possível uma leitura neutra. Toda leitura se constitui numa interpretação. Esta questão de múltiplos significados de uma mensagem e das múltiplas possibilidades de análise que possibilita está muito intimamente relacionada ao contexto em que a comunicação se verifica. Ainda que em sua proposta original a análise de conteúdo se preocupasse mais diretamente com o significado das mensagens para os receptores, na sua evolução, assumiram uma importância cada vez maior as investigações com ênfase tanto no processo como no produto, considerando tanto o emissor como o receptor. (Moraes, 1999, p. 3).

Sendo que, a metodologia da História Oral foi relevante para a análise das narrativas e, conseqüentemente, para responder aos problemas da pesquisa, possibilitando apreender a dimensão cultural, histórica, sociopolítica, e os aspectos

relativos à memória no âmbito do contexto pesquisado, identificando e registrando as vivências e histórias deste lugar, ao mesmo tempo interpretando, confrontando e analisando as fontes orais, de modo a entender como elas produzem significado e representação nas memórias individuais e coletivas da escola de samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta.

Cabe ressaltar que, tomando como referência os preceitos éticos, foram utilizados os Termos de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE e a Autorização de Uso de Imagem e Depoimento, registrado nas gravações por todos os participantes. Também será solicitada autorização para depósito de todos os depoimentos em Acervo de História Oral da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL.

Após o processo de escuta das transcrições, leitura e interpretação das narrativas, também optou-se pela produção de uma Matriz de Análise (Apêndice D), agrupando as respostas dos participantes de forma sistemática, que resultaram nos objetivos e na categorização dos dados, inerentes ao método de análise de conteúdo.

Moraes (1999) diz que a definição dos objetivos numa abordagem qualitativa, pode ocorrer ao longo do processo, assim como as categorias poderão emergir ao longo do estudo:

Entretanto, de um modo geral é possível afirmar que ao concluir-se uma pesquisa é importante ser capaz de explicitar com clareza os objetivos do trabalho realizado. Quando se utiliza a análise de conteúdo, uma clara explicitação de objetivos ajuda a delimitar os dados efetivamente significativos para uma determinada pesquisa. (Moraes, 1999, p. 3).

No Quadro 3 abaixo, pode-se verificar os três objetivos específicos, e as respectivas perguntas/problemas, definidos a partir da análise de conteúdo das entrevistas com os sujeitos que compõem o extrato social da pesquisa:

Quadro 3 – Objetivos específicos da Matriz de Análise

Objetivos	Perguntas/problemas
Objetivo 01 – identificar e caracterizar sujeitos-chave na trajetória do carnaval de Cruz Alta e, com maior atenção, da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.	• Quem são os entrevistados? • Nome, idade, função na escola de samba, escolaridade, profissão;
Objetivo 02 – dialogar com excertos da memória reavivada pelos sujeitos-chave sobre passagens marcantes da trajetória da escola de samba, bem como os impactos no carnaval de Cruz Alta.	• Registrar passagens importante e marcantes da trajetória do Clube Missioneiro e da escola de samba; • Quais os tipos de resistências foram gerados a partir da escola de samba? • Quais os tipos de disputas, tensões e interesses foram geradas a partir da escola de samba/carnaval? • Quais as relações sociais foram estabelecidas dentro e fora da escola de samba? • Quais as formas de reconhecimento social (individual ou coletiva) ocorreram na escola de samba? • Quais as mudanças estéticas/artísticas ocorridas a partir da Imperatriz da Zona Norte no carnaval da cidade e nas escolas de samba? • Quais as contribuições do Clube Missioneiro para o carnaval de Cruz Alta e das escolas de samba? • Quais as mudanças ocorridas a partir da Imperatriz da Zona Norte na cultura do carnaval da cidade? • Quais as mudanças organizacionais ocorridas a partir da Imperatriz da Zona Norte no carnaval da cidade e das escolas de samba? • Quais as mudanças sociais e econômicas ocorridas a partir da Imperatriz da Zona Norte?

	• Quais as mudanças políticas ocorridas a partir da Imperatriz da Zona Norte?
Objetivo 03 – identificar e compreender as relações sociopolíticas e a produção subjetiva de identidades no contexto da escola de samba pesquisada, articulada com o contexto do carnaval de Cruz Alta.	• Que lugar é esse que a escola de samba está localizada e inserida? • Quem eram/são os sujeitos compõem a estrutura social da escola de samba? • Quais as diferenças entre estes sujeitos? • Quais as proximidades entre estes sujeitos? • Quais são as disputas, conflitos, tensões e interesses individuais ou coletivos que refletem na produção identitária? • Como estes sujeitos participam da escola de samba? • Quais as subjetividades produzidas a partir da escola de samba?

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Em relação a definição das categorias de análise, Bardin (2016) diz que a divisão dos componentes das mensagens analisadas em rubricas ou categorias não é uma etapa obrigatória de toda e qualquer análise de conteúdo, mas a maioria dos procedimentos de análise organiza-se em redor de um processo de categorização:

A categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto por diferenciação e em seguida por reagrupamento seguindo o gênero (analogia), com os critérios previamente definidos. A categoria são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos (unidades de registro, no caso da análise de conteúdo) sob um título genérico, agrupamento esse efetuado em razão das características comuns destes elementos. (Bardin, 2016, p. 147).

Para Gomes (2002, p. 70) a palavra categoria, em geral, se refere a um conceito que abrange elementos ou aspectos com características comuns ou que se relacionam entre si, definindo de forma mais compreensível que elas são empregadas para se estabelecer classificações. “Nesse sentido trabalhar com elas significa agrupar elementos, ideias ou expressões em torno de um conceito capaz de abranger tudo isso. Esse tipo de procedimento de um modo geral, pode ser utilizado em qualquer análise de pesquisa qualitativa”.

Ampliando esse raciocínio, Moraes (1999) reforça que as categorias são construídas ao longo do processo da análise, resultantes de um processo de sistematização progressivo e analógico:

A emergência das categorias é resultado de um esforço, criatividade e perspicácia de parte do pesquisador, exigindo uma releitura exaustiva para definir o que é essencial em função dos objetivos propostos. Os títulos das categorias só surgem no final da análise. (Moraes, 1999, p. 10).

Neste sentido, após um processo minucioso de organização dos dados, a partir das referências da Matriz de Análise, definiu-se por três Categorias de Análise, conforme Quadro 4 abaixo:

Quadro 4 – Categorias de Análise

Categoria	Definição
Categoria 1 - A Imperatriz da Zona Norte como lugar de disputa, resistência e reconhecimento.	Esta categoria auxiliou na compreensão da trajetória dos sujeitos-chave, junto ao contexto pesquisado, assim como no diálogo com as suas memórias, e na definição dos campos de disputa (simbólica, social e política), de resistências (deslocamento entre margem e centro, burguesia e popular) e de reconhecimento (diversidade, igualdade e desigualdade), que ocorreram ao longo da construção histórica da agremiação e do carnaval de Cruz Alta.
Categoria 2 - O protagonismo da Imperatriz da Zona Norte no processo de mudança do paradigma estético, organizacional e cultural do carnaval de Cruz Alta.	Esta categoria buscou estabelecer, através da memória dos sujeitos-chave, os pontos de referência sobre o protagonismo do Clube Missioneiro e, posteriormente, da escola de samba Imperatriz da Zona Norte no processo de retomada e consolidação dos desfiles de rua na cidade. Também buscou problematizar as contribuições da Imperatriz da Zona Norte na transformação do fazer os desfiles de carnaval (estético, organizacional e cultural) que resultaram na elaboração inédita do marco temporal de atualização, qualificação e profissionalização dos desfiles de carnaval em Cruz Alta.

Categoria 3 - Produção identitária.	Esta categoria buscou identificar e compreender as relações sociopolíticas e a produção subjetiva de identidades, tendo como lugar de pertencimento a Zona Norte e a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, articulada com o contexto do carnaval de Cruz Alta.

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Sendo assim, esta construção metodológica nos possibilitou responder as questões pertinentes à pesquisa, com o intuito de estabelecer uma análise profunda e sistemática sobre a escola de samba Imperatriz da Zona Norte e seu papel na história do carnaval da cidade de Cruz Alta, suas relações sociopolíticas estabelecidas e suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, as quais contribuíram e contribuem na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do Carnaval de Rua de Cruz Alta-RS.

2 A ‘arrancada’ da Cultura Popular e dos Carnavais

O segundo capítulo da presente tese de doutorado busca apreender uma determinada dimensão teórica-conceitual indispensável na compreensão do processo de formação histórica do carnaval no Brasil, suas nuances, confluências, disputas e conflitos gerados a partir de diferentes interesses, bem como sobre as influências étnico-culturais que foram ressignificadas ao longo do tempo, incluindo o próprio conceito de Cultura Popular, sob olhar da ciência historiográfica, visto no plural, apresentando um diálogo entre referenciados autores do campo da Ciências Humanas e da História.

Os contextos de formação histórica do carnaval no Brasil também são apresentados a partir de diferentes perspectivas e influências culturais, sejam elas portuguesa, indígena e africana, que mais tarde, deram origem ao samba, as escolas de samba e aos desfiles de carnaval, especialmente, na cidade do Rio de Janeiro, que tornou-se o ‘paradigma do carnaval brasileiro’, intervindo na formação histórica do carnaval no Rio Grande do Sul, tendo como referências as cidades de Porto Alegre, Pelotas e Uruguaiana.

2.1 A historiografia e as culturas populares no plural

No século XX, os efeitos na produção do conhecimento histórico, com a chamada ‘crise da modernidade’, em que ocorrera às rupturas ou a implantação de uma visão mais crítica com relação ao paradigma da ciência moderna, conforme nos esclarecem Petersen; Lovato (2013) vai resultar numa virada cultural e no surgimento da ‘Nova História Cultural’, a qual vai abarcar as tradições da cultura popular e as interpretações culturais da experiência histórica e humana:

Vivemos um momento em que a cultura foi convocada para compor a análise da sociedade de forma privilegiada. Convocação legítima, pois a capacidade de simbolizar, isto é, estabelecer a relação com o ausente e com o tempo por meio da linguagem e do trabalho é que cria a cultura e singulariza o ser humano. (Petersen; Lovato, 2013, p. 203).

Nesta lógica, privilegiar a cultura abre um leque de possibilidades para historicizar as relações sociais e as relações dos indivíduos em sociedade, como nos explica Cardoso (2012), ao afirmar que o interesse crescente pela cultura se deu pela

insatisfação dos modelos explicativos disponíveis pautados pela economia e interesses de classe, passando a crer que a cultura não era apenas função do material, do social, uma vez que as crenças e rituais das pessoas também interagem com as expectativas socioeconômicas, e que seus efeitos proveem das condutas e da origem das relações sociais:

A transformação descrita – mesmo parcial – renova as temáticas; os rendimentos, preços e salários recuam diante das práticas culturais, dos códigos cognitivos, da ordem simbólica; a antropologia torna-se interlocutora privilegiada dos historiadores; e a história total ou holística continua sendo almejada como antes, mas, ao mesmo tempo, é considerada de difícil realização, visto que se multiplicam as temáticas, as fontes, os métodos e os enfoques. (Cardoso, 2012, p. 16).

E neste processo de renovação ou multiplicação das temáticas não mais restritas a uma história unilateral e totalizante, que os fenômenos socioculturais ganham destaque, trazendo à tona uma dialética das ideias, promovendo contraposição e contradição, e que levam a outras ideias⁶.

Fenelon (1993) também diz que não é novidade o interesse dos historiadores pela temática da cultura em geral, principalmente se pensar no vasto campo de investigação aberto para novas perspectivas através da História Social, trabalhada a partir das décadas de 1960 e 1980, que ampliou o mapa do conhecimento histórico, legitimando novos temas para investigação e possibilitou a interdisciplinaridade com outras áreas como da antropologia cultural.

Para a autora, também cabe salientar que, independentemente, da natureza do trabalho historiográfico é impossível tratar a cultura no singular, ou tomá-la como fator determinante de todo o processo, a partir de pontos de vista classificatórios. “Falamos sim de culturas no plural e nunca poderemos considerá-la como campo exclusivo de uma só disciplina, seja a história, seja a antropologia ou qualquer outro ramo do conhecimento do social”. (Fenelon, 1993, p. 75).

Neste sentido, as culturas sempre despertaram grande interesse por parte dos historiadores, pesquisadores e cientistas das mais diferentes áreas, promovendo uma gama significativa de discussões que servem como suporte para compreensão da

⁶ Como no caso da cultura popular que, através do carnaval ganhou espaço como um novo fenômeno sociocultural, e de interesse científico e historiográfico.

própria cultura e de suas manifestações pelos diversos grupos sociais ao longo do tempo.

O historiador inglês Peter Burke (2010) vai definir que ‘cultura’ é uma palavra imprecisa, com muitas definições concorrentes, sendo que para ele a definição mais apropriada seria de: “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”. (Burke, 2010, p. 10). Ou seja, tal definição parece fixada numa concepção de cultura simbólica, impressa a partir de elementos materiais e visuais, compartilhados por determinados grupos sociais.

Para Clifford Geertz (2008) o conceito de cultura também é essencialmente semiótico, em que o homem amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assume que estas teias são a própria cultura, como uma ciência interpretativa, à procura do significado:

A cultura é tratada de modo mais efetivo, prossegue o argumento, puramente como sistema simbólico (a expressão-chave é ‘em seus próprios termos’), pelo isolamento dos seus elementos, especificando as relações internas entre esses elementos e passando então a caracterizar todo o sistema de uma forma geral – de acordo com os símbolos básicos em torno dos quais ela é organizada, as estruturas subordinadas das quais é uma expressão superficial, ou os princípios ideológicos nos quais ela se baseia. (...) deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento – ou, mais precisamente, da ação social – que as formas culturais encontram articulação. (Geertz, 2008, p.27).

A cultura produz um sistema simbólico que organiza toda a estrutura social e ideológica, e expressa-se através do comportamento de determinados sujeitos ou grupos, que articulados, amarrados a sua própria cultura, provem uma ação social, a qual vai produzir outras determinadas ações, inclusive de padronização, normatização, e até mesmo, alienação para com o mundo social o qual está inserido.

Cuche (1999) defende que a noção de cultura é inerente às ciências sociais, necessária para pensar a unidade da humanidade a partir da diversidade além dos termos biológicos, fornecendo respostas mais satisfatórias à questão das diferenças entre os povos, em que o ‘homem’⁷ é essencialmente um ser de cultura:

⁷ O autor utiliza a palavra ‘homem’ para se referir aos gêneros masculino e feminino, reforçando a ideia do masculino como ‘padrão’, influenciando percepções culturais. Portanto, a partir de diferentes vertentes de discussão acerca das questões de gênero, cabe usar uma linguagem mais neutra, com palavras como humanidade, pessoas, entre outros.

A noção de cultura, compreendida em seu sentido vasto, que remete aos modos de vida e de pensamento, é hoje bastante aceita, apesar da existência de certas ambiguidades. Esta aceitação nem sempre existiu. Desde seu aparecimento no século XVIII, a ideia moderna de cultura suscitou constantemente debates acirrados. Qualquer que seja o sentido preciso que possa ter sido dado à palavra - e não faltaram definições de cultura - sempre subsistiram desacordos sobre sua aplicação a esta ou àquela realidade. O uso da noção de cultura leva diretamente à ordem simbólica, a que se refere ao sentido, isto é, ao ponto sobre o qual é mais difícil de entrar em acordo. (Cuche, 1999, p. 11).

E as ciências sociais, ao considerarem as ‘culturas populares’ como objeto de estudo tão importante quanto outros, permite uma gama de interpretações e definições em relação ao próprio conceito, como nos aponta Oliveira (2020) ao entender que o termo cultura popular é por demais impreciso e cheio de significados:

Segundo Abreu (2003), todo conceito tem historicidade e capacidade de criar identidades. Seja no senso comum, onde ser popular é ter um grande número de adeptos, seja no sentido de alteridade, em oposição às práticas culturais consideradas eruditas, o termo cultura popular sempre foi muito controverso, justamente por seus diversos sentidos. (Oliveira, 2020, p. 37).

Esta dubitável definição do termo ‘cultura popular’ sempre esteve no cerne do debate e reflexão de diferentes épocas e autores, mas certamente, o filósofo Mikhail Bakhtin (1987) tem uma grande contribuição ao considerar que a cultura cômica na Idade Média e no Renascimento, mais especificamente, a ‘cultura da praça pública e do humor popular’, tinha sido excluída pelos especialistas do folclore e da história literária por considerarem o humor do povo na praça pública como um objeto sem importância de estudo, seja do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário, e ainda, por se contrapor a uma cultura tida como ‘oficial’:

No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (Bakhtin, 1987, p. 3-4).

É importante considerar que, em contraposição a uma cultura oficial, as manifestações da cultura popular neste período, até então consideradas menores, inferiores e até mesmo invisíveis, ganham o espaço público, como a praça, carregadas

de significados e representações simbólicas que incluem as manifestações da cultura carnavalesca.

Peter Burke (2010), a partir da conceituação de Gramsci (1950) também considera que a cultura popular no início da Europa moderna, torna-se ‘uma cultura não oficial’, a cultura da ‘não elite’, das ‘classes subalternas’⁸, de grupos sociais mais ou menos definidos como os artesãos e camponeses. Ou seja, ele entende que existia uma cultura superior, imposta pela burguesia⁹, e uma cultura inferior, produzida, consumida e mantida pelas ‘classes populares’, colocando, inclusive, o ‘carnaval’ nesta categoria.

Outro importante movimento apreendido por Burke (2010) foi a divisão entre duas tradições culturais da época, denominadas como a ‘grande tradição’ da minoria culta, cultivada nas escolas e templos, e a ‘pequena tradição’ dos demais, que operava sozinha e se mantinha na vida os iletrados:

Ao aplicar esse modelo aos inícios da Europa moderna, podemos identificar com bastante facilidade a grande tradição. Ela inclui a tradição clássica, tal como era transmitida nas escolas e universidades; a tradição da filosofia escolástica e teologia medievais, de forma algumas extintas nos séculos XVI e XVII; e alguns movimentos intelectuais que provavelmente só afetaram a minoria culta: a Renascença, a Revolução Científica do século XVII, o Iluminismo. Subtraia-se tudo isso da cultura dos inícios da Europa moderna e o que restará? As canções e contos populares, imagens devotas e arcas de enxoval decoradas, farsas e peças de mistérios, folhetos e livros de baladas, e principalmente festividades, como as festas de santos e as grandes festas sazonais, o Natal, Ano-Novo, Carnaval, Primeiro de Maio e Solstício de Verão. (Burke, 2010, p. 64).

Também há de considerar-se que, mesmo existindo tais distinções, sempre houve um processo de negociação, o qual permitiu a participação da burguesia em festejos e ritos populares, como no caso do carnaval:

⁸ Não usarei o termo ‘classe subalterna’, pois, um dos objetivos do trabalho é de fugir dos modos convencionais e tradicionais de fazer pesquisa, em especial, com o uso da gramática e semânticas tradicionais que sustentam, entre outras coisas, os modos majoritários de atuação na vida (ser e estar), portanto, escolhi o termo ‘classe populares’.

⁹ Fiz a escolha da palavra ‘burguesia’ com a intenção de burlar e substituir a gramática tradicional, pois, ao utilizar a palavra elite para tratar de pessoas que têm mais acesso a bens econômicos e que possuem mais dinheiro seria uma forma de desmerecer os demais para além do acesso financeiro. Não se pretende aqui discutir a origem, contexto histórico e temporalidade dos termos.

O Carnaval, por exemplo, era para todos. Em Ferrara, no final do século XV, o duque se reunia à diversão, saindo mascarado às ruas e entrando em casas particulares para dançar com as damas. Em Florença, Lorenzo de Medici e Niccolò Machiavelli participavam do Carnaval. Em Paris, em 1583, Henrique III e seu séquito 'iam pelas ruas mascarados, indo de casa em casa e cometendo mil insolências'. Nos carnavais de Nuremberg, no início do século XVI, as famílias aristocráticas desempenhavam papel de destaque. As associações de foliões, como a Abbaye de Conards, em Rouen, ou a Compagnie de la Mère Folle, em Dijon, eram dominadas pelos nobres, mas se apresentavam nas ruas para todos. (Burke, 2010, p. 65).

Na atualidade, apesar das mudanças de classificação social, ainda é possível observar a participação da chamada burguesia em todos os tipos de manifestações e festejos carnavalescos, obviamente, tendo seus espaços bem divididos e demarcados, que conservam as diferenças na igualdade do carnaval, seja na rua, no clube e/ou nas arquibancadas e nos camarotes da avenida.

Burke (2010) ainda traz outra perspectiva importante da contradição sobre a não-participação, agora, das 'classes populares', nas atividades do que ele define como 'grande tradição':

A elite participava da pequena tradição, mas o povo comum não participava da grande tradição. Essa assimetria surgiu porque as duas tradições eram transmitidas de maneiras diferentes. A grande tradição era transmitida formalmente nos liceus e universidades. Era uma tradição fechada, no sentido em que as pessoas que não frequentavam essas instituições, que não eram abertas a todos, estavam excluídas. Num sentido totalmente literal, elas não falavam aquela linguagem. A pequena tradição era transmitida informalmente. Estava aberta a todos, como a igreja, a taverna e a praça do mercado, onde ocorriam tantas representações. (Burke, 2010, p.56).

Este processo de ordenamento entre 'cultura popular' e uma 'cultura burguesa' ainda permanece até os dias de hoje, gerando tensões que provocam a necessidade de estratégias de resistência para a preservação e manutenção de determinadas culturas, principalmente as periféricas¹⁰, como no caso do carnaval, que através das escolas de samba, materializa um espaço de constante disputa política e social de extrema importância para suas comunidades e para a própria manifestação popular.

Neste sentido, Prysthon (2003) quando refere-se à produção cultural da periferia e, ao debate sobre ela, como uma tendência na teoria crítica de um discurso da diferença, estabelece uma espécie de política das 'minorias':

¹⁰ Entendo aqui 'cultura periférica', majoritariamente, como 'cultura negra, africana e afro-brasileira'.

As diferenças culturais precipitam um imperativo para o teórico da cultura, que é preparar uma moldura conceitual que redefina o papel das minorias, dos subalternos, dos 'deserdados da terra' (lembrando Fanon), do que era chamado de Terceiro Mundo na reordenação 'global' da cultura. Podemos ver no corpus dos Estudos Culturais contemporâneos e das teorias pós-colonialistas as análises mais agudas dos processos dessa reordenação. (Prysthon, 2003, p. 43).

Cabe ressaltar que as culturas populares, no processo de reordenação e desenvolvimento do capitalismo, ao longo da história, também promoveram transformações, a partir de lutas que mobilizaram as classes mais populares, incluindo as culturas do samba e das escolas de samba, com o intuito de mobilizar estratégias de resistência que permitissem a manutenção de suas tradições, mesmo diante de um cenário que pretendia romper com estas, na premência de estabelecer uma nova 'ordem cultural e social em torno do capital':

As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, frequentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares. O capital tinha interesse na cultura das classes populares porque a constituição de uma nova ordem social em torno do capital exigia um processo mais ou menos contínuo, mesmo que intermitente, de reeducação no sentido mais amplo. E a tradição popular constituía um dos principais locais de resistência às maneiras pelas quais a 'reforma' do povo era buscada. (Hall, 2003, p. 247-248).

Certamente, o 'capital' vai se interessar pelas culturas populares, assim como pelo próprio carnaval, com o intuito de estabelecer relações de interesse que influenciaram no equilíbrio e nas relações de força social, seja nas escolas de samba, no desfile ou entre o público que prestigia o evento, com espaços bem delimitados, através da comercialização de espaço para patrocinadores, de fantasias, de lugares de destaque, de ingressos, frisas ou camarotes, entre outros.

Tais mudanças também contribuíram no processo de manutenção da marginalização da cultura popular, e com isso, reforçaram as correntes ideológicas de desvalorização, negação e invisibilidade que estão perpassadas até hoje nas estruturas da sociedade brasileira, reforçando os estereótipos e preconceitos, em especial, com as 'culturas afrodiáspóricas e afro-brasileiras'¹¹.

¹¹ O entendimento sobre as 'culturas afrodiáspóricas e afro-brasileiras' são de extrema relevância, mas neste momento não aprofundarei o debate, ficando em aberto para futuros trabalhos.

Neste sentido, o campo científico da História é um dos caminhos para mobilizar mais diálogos, debates e incursões investigativas, analíticas e reflexivas a respeito das manifestações da cultura popular brasileira, ampliando cada vez mais o seu campo de atuação, tendo na historiografia num instrumento importante de manutenção e preservação das culturas populares no Brasil.

2.2 Brasil e seus carnavais

O processo de construção histórica do carnaval, como uma das principais manifestação da cultural popular brasileira, concentra diferentes aspectos e dinâmicas que precisam ser revistas, compreendidas e analisadas.

De acordo com Raquel Valença (1996), o carnaval enquanto festa e ritual, pode remontar aos tempos antigos, com sua origem nas primitivas festas comemorativas de colheitas abundantes que os camponeses promoviam em honra a seus deuses, como exemplos, os cultos egípcios à 'deusa Isis', as venerações a divindades hebraicas, as bacanais, lupercais e saturnais, na Roma antiga ou o culto ao 'deus Dionísio', na Grécia antiga.

José Carlos Sebe (1986) também nos diz que procurar descobrir as origens do carnaval é se permitir à aventura dos segredos de um baile de máscaras:

O mundo composto por histórias gregas, romanas e babilônicas se apresenta como um cenário fantástico, onde as festas carnavalescas ocorreram em suas manifestações mais variadas. Há uma raiz que procura mostrar o carnaval como uma das festas mais velhas da história. Não raramente a origem dos festins carnavalescos se encontra envolvida por explicações mitológicas, ligada à figura de deuses apaixonados, à tragédia e a cultos como da fertilidade da natureza. (Sebe, 1986, p. 9).

Como pode-se observar, o carnaval está intrinsecamente ligado a definição de 'festa', 'festejo', 'celebração', ao passo que também concentra uma intenção 'ritualística' de veneração ou culto às divindades.

Etimologicamente, a palavra 'carnaval' também oferece algumas possibilidades de definição, como as descritas por Sebe (1986), ao reforçar que na interpretação comum, o carnaval está, determinantemente, ligado ao triunfo do 'cristianismo', em que a explicação, vulgarmente, mais aceita é o termo '*carnevale*'. "Segundo o estudioso italiano Petrochi, a palavra carnaval viria do baixo latim *carnelevamen*, que

significa ‘adeus à carne’, numa alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que é permitido comer carne”. (Sebe, 1986, p. 30).

Outra explicação para a origem do nome estaria na combinação de duas palavras: ‘*carrus navalis*’, que segundo Sebe (1986) refere-se à ‘festa dionisíaca’, onde um carro, carregando um imenso tonel, servia vinho ao povo, na Roma antiga.

Tais festas carnavalescas, ao longo da história, também foram percorrendo diferentes países e lugares, através dos processos migratórios, de exploração, invasão e colonização que suplantavam suas culturas para estas regiões, as quais passavam a adaptá-las de acordo com suas próprias tradições e cultos.

Na América Espanhola, assim como no Brasil, as festas carnavalescas têm vínculo direto com as festas europeias, trazidas pelos colonizadores, e que ao longo do tempo foram incorporando outros elementos simbólicos, das culturas indígena e africana, criando diferentes aspectos em cada lugar, mas, com maior intensidade entre os brasileiros, como definiu Queiroz (1999):

Festa europeia, o Carnaval adaptou-se aos trópicos e neles conheceu uma expansão que não alcançou em suas regiões de origem; sua adaptação foi tão bem-sucedida que, em determinadas cidades e vilarejos da América Espanhola, práticas indígenas se misturaram às ibéricas. É encontrado em várias cidades – Veracruz (México), Oruro (Bolívia) -, mas desapareceu de algumas capitais, nas quais fora outrora muito apreciado, como por exemplo em Buenos Aires. Assim como na Europa, a festa carnavalesca na América Espanhola apresentou diferenças de uma região para a outra, ou de um povoado para outro. Esta característica separa o Carnaval europeu e hispano-americano do Carnaval brasileiro: no Brasil, por toda parte as atividades festivas seguiram o mesmo esquema; as mesmas práticas tenderam a se realizar. Somente o fato de ter lugar na mesma época do ano e de se definir pela intensidade da alegria parece aproximar o Carnaval brasileiro de seus semelhantes na América Ibérica e no Velho Continente. (Queiroz, 1999, p. 11).

Cabe aqui, algumas questões pertinentes a pesquisa, tais como o ‘por quê’, da festa carnavalesca ganhar tamanho espaço e fixação no Brasil? Quais os ‘atores’ que implantaram a festa no país? Quais suas intenções? E de que forma a festa reverberou para todas as camadas e setores da sociedade brasileira da época e ao longo do tempo?

Sebe (1986) reforça que é bastante vigorosa a versão que garante que o carnaval brasileiro é derivado da velha Europa metropolitana, ou seja, do processo de colonização, através da manifestação popular portuguesa conhecida como ‘Entrudo’.

2.2.1 Entrudo lusitano

Cabe aqui um destaque à pesquisa realizada, junto a Universidade de Évora, em Portugal, sob a supervisão e orientação da Professora Doutora Maria de Deus Manso, através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE, Edital nº 30/2023, da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil – CAPES - Código de Financiamento 001, que me permitiu aprofundar os conhecimentos históricos sobre a cultura popular portuguesa com ênfase na manifestação popular do ‘Entrudo’.

A partir da pesquisa, pode-se observar que a cultura popular portuguesa é marcada por tradições que combinam influências históricas, religiosas e sociais, representada através de diferentes manifestações como a Festa dos Santos, as Marchas Populares, o Fado, o artesanato, a dança, a música e a gastronomia.

Mas, entre as manifestações populares mais vibrantes está o ‘Entrudo’, que inclui antigos costumes e tradições locais, sendo um dos eventos mais emblemáticos de Portugal, e que antecedeu o que chamou-se de ‘carnaval moderno’, e que, no processo de expansão e colonização, influenciou a cultura de outros lugares como o próprio Brasil.

A definição da palavra Entrudo tem variado de acordo com diferentes autores, mas o termo mais defendido tem origem no latim *introitus*, que significa ‘entrada’ ou ‘início’, referindo-se ao período que precede a Quaresma no calendário cristão. Apesar de sua associação com a religião cristã, o Entrudo carrega uma essência profana e popular, simbolizando um tempo de excessos e celebração antes do período de restrições quaresmais.

Cepeda (1956) afirma que o ‘introito’ compreende os três dias que precedem a Quaresma ou, o que ela chamou de ‘quadragésima’, que determina o espaço de tempo em que a igreja rememora os quarenta dias de jejum de Cristo.

Queiroz (1989) também ressalta que o antigo carnaval português era festejado durante os três dias que antecedem à Quarta-feira de Cinzas, precedida por algumas comemorações que se iniciavam com o dia de Reis, comemorado no dia 06 de janeiro, chamados de ‘Dias Gordos’.

Historicamente, esta festividade remonta à Idade Média, entre os séculos V e XV, carregada de traços de rituais pagãos, como celebrações agrícolas, de fertilidade

e de renovação, e que ao longo dos séculos foi sendo assimilada à cultura popular portuguesa, e apropriada pela igreja católica, adaptando-se ao calendário cristão, às diferentes regiões e adquirindo características específicas.

De acordo com Barbosa (2016), é possível afirmar que na Idade Média o carnaval não se resumia a três dias, mas era uma festa que se inscrevia num conjunto de festividades de inverno em que a ordem social era invertida e o cotidiano era entrecortado por momentos de ruptura. “De origem anterior à medievalidade, estas festas foram sendo adaptadas pela Igreja como forma de integrar no calendário religioso costumes pagãos, essencialmente, mas não exclusivamente, rurais”. (Barbosa, 2016, p. 19).

As festas medievais inseriam-se na marcha do tempo e, como já foi dito, ajudavam a definir os ritmos do ciclo anual. Momentos privilegiados de convívio social, de ligação com o sagrado. Nos momentos de festa o ‘tempo profano’ era suspenso. O mundo, tal como era conhecido, deixava de existir. Por um dia, por vários dias[...] A ordem quotidiana desaparecia, reinando a desordem, a volta ao Caos inicial. É evidente que nós estamos a referir às festividades que se inseriam numa arcaica tradição, e não as festas de qualquer santo mártir (ou não), e aos momentos de afirmação da doutrina cristã. Neste caso temos a Quaresma, talvez o momento ‘mais cristão’ das celebrações medievais. Mesmo o Natal, ainda que comemorando o nascimento do Salvador, tem a sua origem numa comemoração pagã que a Igreja quis chamar a si, embora não tenha conseguido apagar os traços das religiões que antes dela foram... Na Idade Média da Europa ocidental, o Carnaval é apenas uma das festas do largo ciclo festivo do Inverno, comum entre vários povos desta região, sejam festas de origem ‘mediterrânica’, sejam festas mais ligadas aos povos do norte do continente. Será a festa final, antes desse período de renúncia e mortificação que é a Quaresma. É um largo período invernal, mas com início variável, segundo os estudiosos. (Barbosa, 2016, p. 19-20).

As interpretações do Entrudo na Península Ibérica, de acordo com Queiroz (1989) sempre foram variadas e anteriores ao cristianismo, e que denotava uma celebração de entrada da primavera e de antigos ritos de fertilidade:

[...] o fato dos dias gordos se localizarem praticamente na passagem dos rigores do inverno para o renascimento primaveril fortalecia esta maneira de ver. As alegres comilança a que a festa dava lugar levaram autores a considerar que ela se destinaria principalmente a reforçar a coesão grupal; como toda a aldeia participava da realização do evento, tal significado ganhava ênfase. Máscaras e trajes grotescos que eram vistos, por sua vez, como zombaria dirigida contra os modos de ser habituais, ou então como a expressão de uma inversão dos valores da sociedade ambiente, em que o homem vestido de mulher ou fantasiado de bicho dava vazão a desejos habitualmente reprimidos. (Queiroz, 1989, p. 641).

Aqui é possível perceber que o Entrudo também estava ligado a condição comunitária, reunindo um determinado grupo entorno de algo comum, que era a festa, que torna-se a base da construção e coesão grupal. Isto é muito semelhante ao que ocorre no carnaval moderno ou contemporâneo, especialmente, nas celebrações de rua, como no caso dos blocos ou desfiles de carnaval em que as comunidades se reúnem para aquele momento especial e de celebração.

Além disso, compreende-se que o uso de máscaras e trajes também eram uma forma de extravasar a vida cotidiana destes lugares, bem como a própria inversão de papéis sociais, abrindo um tempo para além do permitido, da norma social, muito característico também no carnaval brasileiro.

Para Lopes (2000, p. 19) os ritos de subversão na tradição portuguesa, também são representações de um mundo criado com o intuito de extravasar a vida cotidiana, seja no campo ou na cidade, onde a temporalidade é um dos seus marcadores, pois, todos os eventos ritualísticos, ou quase na sua maioria, estão ligados ao tempo do solstício de inverno europeu. Ainda para este autor, existem épocas do ano em que se abre '*mundus*', que segundo ele geram as energias do caos que são libertadas, onde "o tempo sofre cortes ou verdadeiros fins do mundo, decorrentes da cíclica e imprescindível imersão caótica primordial".

Contudo, são principalmente as subversões do ciclo solsticial do inverno que irão merecer, aqui e agora, a nossa maior atenção, justificável, como veremos, pela dimensão e perenidade destas manifestações. Manifestações, aliás, que impregnam uma tradição europeia em que os ciclos cósmicos e naturais se interligam em simbiose, dando corpo a representações várias e identificações diversificadas, que marcam fortemente as concepções míticas aqui presentes, tanto as heroicas e eruditas mitologias, como o mais rudimentar, mas muitas vezes mais persistente, imaginário popular. (Lopes, 2000, p. 20).

É neste sentido que os eventos ritualísticos sempre foram importantes no processo de ordenamento e mudança do imaginário social, seja no erudito ou no popular, se manifestando através das tradições, das culturas, das linguagens e dos ritos numa profusão de representações míticas, que muitas vezes perpassam a nossa compreensão de mundo.

Por isso, a Igreja também se apropria, estrategicamente, destes eventos pagãos e populares com o intuito de aproximar-se das comunidades e, ao mesmo tempo, subverter o imaginário social de acordo com os seus interesses dogmáticos,

contrapondo as intenções primeiras da celebração, facilitando a conversão de populações pagãs ao cristianismo, quando integra o período do entrudo ao calendário cristão com o intuito de controla-lo, atribuindo-lhe um caráter prévio à Quaresma em que era permitido um certo grau de permissividade e inversão das normas para aliviar as tensões sociais, como afirma Queiroz (1989):

A inserção, nas comemorações do cristianismo, de um antigo costume de origem pagã teria transformado seu significado. Não era mais o desaparecimento do inverno, fugindo diante da primavera, que se celebrava; a festa exprimia então o combate entre o vício e a virtude, ou, indo mais a fundo na interpretação, entre a vida encarnada no Entrudo que simbolizava a fonte do pecado, e a Morte, representada pela velha Quaresma, que significava a penitência para se ter acesso ao paraíso. (Queiroz, 1989, p. 641-642).

Teixeira (1986) corrobora que ‘este tempo fora do tempo’ vai revestir-se de uma dimensão do sagrado, com o tácito desejo de abolir o tempo profano para instaurar um tempo novo, um tempo de ruptura em que a comunidade busca reafirmar a sua coesão, mesmo que ciclicamente, porque tem a concepção deste tempo “circular, a-histórico, não linear”. (Teixeira, 1986, p. 13).

Desta forma, o povo português adotou o Entrudo como um ritual de passagem, que foi sendo ressignificado e transformado, principalmente nas aldeias e comunidades rurais, se disseminando pelos burgos¹² e cidades, com variações e práticas festivas diferentes conforme a região, e ao mesmo tempo com características semelhantes de celebração, irreverência e inversão de papéis sociais.

Entre as principais formas e práticas de celebrar o Entrudo estão as brincadeiras com água e farinha, que tradicionalmente, eram jogadas pelos populares, junto com outros materiais como cinzas, uns aos outros, como forma de diversão.

O uso de máscaras e fantasias também foi uma outra característica das brincadeiras do Entrudo, pois, permitia que as pessoas assumissem identidades fictícias e invertessem os papéis sociais e de gênero, transformando aquela ocasião numa ‘subversão’, onde a ordem e as normas do cotidiano podiam ser temporariamente desafiadas.

¹² Na Idade Média, o termo referia-se a pequenas cidades ou povoações que surgiam ao redor de castelos ou fortificações. Esses burgos eram centros de comércio e de proteção para os habitantes, especialmente durante tempos de conflito.

Outro aspecto marcante da manifestação era a farta gastronomia, celebrada com refeições abundantes, destacadas com pratos típicos, como os enchidos, as carnes e os doces servidos para a comunidade.

Os jogos rústicos e encenações humorísticas, carregadas de ironia e sátira, com elementos de crítica social, simulando o julgamento e a condenação de figuras caricaturais, também fizeram parte das brincadeiras do Entrudo lusitano.

Tarimba (2018), reforça que as formas de manifestar esta tradição portuguesa estiveram fortemente ligadas as danças, as comidas e as diferentes formas de brincar, tais como a Cântara, Caça ao Tesoiro, Esguicho de Cana, Selote, Mascarados, Badalos e Caqueiradas, entre outros, como descreve ele a seguir:

No Domingo Gordo, que o Domingo Gordo era o nosso dia de Entrudo; depois do caldo de castanhas piladas a adoçar o acre dos grelos de nabos, o conduto de toucinho nas casas menos abonadas, nas outras, mais upadas, o grão com entremeada e uns fios de massa meada da Triunfo, um pingo de azeite e por riba, cebola crua picada com salsa, a fatia de broa e a inevitável vinhaça, ou, a carne assada de carneiro com batatas ranbanas se, naquele ano, a Festa não tivesse feito esperar o Entrudo. Pelo lugar depois do jantar (almoço de agora), tomavam caminho pequenos grupos de mascarados e alguns solitários. De casa vinham aos rebatos e mandavam palpites a quem se recatava em vestimentas trocadas – numa roupa de homem sempre, ou quase sempre, uma pândega. Os mascarados não falavam para obstar à descoberta pela boca que, pela boca morre o peixe. Gesticulavam, metiam-se com os dos postigos e dos rebatos, mas só até algum mostrar. A cachopada, à falsa fé despejava os esguichos nos mascarados e; alguns, mais atrevidos, com cautelas supetas procuravam desmascará-los. (Tarimba, 2018, p. 27).

A descrição remete a esse tempo que ele chamou de ‘entrudeiro’, com comilança, brincadeiras e mascarados, em que na simplicidade das aldeias, esperava-se por este tempo cíclico de festa, ritual e celebração, o que alterava a paisagem e a vida cotidiana, reforçando os laços comunitários, a suspensão da rigidez social e a inversão de papéis.

Oliveira (1952) também traz um outro exemplo de manifestação do Entrudo, denominada como a cerimônia de ‘Queima do Galheiro’, realizada no conselho de Vila do Conde, cidade de Portugal, num povoamento chamado Villarinho, que ocorria a meia-noite da terça-feira de Entrudo:

O ‘galheiro’ é geralmente roubado, embora essa forma de aquisição não seja, pelo menos actualmente, obrigatória. O dono da árvore, sabedor do fim a que ela se destina, não se importa de resto com o latrocínio; e, as mais das vezes, o pinheiro é mesmo roubado com consentimento prévio. Trazido pois o ‘Galheiro’, é guardado até à véspera do dia do sacrifício em casa dum dos ‘coribantes’, naturalmente um dos rapazes mais crescidos; e, final- mente, no próprio dia da queima, transportam-no de tarde para o local onde esta se fará[...] Está então o galheiro pronto para o sacrifício ritual. A festa agora é da rapaziada miúda, mas, para lá da sua forma actual, a solenidade dramática e a importância do acto, são visíveis. O ‘galheiro’ é realmente avultado; a vida da povoação, nesse dia, é insensivelmente atraída para o local onde está aquele tronco que vai ser queimado; e as serpentinas que lhe jogam de vez em quando mostram que é a ele que o dia é consagrado. [...]Dança-se e baila-se, à luz de fogueiras acesas com o “gatenho” que sobrou; em Macieira de Cima, desde muito cedo, um alto-falante atroava os ares com sambas e tangos, que punham a gente nova em movimento. Passam ‘entruidos’ figuras mascaradas e burlescas no meio da multidão; e todos brincam, perseguindo-se, enfarruscando-se ou jogando farinha, entre ditos, conversas e gracejos. (Oliveira, 1952, p. 1-2).

Considerada uma brincadeira, a queima da árvore, à meia-noite da terça-feira que antecedia a Quarta-Feira de Cinzas, também simbolizava um ritual de sacrifício e passagem para um novo ciclo, mas sem perder as características enquanto festejo.

Enquanto ritual de passagem, o Entrudo era considerado o ‘enterro’, a destruição ritualística do ano e do tempo que terminava, personificado muitas vezes no inverno que declinava. “Para aí remete, num contexto secular, toda a panóplia de ‘velhos’, ‘comadres’, ‘judas’ e ‘intrudos’ que, dando corpo a identificações e funcionalidades modernas, incidem numa raiz ancestral, niilista e regeneradora”. (Lopes, 2000, p. 139). Ou seja, o Entrudo, além de todas as suas características de celebração e de festividade é marcadamente um ritual de passagem, de transição entre um início e um fim.

Ainda sobre as manifestações de transição, encontra-se os chamados ‘os compadres e as comadres’, que faziam uma oposição entre os gêneros masculino e feminino, e que de acordo com Oliveira (1952) eram grandes bonecos e bonecas confeccionadas de palha, em que as raparigas¹³ produziam os ‘compadres’ e os rapazes as ‘comadres’ com o objetivo de os rapazes apoderarem-se dos ‘compadres’, e elas, de os impedirem:

¹³ No português europeu, “rapariga” é um termo utilizado para se referir a uma jovem do sexo feminino, uma moça, ou uma adolescente. Ou seja, no contexto português, “rapariga” tem o mesmo sentido que “menina” ou “moça” no Brasil.

A determinante obscura do cerimonial que reveste este costume, que perdura ao longo de todo o seu desenvolvimento e subsiste ainda hoje nos sentimentos que animam quem nele participa, é a oposição entre os sexos, que ora se traduz em luta, ora em busca, e a solidariedade entre os indivíduos do mesmo sexo em contraposição aos do sexo oposto. Assim, ao aproximar-se a época carnavalesca, os dois campos estremam-se tácita e radicalmente: as raparigas da terra, com absoluta exclusão do elemento masculino, e os rapazes, com idêntica exclusão do elemento feminino, confeccionam secretamente grandes bonecos e bonecas de palha, vestidos de papel de seda, e com os braços abertos: os das raparigas são os 'Compadres', e os dos rapazes, as 'Comadres'. (Oliveira, 1952, p. 4).

Teixeira (1986) também explica que logo após a festa dos Reis, as raparigas e os rapazes começavam a elaborar o seu testamento, dirigido ao sexo oposto, e a sua máscara. "Os rapazes faziam a Comadre e as raparigas o Compadre. O Compadre e a Comadre são máscaras antropomórficas, bonecos de palha de dimensão e forma humanas, revestidos de papel de seda". (Teixeira, 1986, p. 14). Feito isto, ambos os grupos haviam de defender suas máscaras e bonecos da destruição, sendo que os restos eram queimados, simbolizando o ritual de passagem e a destruição dos vestígios da licenciosidade que o período permitia, como descreve Teixeira (1986):

À meia noite, os rapazes saíam da sala com a sua Comadre e as raparigas com o seu Compadre. Lá fora, iria cada grupo defender a sua máscara e tentar destruir a do outro. Escusado será dizer que, nesta luta simbólica, era agora o gesto e não a palavra que tinha prioridade. E o destruir das máscaras era pretexto para o *clímax* das liberdades carnavalescas. Destruidas as máscaras, os restos eram queimados para que do Carnaval fossem apagados os vestígios da licenciosidade que ele permitia. Embora se continuasse a dançar, do Carnaval iriam ficar apenas as cinzas...[...] (Teixeira, 1986, p. 16).

Oliveira (1952) ressalta ainda que havia o 'enterro dos Compadres', que se fazia através de um boneco que ficavam em poder dos rapazes, sendo colocado num caixão, com cova e sermão. "Proclama-se aí o testamento da 'Comadre', que depois é lido em ocasião e local onde todos se encontrem reunidos festivamente, geralmente um baile [...]". (Oliveira, 1952, p. 6).

Neste sentido, o 'enterro' do Entrudo se configura como um ritual de passagem, dramatizado publicamente, representando a entrada de um novo ciclo temporal, e que tinha ainda o papel de estabelecer uma coesão entre a comunidade, constituindo-se num espaço de expressão popular, como nos explica Lopes (2000):

Poderemos dizer que o modelo padrão nacional desta peculiar representação que marca em apoteose, em muitas zonas do país, o fim do 'Entrudo', configura entre nós uma pantomina, em que o dito (personificado num boneco) e na terça-feira de Carnaval ao anoitecer (ou mais raramente à meia-noite), e após um cortejo burlesco (donde emana ou não a proclamação pública de um 'testamento'), 'julgado' e finalmente queimado ou, menos frequentemente, afogado ou enterrado. De facto, 'julgamentos' e 'testamentos' eram como dissemos, nesta altura do ano, pretexto para grandes sátiras sociais dando assim corpo a um complexo de representações populares que, no seu conjunto, abrangiam todo o território nacional e cumpriam importantes funções de controle social. Na verdade, embora contestadas sistematicamente pelas autoridades civis e religiosas, e conjunturalmente pelos respectivos visados, as mesmas contribuíram de forma decisiva (e aqui e ali ainda contribuem) para a perpetuação de uma moral local e tradicional desempenhando, assim, um papel determinante na coesão comunitária. (Lopes, 2000, p. 144).

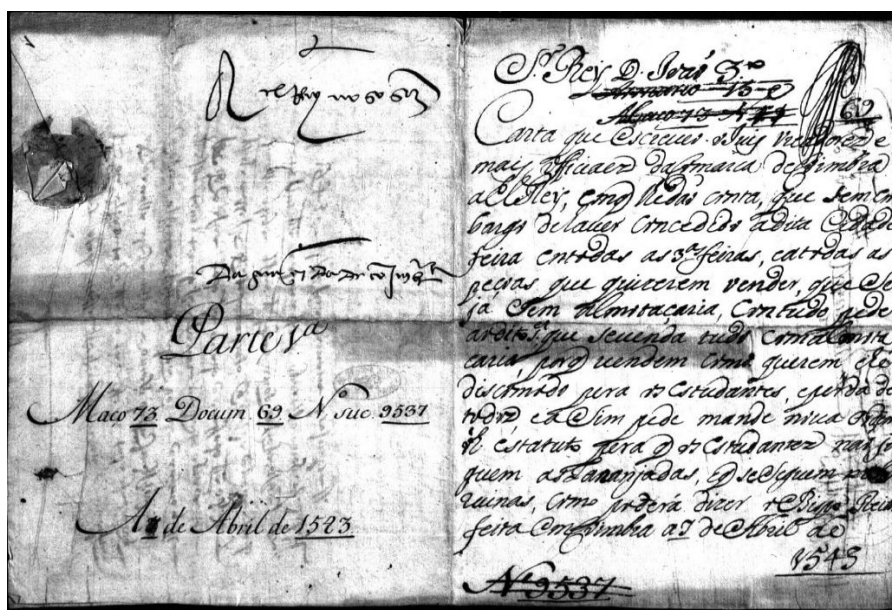
A representação do Entrudo em forma de bonecos é uma das principais característica das manifestações em Portugal. Mais um exemplo disso é o 'Enterro do João', que de acordo com Oliveira (1956, p. 23) também se caracteriza de um pequeno drama cerimonial, próprio da Terça-feira Gorda, que se desenrola em torno de uma personagem fortemente caracterizada, o 'João' – um boneco levado em cortejo como um enterro parodial, e que se segue a sua queima, precedida da leitura do seu testamento. "Durante o cortejo, em diferentes paragens, o humor e as sátiras populares também se manifestam sob a égide das galhofas e folguedos carnavalescos".

Estas celebrações com os personagens burlescos que, como 'João' eram destruídas no carnaval tem um sentido religioso, do sacrifício, ao mesmo tempo da permissividade parodial, da crítica e do exagero, expressas através destes manequins carnavalescos e das cerimónias, como define Oliveria (1956):

Entenda-se realmente que os manequins carnavalescos e as cerimónias que dizem respeito à sua destruição são criações de *subtractum* meramente psicológico, manifestações do instinto lúdico fundamental e do poder imaginativo do homem, e corporização do seu sentido parodial pela utilização do mecanismo dos conceitos elementares que regem as transposições simbólicas, e pretexto para as realizações espontâneas que só numa época em que a tradição consente a absoluta licenciosidade podem aparecer - farsas, sátiras, vindictas ou críticas dramatizadas; ou, numa concepção totalmente diversa, e dentro das teorias mágico-religiosas, que eles representam, a sobrevivência da última personificação da divindade ancestral que corporizava os Deuses, Espíritos, ou Demónios da Vegetação e da Fertilidade, em conexão com a do Bode Expiatório dos males anuais da comunidade, e que a sua destruição, e todo o cerimonial que lhe diz respeito, é a imagem do sacrifício anual do velho rei e dos seus ulteriores substitutos divinizados, e das múltiplas práticas de que, com significado mítico, ele era objecto: na paródia do préstito fúnebre, no exagero das minúcias e manifestações escatológicas [...]. (Oliveira, 1956, p. 24).

As variações de brincar o Entrudo criaram um espaço-tempo que permitia uma ‘extraversão’ do cotidiano, um período de inversão e subversão da ordem e da norma estabelecida pela sociedade, pela igreja e pelo próprio tempo, que no fim, precisava ser ‘destruído’ como forma de sacrifício para a chegada do novo. Obviamente, com o passar dos séculos, estas mesmas instituições começaram a reprimir a manifestação do Entrudo sob a justificativa da violência e desordem associadas às suas práticas, como pode-se observar no exemplo da carta representada a D. João III, ainda no século XVI, no ano de 1543, pela Câmara de Coimbra, que pedia a proibição dos jogos das ‘laranjadas’ no tempo do carnaval, a fim de evitar as desordens, ilustrada através da Figura 12, que traz a primeira parte do documento transcrito que determinava normas e regras relacionadas a comércio, feiras, direitos de entrada e a proibição dos jogos, a serem cumpridos em nome do Rei:

Figura 12: 1ª parte da Carta escrita pela Câmara de Coimbra a Dom João III, em 1543



Fonte: Arquivo Histórico da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal, 2024.

Para Queiroz (1989), o Entrudo foi festejado de maneira semelhante por um largo tempo em diversas regiões de Portugal, inclusive em Lisboa, a capital do país, que ainda nos fins do século XVIII, a população fartava-se de ‘comilança’, e as damas ricas, do alto de suas sacadas, tinham a incumbência de ensopar os pedestres com água e farinha.

Com o passar do tempo, o Entrudo também foi perdendo algumas de suas formas mais espontâneas e irreverentes com a modernização, principalmente, durante o século XIX, quando as elites culturais e políticas promoveram formas mais ‘civilizadas’ de celebração, como bailes de máscaras e desfiles organizados, que culminaram no chamado ‘carnaval moderno’:

Jornais revistas e outras publicações das primeiras décadas do séc. XIX estabeleciam paralelos entre as antigas práticas do Entrudo e as modernas atividades carnavalescas se substituindo paulatinamente a elas. Deploravam alguns periódicos o abandono dos velhos jogos, principalmente das comilanças que parecem ter desaparecido bastante cedo; outros se congratulavam com a instalação de hábitos carnavalesco *civilizados*, que combatiam com sucesso as práticas *bárbaras* anteriores. (Queiroz, 1989, p. 644-645).

Essas mudanças ocorrerem a partir da influência de outras manifestações carnavalescas exteriores, mas também, muito pelos atravessamentos socioeconômicos de uma burguesia da época que buscava ‘civilizar’ o que chamavam de práticas ‘bárbaras’, introduzindo novos hábitos na tentativa de apagar tradições anteriores como o Entrudo:

A modificação do Entrudo ocorria à medida que nas cidades maiores se instalava uma nova estrutura socioeconômica e na elite abastada jogos carnavalescos vindos do exterior se mostravam vitoriosos. A mudança estrutural se instalara já em Lisboa em fins do séc. XVIII, e atingia também as práticas do Entrudo; as práticas desde seguiam agora as distinções socioeconômicas, o que não se registrara nas aldeias. (Queiroz, 1989, p. 645).

Observa-se que, essas mudanças não atingiram, diretamente, a tradição nas aldeias, nas comunidades mais rurais. “A mudança fazia notar que o entrudo pertencia a grupos de pequena envergadura, estruturado segundo relações face a face, diretas, que são peculiares aos grupos de pequena envergadura (grupos de vizinhança, grupos familiares) [...]”. (Queiroz, 1989, p. 646).

Para Cepeda (1956) a própria palavra ‘Entrudo’ foi se tornando obsoleta, cedendo espaço ao que ela chamou de ‘francesismo carnaval’. “[...] simplesmente, por uma questão de moda, foi relegando o termo antigo e tradicional para segundo plano”. (Cepeda, 1956, p. 9).

Sob esta perspectiva de que o Carnaval se impôs ao Entrudo, Ralha (2016) compactua que o século XIX, com sua ‘trepidante’ aceleração da história e o desejo

de 'ligar Portugal com o movimento moderno', se inicia uma batalha para "adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa" (Ralha, 2016, p. 133), atingindo até mesmo o carnaval, enterrando o velho Entrudo:

O Carnaval 'civilizado' de Lisboa nasceu em berço de editais, proibições e regulamentações. Foi apadrinhado pelos sectores 'modernos' da sociedade, atentos ao espírito da Europa, na interpretação predominantemente francesa, que apreciavam, levando esse 'anual acesso de loucura a que se vestiu um colete-de-forças, e atribuem-na à intervenção das classes elevadas, que chamaram a si a tarefa benemérita de ensinar o povo a divertir-se'. 'O povo não sabe brincar com flores. Proibindo-lhe o uso dos tremoços, fez-se cessar, imediatamente, a sua colaboração no Entrudo. De ator, o Povo passou a espectador'. (Ralha, 2016, p. 136).

Com base neste ponto de vista, percebe-se que, desde o século XVI, como visto anteriormente, até o final do século XIX, o Entrudo, assim como outras formas de manifestação da cultura popular portuguesa foram sofrendo a interferência dos setores mais conservadores da sociedade e da classe burguesa que entendiam que o 'povo' não sabia manifestar-se, nem divertir-se, criando barreiras através da regulação e proibição. Fator este que interfere até os dias hoje, pois, a cultura popular, em todos os lugares onde ocorre, em certa medida, sofre com a tentativa da negação, apagamento ou predileção entre as diferentes formas de manifestar as culturas.

Durante o século XX, o carnaval português foi ganhando novos contornos com a influência carnavalesca de outros lugares da Europa, principalmente nas grandes cidades, mas o velho Entrudo persistiu nas aldeias e pequenas cidades.

Com o passar do tempo, de acordo com Queiroz (1989) o próprio 'carnaval moderno' das grandes cidades foi perdendo espaço devido aos altos custos econômicos para se brincar a festa, e em contrapartida, o Entrudo se manteve resistente:

Na década de 40 deste século tem lugar o desaparecimento do Carnaval urbano, enquanto em algumas aldeias e pequenas cidades o entrudo ainda persistia. Na década de 50, estudiosos o encontraram ainda em determinadas aldeias, porém eram de opinião de que estava prestes a desaparecer. (Queiroz, 1989, p. 648).

Hoje, mesmo com o carnaval moderno assumindo protagonismo em muitos lugares, o Entrudo ainda resiste como uma ponte viva entre o passado e o presente, um testemunho das tradições populares portuguesas que se expressa em diferentes

regiões como o ‘Entrudo de Lazarim’, que se realiza na aldeia de Lazarim, conselho de Lamego, localizada na região do Douro.

De acordo com o site do Município de Lamego (2024), a festa é conhecida pelas máscaras de madeira esculpidas por artesãos, representando figuras demoníacas, animais ou satíricas, usadas para esconder a identidade dos intervenientes, permitindo que eles brinquem e se divirtam sem revelar sua verdadeira identidade, que, em conjunto com os vestuários são o destaque da celebração:

A tradição de esculpir máscaras de madeira em Lazarim remonta a algumas gerações e essas esculturas são o resultado de habilidades transmitidas de pai para filho. As máscaras são esculpidas principalmente em amieiro, uma madeira que é abundante na região. As máscaras, obras de arte, com formas variadas e detalhes impressionantes torna cada uma delas única, representam figuras da mitologia local, animais ou personagens folclóricos. Os artesãos que esculpem as máscaras geralmente criam designs criativos que refletem o humor da festa, incorporando elementos humorísticos e satíricos. (Município de Lamego, 2024).

Uma das características desta celebração é o desfile de ‘Caretos’ que caminham pelas ruas da aldeia ao som dos ‘bombos’, numa tradicional e autêntica celebração ligada ao ciclo agrário e aos rituais pagãos antigos, como demonstra a Figura 13 abaixo:

Figura 13 – Desfile do ‘Careto’ pelas ruas da aldeia de Lazarim



Fonte: Município de Lamego, Portugal, 2024. Acesso: <https://www.cm-lamego.pt/areas-de-intervencao/cultura-e-patrimonio/manifestacoes-culturais/entrudo-de-lazarim>

Outra forma de manifestação do Entrudo que ainda resiste é o ‘Chocalheiro de Podence’, realizada pela comunidade de Podence, pertencente ao município de Macedo de Cavaleiros, distrito de Bragança, que também realizam os ‘caretos’ com figuras mascaradas e trajadas com roupas coloridas que brincam e chocalham pelas ruas.

De acordo com a ATA - Associação do Turismo de Aldeia (2024), o ‘Entrudo Chocalheiro’ está desde 2019 classificado pela UNESCO como Património Cultural Imaterial da Humanidade, tendo no simbolismo dos seus ‘caretos’, figuras masculinas e diabólicas que, sob máscaras e trajes de vivas cores, saem à rua com frenéticos chocalhos para atazanar as raparigas e brindá-las com rituais de fertilidade.

Enquanto ritual, a Associação Grupo de Caretos de Podence (2024), explica que a manifestação ritualística é conhecida pelo seu comportamento performativo e simbólico, que remete para uma origem remota, e a uma possível ligação com os antigos rituais agrários e de fertilidade:

A festa de Carnaval dos Caretos de Podence é um ritual que se caracteriza pelo comportamento específico dos seus protagonistas mascarados, os ‘caretos’. Nas suas “sortidas à rua” (em regra, nos três dias de Carnaval), os caretos, percorrem a aldeia tendo como principal missão chocalhar as mulheres. Este ritual festivo que é também caracterizado pelo convívio entre vizinhos, amigos e familiares, foi num contexto passado, de que dá conta a memória dos residentes mais velhos na aldeia, protagonizado essencialmente pelos rapazes e homens solteiros, cujo alvo eram as jovens raparigas e mulheres solteiras, tendo, portanto, uma função propiciatória, de passagem e de comportamento erótico-sexual. (Associação Grupo de Caretos de Podence, 2024).

Também pode ser considerada uma festa ritualista de passagem e da performatividade, pois, através das vestimentas e das máscaras, que permitem esconder suas identidades e extravasar e subverter as normas do cotidiano, promove o encontro da comunidade entorno do acontecimento, reforçando que o Entrudo, assim como o próprio carnaval contemporâneo, tem a finalidade de produzir uma possível identidade coletiva para com a cultura popular, conforme Figura 14 abaixo:

Figura 14 - Personagens mascaradas e trajadas com roupas coloridas que brincam e chocalham pelas ruas de Podence



Fonte: Associação Grupo de Caretos de Podence, Portugal, 2024. Acesso em: <https://www.caretosdepodence.pt/index.php/ritual>

Nesta mesma direção, outra importante manifestação que se mantém na atualidade é o tradicional ‘Carnaval de Torres Vedras’, realizado na cidade de mesmo nome, distrito de Lisboa.

Historicamente, de acordo com o Inventário Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial de Portugal, registrado no site Carnaval de Torres Vedras (2024), a primeira referência conhecida dos festejos do Entrudo em Torres Vedras remonta a 1574, registrado em um documento da Chancelaria de D. Sebastião, que tratava de uma queixa apresentada por Jerónimo de Miranda, morador na então vila de Torres Vedras, contra uns jovens que ‘corriam o galo’ no dia de entrudo (hábito comum noutras regiões do país).

Durante o século XIX e, posteriormente no século XX, até o ano de 1920, este carnaval era celebrado em casa de particulares e nas sociedades recreativas, através de bailes, teatro e récitas, muito característico do ‘carnaval civilizado’ português.

Somente no ano de 1923 que a festividade vai ganhar a rua, dando início a uma das suas principais tradições, a escolha do ‘Rei do Carnaval de Torres Vedras’, bem como, a introdução da figura da ‘matrafona’, homens que se ‘trajavam de mulher’, exemplificando mais uma vez, a transgressão das regras sociais, através da inversão dos papéis de gênero masculino e feminino:

No Carnaval de Torres Vedras, a máscara mais difundida coletivamente entre os homens da comunidade é de matrafona, que consiste na utilização de trajes e acessórios femininos. A tradição foi sendo transmitida através das gerações, difundida e veiculada por homens, traduzindo-se numa afirmação identitária da comunidade local. A origem da matrafona reside no típico entrudo rural. A eleição de uma Rainha matrafona, em 1924, poderá ter desencadeado um efeito difusor pelos homens no período carnavalesco, em que a transgressão de regras e a sátira imperam. (Carnaval de Torres Vedras, 2024).

Além destas tradições, o Carnaval de Torres Vedras incorporou outros elementos artísticos como os carros alegóricos, os monumentos, os bonecos, os Cabeçudos e Zé Pereiras, como pode-se observar na Figura 15:

Figura 15 – Comemoração dos 100 anos do Carnaval de Torres Vedras, realizado no ano de 2023



Fonte: Agência Lusa, Portugal, 2023.

Logo, o Entrudo não é apenas um evento festivo, mas também um reflexo da história e das transformações culturais de Portugal, revelando a capacidade das comunidades de se expressarem por meio da celebração, do ritual, da criatividade e da conexão com as suas origens, com um apelo popular indiscutível.

E estas formas de celebrar e ritualizar o início e o fim de um ciclo, expressas nestas variações com brincadeiras, sátiras, inversões e críticas sociais também foram 'transportadas' para as terras colonizadas, influenciando a cultura dos lugares, e ao

mesmo tempo sendo ressignificadas pelas culturas já existentes e por outras que também foram ‘transplantadas’ além-mar.

Queiroz (1999, p. 12) ressalta que sua implantação no Brasil ocorreu com sucesso indiscutível, e que a celebração é citada em documentos que datam de 1605, com o mesmo nome que trouxera de Portugal, Entrudo. “Enquanto na Europa e na América Ibérica, o carnaval se associava a determinadas regiões e mesmo a algumas pequenas aglomerações urbanas, no Brasil sempre foi encontrado em todos os povoados e cidades”. (Queiroz, 1999, p. 12).

Valença (1996) também observa que em Portugal, ao contrário de outros países da Europa, o carnaval não se caracterizou pelo refinamento dos bailes de máscaras, como os franceses e italianos, mas se caracterizava pela expressão da ‘brincadeira’, tendo como espaço de celebração, a ‘rua’:

Desde o século XVII, os portugueses brincavam nas ruas de Lisboa um carnaval diferente. Correndo desordenadamente de um lado para o outro, atirando ovos crus, líquidos de toda espécie, farinha e substâncias menos limpas nos transeuntes, os lisboetas e habitantes da cidade do Porto participavam de um tipo de carnaval característico da Península Ibérica e que daí passou para as Américas portuguesa e espanhola, popularizando-se entre nós. (Valença, 1996, p. 10).

Como pode-se observar, o Entrudo foi a forma de manifestação que deu origem as primeiras festas carnavalescas no país, como intenção de ‘festividade’, denotando, inicialmente, que a população brasileira da época elegeu como espaço brincante a própria ‘rua’, o espaço público, o que possivelmente, veio influenciar o surgimento das demais formas de manifestação da festa em nosso país, como os ranchos, cordões, blocos e desfiles das escolas de samba.

2.2.2 Do Entrudo ao paradigma carioca

E o Brasil, certamente, capitulou-se da tradição do Entrudo português, ao mesmo tempo que ressignificou a festividade de acordo com seus modos e características, ‘introduzindo’ uma nova forma de brincar nas ruas do país, como descreveu Sebe (1986):

O entrudo era uma prática de rua, a céu aberto. Os participantes, sempre em grupos, entravam em confrontos, algumas vezes animados por simples vontade de brincar; outras, contudo, agressivamente como revide. A cada 'ataque' deveria corresponder uma resposta, chegando sempre o 'jogo' a consequências sérias. Os produtos utilizados variavam muito. No caso de líquidos, ia desde perfume, 'caldos coloridos' conhecidos como 'sangue de diabo', até urina. Em regra, tais líquidos eram acondicionados nas chamadas 'frutas do entrudo' ou simplesmente 'limões' ou 'laranjinhas'. Os pós variavam desde farinha do reino (trigo), rapé, areia, até o aromático pó-de-arroz ou pó-da-china. (Sebe, 1986, p. 59).

Valença (1996), também vai nos dizer que o principal instrumento de diversão no Entrudo eram os famosos 'limões-de-cheiro', pequenos artefatos com forma e tamanho de uma laranja, feitos de cera fina, com água suja e outras impurezas em seu interior, que eram atirados contra os foliões em verdadeiras batalhas.

Por ocorrer no período do carnaval, o Entrudo então se caracteriza como a primeira manifestação carnavalesca brasileira que se adaptou a realidade de cada lugar, em especial na cidade do Rio de Janeiro, inclusive, sendo proibido, rechaçado ou controlado pelas autoridades policiais da época devido à violência gerada nas batalhas:

Quando chegou entre nós, já no século XVII, vindo de Portugal, importado segundo Melo Moraes Filho, dos Açores, teve imediata aceitação por parte do público. Não havia música nem dança, mas muita bebida e correria, perseguições, sujeira e violência. Mereceu, por isso, das autoridades, desde o início, rígidos alvarás e proibições da brincadeira pelos problemas que acarretava: pequenas contusões e muitas cenas vexatórias. (Valença, 1996, p. 13).

Sebe (1986) também observa que o Entrudo, ano após ano, ficava mais agressivo, comprometendo inclusive a ordem pública. "A portaria do chefe de polícia, em 1853, atesta o sentido violento da celebração, que exigiu o estabelecimento de rondas policiais e fiscais encarregadas de disciplinar, vigiar e punir os "foliões jogadores". (Sebe, 1986, p. 57). Esta ação acabou provocando um novo movimento de separação das festas, entre a burguesia e a população pobre, que se viu obrigada a encontrar na periferia o espaço para suas celebrações:

Desde a proibição do 'jogo', as manifestações populares viram-se repelidas do centro urbano carioca para as periferias e mantiveram-se mais 'puramente' no interior, nas pequenas cidades, onde resistem até hoje. Na então capital da República, por esta época os salões passaram a ser espaço preferido pelas elites: eram seguros, disciplinados e assim definido segundo padrões europeizados; procedia-se também a distinção sócio racial, que segregava a festa dos pobres aos morros e favelas. (Sebe, 1986, p. 61).

Pode-se aqui afirmar, que o carnaval sempre foi um espaço de disputa política e social, pois, como se sabe, o Entrudo também era uma festa celebrada pela ‘burguesia carioca’, e que teve destaque através das chamadas ‘Grandes Sociedades Carnavalescas’ que, segundo Cunha (2001) surgiram nas décadas de 1850 e 1860, e trouxeram para o carnaval carioca os desfiles organizados, que incluíam carros alegóricos e fantasias, e que promoveram a substituição de todas as formas ‘indignas’ de brincar o carnaval.

Em contraposição, os populares, mais especificamente a população negra e periférica da cidade do Rio de Janeiro, também encontram formas de manifestar-se no período de carnaval, impondo suas tradições culturais, como observado no relato da experiência de Moritz Lamberg (na década de 1880), fotógrafo e viajante alemão recém-chegado a cidade do Rio de Janeiro, que presencia, nesse mesmo período, o espetáculo das ruas nos dias de Momo:

No domingo de entrudo de tarde começam a percorrer as ruas que pouco a pouco se vão enchendo de diversas sociedades carnavalescas, munidas dos instrumentos de música os mais variados. Depois, aparecem os mascarados bem fantasiados em carros, a cavalo e a pé. O povo cada vez aumenta mais; o ruído torna-se atordoador; a confusão, medonha. [...] As sacadas que nenhuma casa aqui dispensa estão apinhadas na maior parte de senhoras [...]. Atiram limões aos centos sobre os mascarados; mas sobretudo o que mais as diverte é atirá-los sobre amigos e conhecidos, que procuram garantir-se e que por seu lado correspondem a essa amabilidade [...] De repete, como por encanto, nessa imensa confusão, há uma interrupção, faz-se silêncio e, ao longe, ouve-se o som de timbales, castanhetas e tambores [...] O clangor vai aumentando cada vez mais até transformar-se finalmente em ruído estrondoso, que agora retine pelas ruas de modo selvagem e guerreiro [...] Na frente caminham duas filas de negros corpulentos [...] tocando seus instrumentos. Marcham em passo militar, sérios e decididos como se fossem atacar um reduto. Segue um Baldachim carregado por negros, embaixo do qual uma rainha preta dança à moda africana [...] atrás vem uma multidão selvagem, gritando e gesticulando [...]. (Cunha, 2001, p. 23).

Através deste relato, pode-se problematizar que as diferentes formas de manifestações ocupavam o mesmo espaço, e de certa forma, se relacionavam umas com as outras, mesmo havendo uma clivagem social evidente, ocorrendo o que Ginzburg (2006) definiu com base na formulação de Bakhtin (1970) como ‘circularidade da cultura’.

Por consequência também é compreensível que esta circularidade promoveu processos de negociação entre a ‘cultura popular e burguesa’ da época, como sugeriu Gonçalves (2007):

As relações e negociações sociais não se reduzem a uma assimetria original entre 'elite' e 'popular'. Esses dois polos ideais - a 'elite' e os 'populares' - servem como referenciais que, se operacionalizados de modo relacional, ajudam a pensar redes de relações sociais da cultura urbana, mas não pretendem dar conta de toda a complexidade que a própria oposição desperta. (Gonçalves, 2007, p. 35).

Neste jogo de negociação e disputa, as culturas das classes populares sempre tiveram que criar estratégias e alternativas para a sua sobrevivência, como o exemplo trazido por Valença (1996), que apresenta o surgimento do conjunto de 'bombos' que ficou conhecido como Zé Pereira, e que promovia um 'carnaval popular organizado'.

Segundo o autor, em 1850, como alternativa para as classes mais desfavorecidas, um sapateiro português chamado de 'José Nogueira de Azevedo Paredes', saiu às ruas com um grupo de conterrâneos empunhando tambores e improvisando uma passeata acompanhada das batidas ritmadas da zabumba, e que se tornaria uma forma organizada de carnaval popular:

O conjunto de bombos passou a ser conhecido pelo nome de 'Zé-Pereira', provavelmente por corruptela do nome de seu criador. O Zé-Pereira inaugurava uma forma de carnaval popular organizado. O entrudo, diversão do povo à qual as classes dominantes aderiam, se contrapunha aos bailes de máscaras a que só a elite tinha acesso. Os zé-pereiras se tornaram uma alternativa para quem, cansado da brutalidade do entrudo, desejava divertir-se nas ruas sem precisar fazer gastos. (Valença, 1996, p. 15-16).

A burguesia também encontrou espaço para promover suas festas carnavalescas, motivadas pela busca de segurança e requinte, no que podemos chamar de bailes em clubes e salões da época, e que ficou conhecido com o 'Grande Carnaval':

Uma das transformações culturais importantes foi o desaparecimento quase total de festas e costumes outrora muito apreciados: procissões, danças dramáticas, bailes tradicionais. A nova estratificação urbana de base socioeconômica já se tornara suficientemente vigorosa para impor sua marca não apenas com relação às atividades cotidianas, mas também às práticas festivas, entre as quais as dos Dias Gordos. Nasceu então uma forma de comemoração que foi chamada Carnaval Veneziano, mais tarde Grande Carnaval. (Queiroz, 1999, p. 50).

Ou seja, a burguesia da época, também buscou alternativas para brincar o carnaval, em oposição as festas populares, as quais foram obrigadas a encontrarem outros espaços de manifestação como as periferias, demonstrando a evidente separação de classes.

Oliveira (2020) apresenta outro grande marco das sociedades carnavalescas, ocorrido no ano de 1855, no auge dos préstitos¹⁴, com o primeiro desfile do ‘Congresso das Summidades Carnavalescas’, o que levou a consolidar seu lugar na folia carioca, chamando atenção da imprensa e do público, inclusive dos bairros periféricos que se deslocavam para o centro do Rio para verem os desfiles:

O primeiro desfile das Summidades e, posteriormente, de outras sociedades como a Veneziana, ecoaram por anos, e isso contribuiu para que outros grupos, nos mesmos moldes, atuassem na legitimação deste novo carnaval. Nesse ponto, destacaram-se três sociedades que buscaram delimitar seus espaços na folia na segunda metade do século XIX. Eram elas os Tenentes do Diabo, os Democráticos e os Fenianos. (Oliveira, 2020, p. 85).

De acordo com o Nicéas (1991) o préstito era um desfile organizado de carros alegóricos, que transmitiam ideias e críticas, acompanhados de fantasias luxuosas, que tornou-se uma das principais atrações do carnaval carioca.

Já no início do século XX, com o estruído praticamente desaparecido por completo nas grandes cidades brasileiras, a classe burguesa consegue impor sua forma de manifestar o carnaval, através do ‘Grande Carnaval’, que se espalha por todo o país, conforme relata Queiroz (1999):

[...] As camadas urbanas superiores desempenharam, pois, um papel primordial na realização do Grande Carnaval; este existiu por toda parte no país, tanto nas grandes cidades quanto nas pequenas, de maneira luxuosa ou de maneira modesta, conforme os recursos locais”. (Queiroz, 1999, p. 55).

Outra versão da festa surgida na cidade do Rio de Janeiro durante o carnaval de 1907 foi o ‘Corso’, quando, segundo Valença (1996), as filhas do presidente Afonso Pena saíram em carro aberto pela Avenida Central para assistirem o carnaval, o que inspirou outros a fazerem o mesmo:

A cada ano o folguedo era aperfeiçoado: os ocupantes dos carros começaram a planejar suas fantasias em grupos, como forma de dar a cada carro uma unidade visual. Também a decoração dos automóveis com flores, confetes e serpentinas se tornou indispensável. (Valença, 1996, p. 26).

Como pode-se observar, as grandes sociedades carnavalescas, formadas em sua maioria por uma determinada ‘burguesia’ carioca da época, delimitou os espaços

¹⁴ A palavra ‘préstito’ pode ter vários significados, incluindo um cortejo, uma procissão, uma marcha solene ou um desfile de carros alegóricos.

para brincar a festa, ocupando ao mesmo tempo os salões dos clubes sociais, usufruindo do espaço privado, mas também da rua, no espaço público, notoriamente, no centro da cidade.

Tais movimentos de reordenação da festa reforçam o permanente campo de disputa social estabelecido neste período, que obrigou os populares a criarem suas alternativas de brincar a festa de Momo¹⁵, pois, em função das frequentes perseguições e do controle das comemorações nas ruas do centro da cidade, devido a ocupação por parte das grandes sociedades, a periferia, na sua maioria formada por negros, migrantes e trabalhadores, promoveram um movimento alternativo de folguedo popular que vai ficar conhecido como o 'Pequeno Carnaval':

O nome de Grande Carnaval dado aos folguedos dos Dias Gordos no fim do século XIX tinha sua razão de ser: por volta de 1870, pequenos grupos de negros e mulatos, habitando bairros pobres e periféricos do Rio de Janeiro, se reuniam para cantar e dançar nas vielas ou os quintais durante o Carnaval; as canções, o ritmo sincopado da música mostravam a origem afro-brasileira; surgiu o Pequeno Carnaval. (Queiroz, 1999, p. 55).

Queiroz (1999) também observa que o 'Pequeno Carnaval' foi se desenvolvendo timidamente, através de grupos que se reuniam esporadicamente, mas que se tornaram estáveis no início do século XX, como os chamados 'ranchos', cuja denominação significa 'tropa' na linguagem portuguesa.

Todos estes movimentos denotam a profusão de adaptações e mudanças que ocorreram ao longo do tempo para que o carnaval pudesse se estabelecer nas suas mais variadas formas, tendo como pano de fundo, as disputas socioeconômicas, culturais e raciais que levaram a este processo de adequação, como observa Sebe (1986):

O povo pobre adaptava a prática dos poderosos a seu modo e, sem condições de ostentar qualquer luxo, organizava suas agremiações na base dos zé-pereiras e dominós. Existiam também os sujos, que saíam às ruas com velhas fantasias e iam irreverentemente mexendo com a multidão e promovendo uma possível "inversão da ordem", de maneira mais cômica e menos dominada. Esta era uma versão domada do antigo entrudo. (Sebe, 1986, p. 62).

¹⁵ Momo é um personagem mitológico grego que representa a ironia, o sarcasmo e as burlas. No carnaval, o Rei Momo é uma figura que simboliza a alegria, o humor e a irreverência da festa.

E a rua vai se tornar o lugar de apreço das festas carnavalescas, tanto na Europa como no Brasil, que mesmo após o surgimento dos bailes nos salões e clubes, que inclusive também foram absorvidos pelas classes populares, encontraram nos espaços públicos urbanos o seu lugar de manifestação, pois, tanto as camadas socioeconomicamente mais privilegiadas, como as camadas mais desfavorecidas elegeram a rua como o lugar natural de brincar, ritualizar e celebrar o carnaval, como observou Sebe (1986):

Os populares também buscaram produzir a prática dos salões e das antigas sociedades, mas sucessivamente os bailes pobres tendiam a buscar espaços coerentes com o número cada vez maior de foliões. A organização dos grupos populares, em blocos e ranchos, era uma consequência normal da questão das áreas. A rua era, pois, o seu destino natural. (Sebe, 1986, p. 64-65).

É visível também que sempre houvera uma distinção entre o espaço público e privado, entre a ‘casa e a rua’, ao passo que estes dois universos não podem ser vistos dissociados um do outro, como argumenta Da Matta (1986), ao dizer que há uma divisão clara entre dois espaços sociais fundamentais que dividem a vida social brasileira: o mundo da casa e o mundo da rua. “É claro que a rua serve também como um espaço típico do lazer. Mas ela, como um conceito exclusivo e básico da vida social, como ‘rua’, é o lugar do movimento, em contraste com a calma e a tranquilidade da casa, o lar e a morada”. (Da Matta, 1986, p. 23).

A partir desta definição, fica evidente que o carnaval encontrou maior espaço na rua, pois é o lugar por excelência do movimento, da liberdade, do povo, das massas, das lutas e reivindicações, e os desfiles de carnaval também vão encontrar seu espaço nesse lugar, fazendo parte do processo de compreensão entre o espaço público e o privado, que inclui o carnaval aberto ou fechado, como pontua Da Matta (1997):

Uma das características do desfile carnavalesco é que ele faz parte do chamado ‘carnaval de rua’, em oposição a um carnaval fechado, realizado em clubes, um carnaval realmente caseiro. (...) O ‘carnaval de rua’, em oposição ou contraste com um ‘carnaval de clube’, perfaz a segmentação clássica, utilizada todas as vezes que falamos dessa festa. Na rua, o carnaval assume sobretudo a forma de um encontro aberto, dominado no Rio de Janeiro pelo desfile das escolas de samba; ao passo que, nos clubes, se trata de um ambiente mais bem marcado, pois o próprio espaço físico é privado. (...) Assim, no carnaval de rua, aberto, os desfiles de escolas de samba ou de blocos provocam um fechamento do espaço carnavalesco, já que aí temos associações de pessoas que se reúnem para promover um desfile. Quando passam, as ruas e avenidas demarcam um público que apenas vê e os desfilantes, que se mostram. (Da Matta, 1997, p. 108-109).

Outro exemplo que encontrou espaço nas ruas, e que teve inspiração nos ‘bailes de máscara’ das Grandes Sociedades, foram as fantasias de ‘Clóvis’, mais conhecidas como bate-bola, como explica Valença (1996):

Apesar do desconforto e da total inadequação ao nosso clima, a fantasia composta por macacão de cetim colorido, um bolero enfeitado de miçangas e espelhos, capa ricamente bordada, luvas e uma máscara de arame que esconde inteiramente o rosto, é uma das mais populares entre os meninos de nossos subúrbios, sobretudo na zona oeste. Acompanhado ainda de uma bexiga de boi, ou de seu equivalente em plástico, o Clóvis recebe, exatamente por causa deste complemento que é batido no chão com ruído assustador, o nome de bate-bola. (Valença, 1996, p. 21).

É evidente que os blocos, tão apreciados ainda hoje, formaram outro exemplo de como a rua é um lugar de acolhimento e liberdade para exercer suas manifestações de Momo. “Brincar na rua livremente, sem levar em conta os parâmetros culturais impostos pela intelectualidade, independentemente do apoio oficial, sempre foi e ainda é uma forma mais espontânea e descomprometida de aproveitar o carnaval”. (Valença, 1996, p.39).

Mas neste processo histórico de organização das manifestações carnavalescas no país, mais especificamente no Rio de Janeiro, o folguedo que ganhou mais evidência foi o chamado ‘rancho’, também conhecido na época por ‘cordões’ que, de acordo com Gonçalves (2007), teve suas origens a partir dos ranchos baianos e dos pastoris que vieram para o Rio de Janeiro com os migrantes baianos, tendo na figura de um indivíduo chamado Hilário Jovino, também baiano que teria migrado, ainda no século XIX, como o responsável por algumas modificações nos ranchos baianos que originaram a forma carioca e carnavalesca dos ranchos.

Alcides Nicéas (1991), através do livro ‘Verbetes para um dicionário do carnaval brasileiro’ define que o rancho é:

Agremiação carnavalesca, derivada dos ternos e ranchos da época natalina ainda em exibição nas zonas rurais do Norte e Nordeste. A religiosidade da origem tomou feição recreativa, com dança e coreografia disciplinadas, tornando-se espetáculo de Carnaval, em decadência a partir de 1930 com o prestígio das escolas de samba. Tem gênero musical próprio: a marcha-rancho. O primeiro rancho a desfilar no Carnaval foi em 1873, no Rio de Janeiro. (Nicéas, 1991, p. 139-140).

Valença (1996) também reforça que os ranchos carnavalescos têm origem popular, sob a influência da cultura nordestina, em que os moradores das favelas e regiões periféricas da cidade carioca, oriundos das camadas mais populares, vão incorporar tais elementos da cultura religiosa nordestina, trazida pelos imigrantes, especialmente da Bahia, produzindo uma nova forma de manifestar a festa carnavalesca:

De fato, das manifestações populares de rua no carnaval antigo, nenhuma se assemelha mais ao que assistimos hoje em dia do que os ranchos. Ao contrário das grandes sociedades, nascidas em meio a classe média e à intelectualidade carioca, os ranchos têm origem marcadamente popular e sua criação sofreu influência da cultura nordestina, incorporando ao carnaval elementos de procissões religiosas de tradição negra e manifestações folclóricas típicas do dia de Reis e não do carnaval. (Valença, 1996, p. 31).

Os ranchos ainda foram um contraponto ao 'Grande Carnaval' da classe média e da intelectualidade, e mais uma alternativa de resistência e rompimento das fronteiras da cidade. "Enquanto o 'Grande' Carnaval transitava dos bailes, do salão, para as exibições das sociedades carnavalescas, o 'Pequeno' tinha como expressão maior, os ranchos, que evoluíram dos blocos até a escola de samba". (Sebe, 1986, p. 67).

Essa divisão social das festas carnavalescas se refletia em todos os lugares onde ocorria, pois, a possibilidade de extravasamento e inversão da ordem cotidiana das cidades pelas camadas mais populares, incomodava a classe mais privilegiada, e até mesmo a classe política. "Do lado dos ricos, havia os préstitos das grandes sociedades [...] Do lado do povão, saíam às ruas 'blocos', grupos pobremente fantasiados com apetrechos improvisados, 'cordões', agrupamentos de mascarados já mais organizados, e 'ranchos'". (Augras, 1998, p. 17).

Queiroz (1999) complementa que o triunfo dos ranchos significou a integração das camadas sociais inferiores nas comemorações carnavalescas, trazendo com elas seus complexos culturais específicos, ou seja, além da influência nordestina, também

foi uma vitória da cultura afro-brasileira, pois, através da sua música, de sua dança e de outros importantes elementos culturais, deram sentido ao movimento de consolidação desta manifestação.

Para referir-se aos 'ranchos carnavalescos', Gonçalves (2007) também usa como referência (Cascardo, 1988), que prioriza a descrição de Renato Almeida sobre os ranchos cariocas:

Durante o carnaval no Brasil, no Rio de Janeiro preferencialmente, os ranchos aparecem como grupo de foliões, com instrumentos de corda e sopro, cantando em coro versos musicados e alusivos ao grupo, a marcha do rancho ou mesmo os mais populares na ocasião. Esses ranchos que Renato Almeida estudou, passaram lentamente a préstitos, com reis e rainhas, pajens, bandeiras, alegorias, com danças particulares para algumas figuras componentes. Tiveram o nome de cordões, mas ultimamente o rancho prevaleceu. Alguns ranchos tiveram grande popularidade na capital federal como Flor do Abacate, Ameno Resedá, Dois de Ouro, etc. O diminutivo popular do rancho era o bloco, rancho pequeno, não de agrupação fortuita de foliões, mas com solfas ensaiadas, estandarte e mesmo, alguns com intenções de crítica social ou política. (Cascardo, 1988, p. 662 *apud* Gonçalves, 2007, p. 48).

Augras (1998) ainda reforça que os ranchos são 'a origem das escolas de samba, juntamente com os blocos e cordões, e que do encontro nas terreiras de candomblé, nasceu o 'samba', elementos fundadores, incorporados da cultura nordestina:

Tanto os velhos sambistas quanto os estudiosos são unânimes em apontar, nos ranchos, a origem das escolas de samba. Melhor dizendo, foi a junção dos ranchos – herdeiros, por sua vez, dos ternos de reis nordestinos – com os blocos e cordões das ruas do Rio que se deu a criação daquilo que viria a ser as escolas de samba, do mesmo modo que foi o encontro, nos terreiros de candomblé da Saúde e da Cidade Nova, dos devotos cariocas com o samba baiano de roda, que deu origem, nas primeiras décadas deste século, ao samba que hoje se tornou emblemático do Rio de Janeiro. (Augras, 1998, p. 17).

Na descrição dos ranchos, trazida por Valença (1996) não é difícil aproximar a sua estrutura ao modelo de desfile das escolas de samba dos dias atuais:

Ao carro Abre-Alas, com dizeres de saudação à imprensa e ao povo em geral e o nome do rancho, seguia-se a Comissão de Frente, formada pela diretoria ou por pessoas de prestígio na agremiação, pela idade ou pela posição. Os figurantes, cerca de 300, fantasiados de acordo com o enredo, cantavam e dançavam sob o comando do Mestre de Manobra, equivalente ao atual diretor de harmonia. O estandarte era levado pela porta-estandarte, que se fazia acompanhar do baliza, encarregado de cortejá-la e protegê-la dos ataques dos rivais. (Valença, 1996, p. 34).

Além disso, o desfile também ocorria ao som de uma orquestra composta por instrumentos de sopro e percussão e as músicas, de acordo com Valença (1996, p. 34), eram: “sempre duas marchas e um samba amaxixado, eram cantadas pelo Mestre de Canto, que entoava a melodia uma oitava acima dos coros feminino e masculino”.

Riotur (1991 *apud* Augras, 1998) também reforça que os ranchos possuíam uma organização fixa, e essa estrutura foi quase, integralmente, transportada para as escolas de samba e para os seus desfiles de carnaval, em que se incluía:

[...] abre-alas, comissão de frente, figurantes, alegorias, mestre de manobra, mestre-sala e porta-estandarte, primeiro mestre de canto, coro feminino, segunda baliza e porta-estandarte, segundo mestre de canto, corpo coral masculino e orquestra. (Riotur, 1991, p. 170 *apud* Augras, 1998, p. 21).

Outra discussão pertinente na reflexão de Augras (1998) é sobre as escolas de samba, interpretadas como herdeiras, em linha direta, dos ranchos e ternos de reis nordestinos, mas que também possuíam elementos de diversas tradições advindas dos tempos coloniais, que incluía os elementos religiosos, em especial, de matriz africana.

Os negros escravizados, submetidos a exploração e a estilos de vida variados, ressignificaram suas culturas, constituindo um perfil negro-brasileiro, influenciados por suas raízes, principalmente na dança e no batuque, como nos explica Sebe (1986):

Apenas se reúnem negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada de provocação à dança”, dizia Rugendas. Por esta época (1835), o *lundu* já estava definido e substituíu a fofa, antigo ritmo trazido pelos colonizadores. Segundo José Ramos Tinhorão, o grande sucesso do *lundu* baseava-se em que, após quase trezentos anos de aculturação negra no Brasil, ele aparecia como a primeira forma de batuque africano estruturado em moldes de coreografia e de ritmo possíveis de serem imitados não apenas por mestiços, mas, também, pelos brancos colonizadores e seus descendentes nacionais. (Sebe, 1986, p. 40).

Nicéas (1991, p. 33) também define que batuque é: “o barulho rítmico com batidas fortes de instrumentos de percussão”, ou seja, é a herança das raízes africanas, hoje recriadas nas baterias das escolas de samba, através do seu ritmo sincopado, que marcam o samba nos desfiles de carnaval.

Sebe (1986, p. 65) reforça ainda, a ideia de que a escola de samba se organizou no Brasil como derivação das antigas procissões religiosas, que lhe

legaram o cunho básico de se “conjugar, num cortejo, irmandades, santos em altares móveis, bandas e toda uma rica representação cênica”.

Mais tarde, segundo este mesmo autor, o rancho ganhou espaço, deixando de ser uma manifestação isolada dos bairros, integrando a vida da cidade carioca, e neste processo de transição ganhou o nome de ‘escola’:

Balizar a origem das escolas é algo muito difícil. Contudo, o bairro mais provável do nascimento destas organizações é Madureira. Fala-se de um bairro e de um tempo logo depois da abolição da escravidão. Por esta época todo o distrito de Irajá ficava isolado da cidade. Pretos, ex-escravos e migrantes, vindos de muitos lugares, faziam de Madureira um dos centros preferidos. Os escravos que recriaram a cultura africana nas fazendas, agora teriam que modelar uma nova maneira de ser, na cidade. (Sebe, 1986, p. 66).

Queiroz (1999) compactua da ideia de que os habitantes pobres de bairros afastados do centro, ou dos morros, levaram mais tempo para conquistar o direito de participação nos festejos de Momo, sendo que as escolas de samba, das quais, segundo ela, a mais antiga seria a ‘Deixa Falar’ foi fundada, regularmente em 1928, alcançando o direito de desfilar no centro da cidade, somente, no ano de 1936.

Conforme a autora, existem várias explicações para a adoção do nome ‘escola’, já que esta é uma instituição destinada a fornecer, coletivamente, instrução e aprendizado:

Diz-se, por exemplo, que o primeiro grupo se estabeleceu ao lado de uma antiga escola primária e adotou então denominação semelhante à de sua vizinha. Menciona-se também que um dos problemas mais falados no final dos anos 20 era o da reforma do ensino nacional, o que se refletira no grupo. Finalmente, diz-se ainda que os organizadores desta primeira escola, devido à sua competência, eram considerados ‘professores de samba’, o que se refletiu no nome adotado. Fosse qual fosse a origem, as associações que sucessivamente foram sendo fundadas utilizaram a mesma denominação. (Queiroz, 1999. p. 27).

Para Valença (1996) a escola de samba é uma associação popular, recreativa e musical com finalidade precípua a participação no carnaval:

Popular desde sua origem – enquanto as grandes sociedades reuniam a classe média, comerciantes, intelectuais, artistas, e enquanto os ranchos contavam com a participação de operários fabris – as escolas de samba se formaram no seio da população marginalizada, composta de pessoas sem profissão definida, quase todos remanescentes da desordenada migração rural que sucedeu a abolição da escravidão. (Valença, 1996, p. 51).

Este mesmo autor, também vai dizer que foi nas imediações da Praça Onze – onde o carnaval mais popular se desenrolava – que surgiu na década de 1920 um grupo de foliões interessados em brincar o carnaval e desfrutar do novo ritmo que se impunha, o ‘samba’, e com isso, o surgimento da denominação ‘escola’. “Como se reuniam nas proximidades da Escola Normal, localizada na esquina da Rua Machado Coelho com a Rua Joaquim Palhares, ocorreu-lhes dar ao grupo a denominação de escola de samba”. (Valença, 1996, p. 53).

Com o profícuo processo de consolidação das escolas de samba ao longo da década de 1930, foram surgindo várias agremiações como: “Estação Primeira de Mangueira, Vizinha Faladeira, Cada Ano Sai Melhor, Para o Ano Sai Melhor e Vai como Pode”. (Sebe, 1986, p. 71).

Em 1935, as escolas de samba passaram por um processo de institucionalização quando todas foram obrigadas a se registrar oficialmente com a sigla GRES - Grêmio Recreativo Escola de Samba - e o palco dos espetáculos passou a ser Praça Onze, no centro da cidade carioca, como relata Sebe (1986):

De certa forma, as escolas permaneceram com a mesma estrutura e composição de suas origens até os anos 50. Desde então, o desfile da Praça Onze mudou-se para a avenida Rio Branco, depois para a Presidente Vargas, e finalmente para a Marquês de Sapucaí. [...] Os anos 50 marcam também o enriquecimento das escolas. Os bicheiros passam a ‘contribuir’ para o refinamento das fantasias e dos instrumentos. Os políticos também ‘descobrem’ as escolas e pretendem transformá-las em campo de caça-votos. (Sebe, 1986, p. 72).

Muitas mudanças ocorreram ao longo dos anos, na forma de organização e estruturação das escolas de samba carioca, as quais também se tornaram referência para as demais cidades do país, como o ‘padrão’ de instituição carnavalesca a ser seguido:

O modelo carioca de escola de samba tem sido matriz básica, reproduzida em diferentes quadrantes do país. Os defensores da tese do nivelamento do carnaval brasileiro, através da massificação promovida pelos mecanismos de informação, em regra, acabam por adotar o carnaval das escolas de samba como exemplo da padronização. Contudo, deve-se considerar que a escola de samba é apenas um dos aspectos centrais da discussão do intrincado fenômeno momístico e que, em si, representa um mundo no universo carnavalesco. (Sebe, 1986, p. 75).

Queiroz (1999, p. 59) afirma que o sucesso das escolas de samba não permaneceu circunscrito somente à cidade do Rio de Janeiro, sendo reproduzidas, com maior ou menor sucesso, por todas as aglomerações citadinas do país:

O nome pitoresco de escola de samba, conhecido e popular no Brasil como nenhum outro, nomeia 'sociedades civis de cultura e lazer, sem finalidades lucrativas', cujo objetivo principal é organizar, todos os anos, desfiles luxuosos que constituem o essencial dos folguedos carnavalescos atuais. Nascidas no Rio de Janeiro, são hoje imitadas em quase todo o território nacional. Os cortejos, cujo preparo é feito com grande antecedência, exige organização minuciosa e eficiente, em que nada pode ser deixado ao acaso, pois dela depende o sucesso junto ao público e o prêmio final. (Queiroz, 1999, p. 74).

Numa perspectiva de tempo, Sebe (1986), a partir da análise de Maria Isaura Pereira de Queiroz afirma que, através dos tempos, o carnaval tem variado tanto seus aspectos intrínsecos, que é praticamente impossível classificá-lo além da 'coincidência' das datas'. "De qualquer maneira, a referida pesquisadora contrasta o 'carnaval da aldeia' com o 'urbano': o primeiro com práticas marcadas pela manutenção do tradicional e com costumes determinados pelo tempo; o segundo já com dinâmica e variações aceleradas". (Sebe, 1986, p. 32).

Por consequência, o carnaval pode ser considerado uma tradição, a partir do momento em que ele se constrói através de práticas de natureza ritual e simbólica, e que passa a ser institucionalizado, seja nas instancias da sociedade ou do Estado, inclusive tornando-se uma data oficial no calendário do país, e que se repete anualmente, num processo de continuidade com o passado, no intuito de manter, preservar e sobreviver como tradição.

Outro aspecto de suma importância no debate sobre a formação do carnaval brasileiro está nas influências e variações herdadas de outras culturas, como observa Sebe (1986):

Quando se fala de origem do carnaval, a primeira questão que se coloca é pertinente à variedade. Ainda que se respeitem os regionalismos, sabe-se que as grandes linhas explicativas da origem da festa são, a saber, carnaval: 1) europeizado; 2) africanizado ou negro; 3) orientalizado; 4) indigenizado; 5) urbanizado, carioca. (Sebe, 1986, p. 33).

Todas estas variações contribuíram, de alguma forma, histórica e culturalmente, para a formação das raízes carnavalescas nos seus mais variados aspectos e regionalismos, mas sempre com atenção para as disputas e negociações

simbólicas e de suas representações entre os campos da sociedade, pois é sabido que determinadas culturas são mais ou menos aceitas em relação a outras.

Com o carnaval, apesar da influência de todas as linhas da origem da festa, sempre houvera recriações, adaptações e, até mesmo, inovações nos seus modos de fazer a festa. Mas aqui, a tese irá se ater a influência da cultura africana na popularização do carnaval no Brasil, pois, a cultura afrodiaspórica é muito marcante, como observa Sebe (1986):

A versão de que carnaval é uma festa advinda dos escravos que elaboraram ritmos e modos de representações próprios tem ganho, gradativamente, notoriedade. Fala-se também de cooptação, da apropriação pelo homem branco da festa dos pretos. Dupla cooptação: por um lado os negros teriam se deixado penetrar pelas 'maneiras brancas de celebrações', até para sobreviver; de outro, os brancos teriam adaptado suas formas de viver às festas, 'depurando' o estilo celebrativo criado pelos escravos. (Sebe, 1986, p. 38).

Assim como em outras manifestações culturais e artísticas, a influência da cultura ancestral africana, incorporada dos escravizados que foram suplantados de suas terras e forçados a virem para o Brasil é muito forte nos folguedos carnavalescos, em especial, através da religião, do canto e da dança, tendo como exemplo o 'jongo'. "O jongo levado para os terreiros, reunindo pais de santo e fiéis, difundiu um certo estilo de vida, e uma visão de mundo, que implicava a transferência do religioso para o mundano e para as festas que marcavam o calendário urbano". (Sebe, 1986, p. 67).

Inclusive as casas de santo foram lugares de resistência da cultura popular negra, pois, por muito tempo, diversas manifestações eram perseguidas pelas autoridades policiais, incluindo o próprio samba. "Conta Sérgio Cabral (1996) que a 'legalização de [certas casas-de-santo]' foi a brecha pela qual o samba penetrou. Sabendo que os policiais eram incapazes de distinguir um samba de uma música religiosa, os sambistas aproveitavam para cantar e dançar o samba quando se encerrava o culto religioso". (Augras, 1998, p. 18-19).

É evidente que existia, e ainda existe, uma constante disputa no campo simbólico para que as manifestações, em especial, as da cultura popular, negra e periférica, possam existir na paisagem das cidades, forçando a necessidade de criação de estratégias de resistência.

Bourdieu (1989) configura o que seria esta disputa no campo simbólico, a qual está ligada a luta propriamente simbólica entre as classes, com a intenção de imporem

a definição do seu mundo social, com a intenção de afirmar seus valores, intenções, hierarquia e poder, em que a violência simbólica, geralmente exercida pelo Estado, através dos seus aparelhos ideológicos, pelo Capital, através das diferenças econômicas e hoje pelas chamadas '*Big Techs*', que refere-se às maiores e mais influentes empresas de tecnologia do mundo, que dominam o mercado e exercem grande influência em diversas áreas, é reproduzida de forma contínua, cotidiana, buscando impor o seu poder e os seus interesses de acordo com aquilo que acredita ser o 'melhor' para o mundo social daquele lugar:

Elas podem conduzir esta luta quer diretamente, nos conflitos simbólicos da vida cotidiana, quer por procuração, por meio da luta travada pelos especialistas da produção simbólica (produtores a tempo inteiro) e na qual está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima (cf, Weber), quer dizer, do poder de impor, e mesmo de inculcar, instrumentos de conhecimento e expressão (taxinomias) arbitrários, embora ignorados como tais, da realidade social. O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção. (Bourdieu, 1989, p. 12).

A disputa simbólica de 'classes', seja ela social ou étnico-racial, é uma constante em nosso país, e que não deve ser ignorada das análises sobre a cultura brasileira. O samba tornou-se símbolo de resistência, ao mesmo tempo que promoveu a construção de uma suposta 'identidade nacional', pois, é fundamental olhar para o longo histórico de exclusão da negritude, processo esse promovido pelas falsas ideias ligadas a 'miscigenação', que funcionaram sempre em favor do embranquecimento, produzindo o típico racismo brasileiro, disfarçado, mas presente e eficiente em produzir violências e mortes da população negra.

O que Bourdieu (1989) chamou de 'disputa' pode ser considerada uma tentativa sistemática, organizada e pautada pelo Estado na busca pelo embranquecimento do Brasil, através da opressão, da violência e da tentativa de extermínio das pessoas e da cultura negra, inclusive, influenciando as próprias escolas de samba, como observa Sebe (1986) quando afirma que houve um esforço dirigido no sentido de 'embranquecimento' da celebração.

Tal dualidade coloca à prova, se de fato, existiu e existe uma 'identidade nacional' para com o carnaval? Ou se esta é uma mera imposição institucionalizada

através do Estado? Questões que precisam ser refletidas com mais profundidade e que pretendemos aprofundar em investigações futuras.

Seguindo pelas influências que o carnaval herdou, cabe destacar as notadas práticas indígenas como a utilização das máscaras, adereços e da dança, uma espécie de carnaval de matriz indígena, que também pode ser encontrado em outros países das Américas como na Argentina, Bolívia, Peru, México e Colômbia.

No Brasil, a ‘indigenização’ do carnaval pode ser percebida nas vestimentas e adereços utilizados pelos bandos de ‘cucumbins’, como nos reporta Sebe (1986):

Renato Almeida descreve que o vestuário dos cucumbis se compunha de círculos de penas nos joelhos, cintura, braços e pulsos. Na cabeça usavam cocar e plumas com pala vermelha; nos pés, botinhas enfeitadas com fitas e galões. As calças, camisas e meias eram cor-de-carne. No pescoço, tanto homens quanto mulheres ‘ostentavam colares de miçangas, corais e dentes, às vezes com diversas voltas’. Por descrição como esta, fica visível a figura do índio a indicar também a origem de uma festa selvagem, adaptada à sociedade brasileira desde a colonização. (Sebe, 1986, p. 53).

Ainda segundo Sebe (1986), em determinado momento, setores modernizantes da sociedade tentaram abafar estas possíveis raízes indígenas no carnaval brasileiro, mas sua representação é marcante e demonstrada nas fantasias de carnaval e nos enredos das escolas de samba até hoje.

Neste momento, também cabe reforçar que a história da formação e evolução do carnaval brasileiro passa pela história da cidade do Rio de Janeiro, sob a ótica carioca, e que a tornou modelo para as demais regiões do país, como nos explica Sebe (1986) quando diz que a origem ou origens da festa se apoiam quase sempre na versão ‘nacional-carioca’, fato que, apesar de merecer dúvidas, não deixa de ter fundamentos:

Em primeiro lugar, é importante considerar que, enquanto capital da República, o Rio teve um papel fundamental para a vida nacional, funcionando sempre como um filtro por onde os hábitos europeus haveriam de passar. O Rio era o modelo mais importante (pelo menos desde a fase imperial até a década de 20 deste século) para as manifestações nacionais e atuava como matriz ou padrão cultural comumente referenciado. (Sebe, 1986, p. 54).

Para muitos pesquisadores, isso remete a uma certa homogeneização do carnaval brasileiro, não contemplando a sua diversidade e pluralidade de manifestações, festas e rituais, principalmente aquelas que ocorrem fora do eixo Rio-

São Paulo. Isto também não quer dizer que os folguedos carnavalescos cariocas não tenham recebido influência de outras regiões do país, como o próprio 'rancho' sob forte influência dos elementos religiosos nordestinos.

Esta concepção de unidade é contestada por Sebe (1986), pois para ele a unidade talvez seja o maior mito dos analistas do carnaval:

Comumente busca-se analisá-lo partindo-se do pressuposto que é possível identificar suas origens e acomodações. Porque fala-se em muitos carnavais contidos no carnaval brasileiro, acredita-se que sejam válidas as indicações que apontam a existência de um discurso homogeneizador sobre o carnaval e, paralelamente, formas muito variadas de vivê-lo. O ritmo musical pode ser um dos elementos justificadores do pluralismo carnavalesco. Há um carnaval com base no samba, outros na marcha, no frevo, no maracatu, nos trios elétricos, e estas formas de "ritmos carnavalescos" espelham especificidades regionais que se confrontam com muitas tendências universalistas. (Sebe, 1986, p. 78).

Jesus (2013) também observa que não seria equivocado referir-se à festa carnavalesca no nosso país no plural como 'carnavais brasileiros':

Esta afirmação de que o amplo e diverso território brasileiro compreende um cenário bastante rico de expressões carnavalescas se processa a partir da constatação de que são inúmeros os componentes que constituem os carnavais realizados nas diferentes regiões de estados do nosso país. Tais variantes são identificadas em diferentes elementos, mas que se concentram especialmente em dois aspectos principais: os modos de organização estrutural e social e a configuração estética desdobrada em diferentes linguagens artísticas e estilísticas. (Jesus, 2013, p. 72).

O carnaval no Brasil, com suas mais diferentes formas e lugares, seus determinismos e influências, suas adaptações e ressignificações pode ser considerado como uma manifestação cultural, um rito ou uma festa que movimenta todo o país e que mobiliza milhões de pessoas, tanto na sua organização quanto na participação dos foliões, brincantes ou desfilantes, que neste período se dedicam a viver 'os carnavais'.

Jesus (2009) também aponta que o carnaval é um dos eventos de maior abrangência e repercussão do Brasil, sendo considerada a festa mais realizada em todas as regiões do país e que assume um grau de mobilização nacional de relevante impacto na sociedade brasileira, adquirindo algumas características próprias de acordo com o local e o grupo que realiza, e que ocupa desde salões e clubes sociais, até as ruas, avenidas e praias das mais distintas cidades.

O carnaval também movimenta uma gama de setores da sociedade, entre eles, o da economia local. É sabido que, a cadeia produtiva do carnaval influencia na geração de trabalho e renda, com empregos diretos ou indiretos, na potencialização do turismo, através da rede hoteleira, de alimentação e do comércio formal e informal, apresentando um impacto positivo na economia das cidades.

É necessário também pensar as formas de organização no carnaval, pois existem matizes no modo de se estruturar a festa, de acordo com as características de cada lugar, e de acordo com os sujeitos que promovem ou participam direta ou indiretamente das atividades carnavalescas, como nos apresenta Jesus (2013):

Na primeira situação, existem carnavais que são realizados em clubes sociais, em ginásios esportivos, em praias, praças, avenidas e ruas, ou mesmo nos sambódromos, seja para os bailes do salão, concursos de fantasia, desfiles de rua de blocos, bandas ou escolas de samba, ou ainda para pular a festa ao som de bandas, fanfarras, baterias ou trios elétricos. Na segunda, destinada aos modos de organização das pessoas, é possível constatar a presença de diferentes tipos de participação ou mesmo de agrupamento dos agentes carnavalescos, onde são integrantes da festa tanto os foliões individuais, que não têm participação direta na gestão de entidades ou eventos carnavalescos, quanto um número significativo de organizações mobilizadas para festa carnavalesca como blocos carnavalescos, clubes sociais, bandas carnavalescas, grupos musicais, baterias, grupos de mulatas¹⁶, escolas de samba mirins e adultas, sendo todos estes coletivos subdivididos em espectros menores de organização, com funções específicas, atribuições e responsabilidades que são designadas com a intenção de gestionar da melhor forma possível a participação destes durante o período do carnaval. (Jesus, 2013, p. 73).

Por isso, o carnaval continua interferindo na paisagem dos espaços urbanos, seja nas ruas ou nos clubes e salões, com suas mais variadas formas e características, abrindo a possibilidade de inversão da vida cotidiana, inclusive, das regras sociais, ao mesmo tempo que propicia uma (re) organização do espaço social onde ocorre.

Da Matta (1986), define que entre os brasileiros, o carnaval é percebido como algo que vem de fora, como uma onda irresistível que domina, controla e, melhor ainda, seduz inapelavelmente:

¹⁶ Muitas pessoas ainda usam esse termo carregado de racismo para se referir a uma pessoa descendente de brancos e negros, o qual deve ser substituído por 'passista', 'cabrochas', etc.

Algo que chega até nós periodicamente sem que haja possibilidade de resistir. É também descobrir que, por causa disso mesmo, todos são iguais – ou podem ser iguais – perante o carnaval. Desse modo, o carnaval, com suas regras de inversão, fica como que deslocado da realidade cotidiana, podendo ser vivido como algo de fora e, daí, como algo que surge como regra ou lei natural que teria validade para todos, independentemente de suas posições na estrutura social. (Da Matta, 1986, p. 73-74).

Obviamente, está afirmação de Da Matta (1986) deve ser compreendida enquanto espaço-tempo fora do cotidiano da vida social diária, quando sujeitos de diferentes classes, gêneros, sexualidades vivenciam este mesmo evento de forma deslocada da realidade, mas, isso não dissolve os marcadores estabelecidos pela sociedade e suas instituições de poder que ditam padrões, valores e limites de acordo com as normas sociais.

Sob essa perspectiva, o momento mais visível no carnaval deste processo de inversão, com a possibilidade que determinados sujeitos tem de inverter ou igualar sua condição social é através da sua representação no desfile de carnaval:

Chama a atenção, nesses desfiles, a inversão constituída entre o desfilante (um pobre, geralmente negro ou mulato) e a figura que ele representa no desfile (um nobre, um rei, uma figura mitológica) e, ainda, a participação de toda a sociedade inclusiva, seja como juiz, seja como torcedor. Essa teatralização salienta o caráter domesticado da transmutação de pobre em nobre, quando realizada em momentos programados, como ocorre no carnaval. Assim, os ricos (dominantes) não são vistos como ricos (inclusive com suas gradações e variados instrumentos de dominação: dinheiro, poder repressivo, símbolos de status que oscilam, etc.), mas como nobres. Se fossem olhados como ricos (ou seja, burgueses), seriam satirizados e o desfile provavelmente perderia seu caráter domesticado, sinal de fato de uma trégua entre dominados e dominantes. (Da Matta, 1997, p. 58-59).

Da Matta (1986) também discuti que essa inversão só é possível através da fantasia, que no carnaval permite que se possa ser tudo o que queira, mas que a ‘vida’ não permitiu:

Com ela - e jamais com o uniforme -, conseguimos uma espécie de compromisso entre o que realmente somos e o que gostaríamos de ser. O uniforme achata, ordena e hierarquiza. A fantasia liberta, des-constrói, abre caminho e promove a passagem para outros lugares e espaços sociais. Ela permite e ajuda o livre trânsito das pessoas por dentro de um espaço social que o mundo cotidiano torna proibitivo com as repressões da hierarquia e dos preconceitos estabelecidos. É a fantasia que permite passar de ninguém a alguém, de marginal do mercado de trabalho a figura mitológica de uma história absolutamente essencial para a criação do momento mágico do carnaval. (Da Matta, 1986, p. 74-75).

A fantasia nos permite ser o que a vida cotidiana não permitiu, seja para brincar o 'bloco', ou para 'desfile' na escola de samba, criando um universo místico em torno da possibilidade de ser 'um destaque, uma musa, um rei, uma rainha, ou, simplesmente, uma personagem' que a vida cotidiana não permitiu, ocupando posições diferentes da vida diária.

Como consequência, as fantasias carnavalescas criam um campo social de encontro, de mediação e de polissemia social, como afirma Da Matta (1997), quando diz que as diferenças e incompatibilidades desses papéis representados graficamente pelas vestes, permitem que todos possam 'brincar' com esses papéis. "E brincar significa literalmente 'colocar brincos', isto é, unir-se, suspender as fronteiras que individualizam e compartimentalizam grupos, categorias e pessoas". (Da Matta, 1997, p. 62).

A suspensão temporária do mundo social, produzida pelo carnaval, também nos permite que os diferentes corpos encontrem um lugar de vivência de desejos, sentimentos e sensações, ao mesmo tempo que também produzem certos níveis de disputas e conflitos que deverão ser negociados.

Le Breton (2011), enfatiza que ao analisar um sujeito, se está analisando um 'sujeito que é corpo':

Sem o corpo, que lhe dá um rosto, o homem não existiria. Viver consiste em reduzir continuamente o mundo ao seu corpo, a partir do simbólico que ele encarna. A existência do homem é corporal. E o tratamento social e cultural de que o corpo é objeto, as imagens que lhe expõem a espessura escondida, os valores que o distinguem, falam-nos também da pessoa e das variações que sua definição e seus modos de existência conhecem, de uma estrutura social a outra. Porquanto está no cerne da ação individual e coletiva, no cerne do simbolismo social, o corpo é um objeto de análise de grande alcance para uma melhor apreensão do presente. (Le Breton, 2011, p. 7-8).

O corpo é visto na maioria das vezes pela ótica da classificação, magro ou gordo, alto ou baixo, feminino ou masculino, mas no contexto do carnaval vai ocorrer a inversão da norma social e moral, não importando mais tais classificações, ou seja, os corpos são aceitos, em certa medida, como eles são, despertando, inclusive, o desejo, a inveja ou a cobiça:

Numa sociedade onde todos se escondem de todos, somente os artistas podem mostrar-se. Mas no carnaval é possível a exibição, e uma inversão entre os que fazem e os que olham. Então, os pobres se exibem como nobres para os ricos (que olham e cobiçam), vestidos de pobres (com roupas comuns, simples). Ficam suspensas as regras que controlam o olhar. No carnaval, o mundo não só se abre ao poder ver e ao poder fazer – com os pobres despertando a inveja dos ricos –, mas também é possível o estabelecimento de relações de desejo, inveja e cobiça pelo olhar aberto e apaixonado, o olhar desejoso. Esse olhar que normalmente deve ser resguardado como a fonte perene do mau-olhado se torna inofensivo no carnaval. Todos se interpenetram e se tocam profundamente por meios desses olhares de cobiça, inveja e profunda lascívia. É precisamente isso que permite a exibição do corpo das mulheres e, ainda, da riqueza ostensiva dos ricos, seja pelo pobre, seja pelo rico mesmo. (Da Matta, 1997, p. 139-141).

Le Breton (2011) reafirma que o carnaval também produz um tempo e um espaço específico para a transgressão dos corpos, dos sujeitos, da cotidianidade e que convergem para uma comunhão que vai além das tensões de toda a vida social:

El Carnaval instituye la regla de la transgresión, lleva a los hombres a una liberación de las pulsiones habitualmente reprimidas. Intervallum mundi, apertura de un tiempo diferente en el tiempo de los hombres y de las sociedades en las que viven. El aspecto serio de la vida vuela en pedazos ante la risa irreprimible de la colectividad, unida en el mismo sacrificio ritual de las convenciones. Fiesta típicamente comunitaria en la que el conjunto de los hombre tiende, provisoriamente, a la comunión, más allá de las tensiones de toda vida social. (Le Breton, 2011, p. 30).

E neste espectro de compreensão sobre os corpos no carnaval, expressando as transgressões de gênero, sexualidade, cor, tamanhos e formas, se projetam as configurações de corpos fora dos ‘padrões e normas’, como os corpos LGBTQIA+, no qual eu, enquanto sujeito me incluo, pois, estes corpos potencializam a encenação de um conjunto de ações que promovem uma reflexão, e ao mesmo tempo, um questionamento sobre o lugar destes no carnaval e nas escolas de samba, e se de fato estes lugares permitem tudo, ou ainda reafirmam e reforçam os estereótipos e preconceitos da heteronormatividade.

Miskolci (2009) entende que a heteronormatividade expressa as expectativas, as demandas e as obrigações sociais que derivam do pressuposto da heterossexualidade como natural:

Assim, ela não se refere apenas aos sujeitos legítimos e normatizados, mas é uma denominação contemporânea para o dispositivo histórico da sexualidade que evidencia seu objetivo: formar todos para serem heterossexuais ou organizarem suas vidas a partir do modelo supostamente coerente, superior e ‘natural’ da heterossexualidade. (Miskolci, 2009, p. 156-157).

E o carnaval, como explica Jesus (2013), surge como uma tentativa de escapar do tempo cotidiano, regular e controlado, proporcionando o escape das regulamentações que se veem atreladas a concepção de tempo, como uma extraversão do corpo:

O corpo do tempo carnavalesco não é, pois, o corpo do tempo regular, dada sua excepcionalidade, que faz com que o comportamento corporal possa se deslocar da gramática rígida de ações corporais que nos é imposta de cima para baixo pelo coletivo social. Ao tempo extraordinário do carnaval é permitida a configuração de uma versão de corpo para fora da versão ordinária, uma extraversão, que abre espaço para outras possibilidades de apresentação e comportamento gestual do corpo naquele dado contexto (espaço/tempo). (Jesus, 2013, p. 96-97).

Ao mesmo tempo que este corpo no 'tempo carnavalesco' tem a possibilidade da extraversão, fora de uma versão rígida e ordinária, produzindo diferentes estéticas e narrativas, ele também reproduz um conjunto de práticas, comportamentos e ações que são determinadas pela ordem compulsória de uma sociedade heteronormativa, a serviço das instituições dominantes.

Michel Foucault (1997), também considera que o corpo é um ambiente primordial das relações produtivas de poder ao dimensionar que ele é controlado e construído a partir das instituições sociais dominantes, consideradas por ele como núcleos fundamentais para o entendimento das próprias configurações do corpo e como o lugar onde os discursos se inscrevem.

Ou seja, o corpo no carnaval materializa-se, sob certa medida, como espelho da própria sociedade, tanto na continuidade quanto na descontinuidade, fazendo uma afirmação dos princípios e valores coletivamente instituídos pelas esferas sociais, ao mesmo tempo que também alimenta a criação de novos paradigmas e, com isso, decreta a importância ímpar que o corpo assume para o entendimento das diferentes sociedades.

E é neste lugar que os corpos LGBTQIA+ estão sobre um campo de disputa e negociação simbólica, numa relação paradoxal de negação e aceitação, conflito e alteridade, que tem como um exemplo, o desfile da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, no carnaval da cidade de Cruz Alta, no interior do Rio Grande do Sul, no ano de 2023, quando traz corpos LGBTQIA+ à frente da bateria, lugar este de notoriedade e destaque, abrindo-se aqui, a possibilidade de compreensão das dinâmicas produzidas por esse campo de disputa, e ao mesmo tempo de negociação

simbólica em que, a escola de samba, o público e a própria sociedade local, aceitando ou não, visualiza a importância da representatividade de grupos invisibilizados, da relação entre identidade de gênero e sexualidades, sobre o reconhecimento e pertencimento social da comunidade LGBTQIA+, sobre a construção de uma sociedade plural e diversa e, principalmente, que o carnaval produz corpos para além da banalidade, para além de um contexto heteronormativo, que transforma relações e permite a emergência e a afirmação de estéticas corporais desafiadoras à norma social, moral e ética destes lugares.

Na Figura 16, dois exemplos de corpos LGBTQIA+ no desfile de carnaval da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, no ano de 2023 – a esquerda, Nicolle Moura, mulher trans e Musa de Bateria, e a direita, eu, homem gay, Padrinho de Bateria.

Figura 16 – Corpos LGBTQIA+ no desfile da Imperatriz da Zona Norte



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador – Fotógrafo: Desfoquers.

Cabe aqui fazer um contra-argumento às ideias sobre a suspensão temporária da realidade cotidiana no carnaval, pois, a meu ver, na temporalidade de hoje, não é mais somente uma suspensão, mas sim uma ‘afirmação’, pois essas possibilidades de inversão ou de uma extravversão do cotidiano são permanentes na vida dos sujeitos que participam do carnaval, dos desfiles de carnaval, pois, mesmo com o fim deste

tempo-especial, elas carregam consigo todas as experiências vividas naquele tempo-espaço que vão alterar seus modos de vida, suas percepções de mundo, afirmando 'quem' elas são na diversidade, na negritude, na sexualidade, nas questões de gênero, numa 'super imersão' do cotidiano que é permanente nos sujeitos e lugares onde ocorre.

Dando continuidade sobre as múltiplas conjunturas de análise que o carnaval possibilita, também é fundamental compreender as diferentes formas que ele se apresenta, podendo ser definido enquanto 'festa, manifestação da cultura popular ou rito', influenciando sobre/em/através de determinados lugares e sujeitos, movimentando e potencializando a condição de pertencimento de diferentes grupos num mesmo espaço e tempo, dentro de suas características e contradições, em seus múltiplos planos como argumenta Da Matta (1997):

Tudo indica que o carnaval tem realmente múltiplos planos. E o carnaval do Brasil parece ter, na sua especificidade, um espaço especial voltado para a exibição, a alternativa, o diálogo gestual e o comentário entre classes e segmentos sociais. O espaço do carnaval é, assim, o espaço espremido entre a fantasia e a roupa de trabalho, a mulher e o amante, o machão e o homossexual, a riqueza e a pobreza, o dominador e o dominado, a família e a associação voluntária, a igualdade e a hierarquia. Como ocorre nos ritos de passagem da sua fase mais dramática, o carnaval cria uma realidade que não está nem aqui nem lá; nem fora nem dentro do tempo e do espaço que vivemos e percebemos como 'real'. Mas nem por isso deixamos de viver o mundo carnavalesco como uma realidade que nos diz alguma coisa e provoca em nós um conjunto de memoráveis experiências. (Da Matta, 1997, p. 150).

Neste sentido, as relações geradas entre o carnaval e a sociedade potencializam um conjunto de ações que promovem uma reflexão acerca do desenvolvimento do sujeito na sociedade, e nos assegura que a cultura popular brasileira é um fato social e histórico importante, no qual a sociedade brasileira na contemporaneidade se desdobra, influenciando o carnaval e sendo influenciada por ele.

2.3 O carnaval sul-rio-grandense e suas referências

E o carnaval também vai influenciar, direta ou indiretamente, os diferentes lugares do país, seja nos grandes centros ou nas pequenas cidades, como no caso do estado do Rio Grande do Sul, que tem como referências três importantes cidades

neste cenário de formação, manutenção e preservação da cultura popular brasileira em terras sul-rio-grandenses.

Esse gosto em comum pela maior festa popular brasileira, acaba por evocar um espaço-chave de discussão sobre a construção de uma possível identidade coletiva, cultural e nacional para com o carnaval.

Comunello (2015) afirma que a formação das identidades nacionais esteve em questão em momentos diferentes da história, e as nações, formação social que se tornou predominante ao longo dos dois últimos séculos, constituem-se em oposição ou em associação com outras formações sociais de maneira contínua.

E a construção das nacionalidades também está condicionada aos modelos de nação, de imaginação e às questões afetivas de uma comunidade, como observa Anderson (2008), quando diz que tanto a nacionalidade, como a condição nacional ou mesmo o nacionalismo são produtos culturais específicos. “Para bem entendê-los temos que considerar, com cuidado, suas origens históricas, de que maneira seus significados se transformaram ao longo do tempo e por que dispõem, nos dias de hoje, de uma legitimidade emocional tão profunda”. (Anderson, 2008, p. 30).

Germano (1999) a partir da análise de Sandra Pesavento, afirma que a construção identitária de uma sociedade se divide, no mínimo, em três diferentes dimensões referentes a questão da identidade/alteridade, a ideia de que as representações sobre o real não são obrigatoriamente o reflexo do real e sobre a questão da memória.

No caso da construção de uma identidade nacional, coletiva ou regional, cabe ressaltar sobre a questão da identidade/alteridade no processo de formação histórica e cultural de uma comunidade:

Na primeira dimensão a ponderar, ou seja, na questão da identidade/alteridade, ‘a coletividade identifica-se por uma série de traços e atributos que a distinguem e individualizam. Existir socialmente é ser percebido como distinto. O processo é, ao mesmo tempo, pessoal e coletivo: cada indivíduo se define em relação a um ‘nós’, que, por sua vez, se diferencia dos ‘outros’. A definição de uma identidade própria forma, por assim dizer, uma base de coesão social, uma corrente de identificações e significados de compreensão mútua. Em suma, estabelecem-se semelhanças e diferenças entre ‘nós’ e os ‘outros’. É sob essa perspectiva que se inserem as noções de nação e região, como comunidades políticas e culturais imaginárias que respondem a esta necessidade: a de fornecerem, a uma sociedade historicamente dada, a sua identidade’. (Pesavento, 1993, p. 79 *apud* Germano, 1999, p. 51).

Nesta perspectiva, o carnaval torna-se uma categoria constitutiva de um símbolo e de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo regional, experienciado e vivido, em diferentes lugares e regiões do país, mesmo que haja uma relação de contraste com uma cultura regionalista forte e marcante, como no caso do Rio Grande do Sul, em que a cultura ‘tradicionalista gaúcha’ é muito presente:

O tradicionalismo gaúcho foi fruto das ideias de afirmação simbólica das identidades regionais em contraponto à homogeneização cultural que acontecia no Brasil naquele período aceleradamente modernizante. Do tradicionalismo regional daqueles jovens foi criado o MTG, o Movimento Tradicionalista Gaúcho, que tem grande poder de aglutinação social no Rio Grande do Sul em seus inúmeros centros culturais espalhados pelo estado e pelo país (os CTGs – Centros de Tradições Gaúchas). Muitos dirigentes do MTG e adeptos à ideologia do gauchismo reivindicam a legitimidade cultural de sua tradição reinventada, como uma forma de salientar as diferenças culturais regionais em relação à nação. (Duarte, 2016, p. 37).

Oliven (1992), descreve a origem da construção identitária sul-rio-grandense, e o processo de alteridade com as demais regiões do país, quase que num campo de disputa entre uma identidade regional e nacional:

A relação entre o Rio Grande do Sul e o Brasil é marcada pela tensão entre autonomia e integração. O estado pode ser visto como um caso de regionalismo que é constantemente evocado, atualizado e repostado em situações históricas, econômicas e políticas novas. [...] Enfatizar as peculiaridades do estado e simultaneamente afirmar seu pertencimento ao Brasil constitui um dos principais suportes da construção social da identidade gaúcha que é projetada do passado até nossos dias, informando a ação e criando práticas no presente. [...] O que ocorre no Rio Grande do Sul parece estar indicando que atualmente para os gaúchos só se chega ao nacional através do regional, ou seja, para eles só é possível ser brasileiro sendo gaúcho antes. (Oliven, 1992, p. 9-10 *apud* Germano, 1999, p. 50).

Apesar de ter uma grande diversidade interna, seja geográfica, étnica ou econômica, o Rio Grande do Sul acaba por operar uma ideia de homogeneização, idealizada na figura do ‘gaúcho’, como nos afirma Germano (1999):

A tradição e a historiografia regional representam seu habitante como sendo um tipo social único, que expressa e sintetiza a identidade regional, na figura idealizada do gaúcho. O gaúcho é uma figura unificadora, que encobre as diferenças econômicas, sociais, étnicas e culturais, como se houvesse uma homogeneidade que se sobreporia às contradições e diversidades internas existentes no estado. (Germano, 1999, p. 71-72).

Esta visão unificadora e inventada, busca encobrir questões nevrálgicas da comunidade sul-rio-grandense, principalmente sobre as questões étnico-raciais que

por muito tempo, invisibilizaram as populações indígenas e negras da história, quase que num ato de apagamento.

Obviamente que, as 'tradições gaúchas' e as 'tradições da cultura popular brasileira' estão no campo do conflito e da negociação simbólica, pois, ao mesmo tempo que o carnaval é celebrado como um evento nacional, com a realização de festividades marcadas por blocos, desfiles de carnaval e escolas de samba, o 'tradicionalismo gaúcho' se mantém ativo, fazendo frente a cultura popular, em alguns casos questionando a legitimidade da realização dos eventos carnavalescos, através de narrativas carregadas de preconceito, principalmente, nas cidades em que o poder público investe recursos financeiros.

Em contraposição a este campo de disputa, também ocorre um processo de negociação interna entre o tradicionalismo gaúcho e o carnaval, resguardados os interesses ideológicos e políticos de ambos, tendo como exemplo a troca de experiências e elementos culturais e artísticos, como no caso da cidade de Uruguaiana-RS, localizada na fronteira com a Argentina, em que, segundo Duarte (2016), boa parte das comissões de frente das escolas de samba são coreografadas por grupos de danças folclóricas oriundos dos CTG's - Centros de Tradições Gaúchas, conhecidos como 'invernadas'¹⁷.

Rocha; Manzke; Jesus (2018), defendem que a cultura sul-rio-grandense não é sinônimo apenas de 'cultura gaúcha', ou seja, para eles, não existe apenas a cultura do tradicionalismo, a qual abarcar de forma quase natural e violenta tudo o que representa o estado desde a sua formação, mas deve-se considerar todas as suas questões históricas, culturais, as influências vindas da colonização europeia, dos povos indígenas, do povo negro e dos países fronteiriços:

A cultura sul-rio-grandense possibilita que se veja a construção cultural do Estado de forma mais ampla, deixando vir à tona as expressões multiculturais contidas em cada canto do RS, e a partir disso criando uma identidade diversa, abrangente, plural e anônima que represente os seus habitantes, e não somente uma parte deles. A partir daí o enaltecimento apenas do gaúcho, 'centauro dos pampas', abre espaço para o enaltecimento de antepassados como negros, indígenas e tantas outras etnias que constituíram o Rio Grande do Sul. (Rocha; Manzke; Jesus, 2018, p. 177).

¹⁷ Esse processo de trocas culturais entre os CTG's e as escolas de samba também ocorre no carnaval da cidade de Cruz Alta. Desde 2015, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte traz coreógrafos e integrantes das invernadas para a Comissão de Frente e Alas coreografadas.

E é neste cenário, mesmo como esses traços identitários regionalistas marcantes e um apelo às tradições sul-rio-grandenses, reforçadas ao longo dos tempos, que o carnaval conseguiu penetrar na vida social e cultural das cidades sul-rio-grandenses, encontrando espaço, sendo realizado das mais variadas formas, sob a influência dos folguedos originários do carnaval brasileiro, bem como de uma forte influência do carnaval carioca e da cultura negra.

É evidente que o processo de consolidação do carnaval sul-rio-grandense também sofreu as influências do carnaval carioca, mas ainda, segundo Rocha; Manzke; Jesus (2018), não figura entre os mais conhecidos e difundidos do país e, em certa medida, está à margem dos principais carnavais de rua de outras regiões, como de São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Olinda/Recife, entre outros.

Mesmo assim, o carnaval gaúcho adquiriu características próprias, de acordo com as peculiaridades dos locais onde ocorre:

No Estado do RS, festejamos o Carnaval de diversas formas, contando com a presença dos blocos burlescos, das escolas de samba adultas e mirins, das bandas carnavalescas, dos cordões, e muitas outras atrações. A manifestação desenvolve-se mediante ares próprios, variando por região onde é realizada, abarcando, assim, aspectos singulares das culturas locais. (Rocha; Manzke; Jesus, 2018, p. 183).

Como exemplos da construção histórica do carnaval no Rio Grande do Sul, mais especificamente de preservação e manutenção das escolas de samba e dos desfiles de carnaval, tem-se como referência as cidades de Porto Alegre, Pelotas e Uruguaiana, pois estas localidades proporcionam elementos históricos indispensáveis à relação de alteridade e distinção com os folguedos carnavalescos brasileiros.

Por certo, também existem outras cidades no estado que promovem ou promoveram seus carnavais, os quais destacam os desfiles de carnaval nas cidades de Passo Fundo, Santa Maria, Santo Ângelo, Santa Cruz do Sul, Caxias do Sul, entre outras.

2.3.1 O carnaval de Porto Alegre

Historicamente, Germano (1999) descreve que o carnaval em Porto Alegre funde-se com a própria história da cidade:

Chegou aqui como o entrudo, trazido entre um dos costumes dos povoadores açorianos no século XVIII. Primeiramente restrito às famílias patriarcais brancas, o entrudo foi se popularizando no decorrer do século XIX. Em finais do século, quando foi apropriado pelas camadas populares, passou a ser alvo de perseguições policiais e críticas moralistas por parte da imprensa, que via no molhado entrudo uma selvageria, resquícios da barbárie, de uma cultura popular atrasada e grosseira que ainda não se havia civilizado. Foi nesse período que foram criadas as grandes sociedades carnavalescas de Porto Alegre, como Venezianos e Esmeralda, composta por elementos oriundos dos setores médios e altos da sociedade porto-alegrense. Os integrantes dessas sociedades carnavalescas passaram a se diferenciar dos populares, que saíam às ruas periféricas para jogar o entrudo, através de desfiles pelas principais ruas da cidade. Era como se estivessem demonstrando, através dos desfiles luxuosos e secos, à base de batalhas de flores, confete e serpentina, como as camadas populares deveriam comportar-se durante o carnaval, ou seja, de uma forma civilizada, refinada, imitando os desfiles e os bailes de máscaras importados da Europa. (Germano, 1999, p. 80).

Assim, como nas demais regiões do país, e mais especificamente do Rio de Janeiro, a festa do entrudo torna-se a referência originária das manifestações carnavalescas no estado, sendo que a capital Porto Alegre recebeu as influências advindas do carnaval carioca, refletida nas mesmas práticas e distinções sociais, com a separação entre a burguesia e populares, inclusive, com a distinção entre as 'grandes sociedades' com seus bailes nos salões, e do outro, as 'pequenas sociedades', com suas manifestações nas ruas da cidade.

Lazzari (2001), reforça que, por muito tempo, houve impasses e um conflito cultural criado pelos intelectuais da época, ao definirem que os costumes e tradições do 'povo' não eram compatíveis com seus projetos de nação:

Em sua versão de festa refinada e inspirada em modelos europeus, o carnaval difundiu-se do Rio de Janeiro para as principais cidades brasileiras durante a segunda metade do século XIX. Popularizado por grandes sociedades carnavalescas e celebrado por intelectuais da Corte como símbolo de civilização que viria substituir costumes antigos e 'bárbaros', como as tradicionais 'molhadelas' do entrudo, por exemplo, tinha grande poder de sedução sobre as províncias, onde seu significado era adaptado às particularidades culturais e políticas das sociedades locais. (Lazzari, 2001, p. 19).

Na virada do século XIX para o XX, com a modernidade chegando à provinciana Porto Alegre, o que redefiniu o cenário social e cultural da cidade, Germano (1999) aponta que o carnaval foi permitido pelo poder público e incentivado pela imprensa como a forma ordenada e civilizada de realizar os desfiles nas ruas principais. "Através desses desfiles, a elite procurava diferenciar-se com costumes,

tecidos e acessórios importados da Europa dos atrasados e selvagens elementos populares”. (Germano, 1999, p. 81).

Mas, no entanto, em outros lugares da cidade, principalmente na periferia de Porto Alegre, uma profusão de misturas étnicas, culturais, de costumes e tradições compunham o cenário da capital:

Não muito distante dessas ruas, nos becos pouco iluminados, nos cortiços e arrabaldes da cidade, que mais tarde seriam alvo predileto das campanhas de higienização e urbanização, entravam em fusão diversos costumes, músicas e danças dos descendentes das diversas etnias que compuseram o cenário histórico e cultural de Porto Alegre. Costumes e tradições europeias, indígenas e africanas fundiam-se e expressavam-se de forma particular durante a folia de Momo. Uma festa com menos dinheiro começava a organizar-se nesses territórios alagadiços, sem iluminação, compostos por várzeas, ruelas, becos, cortiços, botecos, *bas-fonds* e, também, famílias, muitas delas compostas por descendentes de africanos. (Germano, 1999, p. 81).

Com uma forte influência do carnaval nacional, Porto Alegre, assim como as demais regiões do país, se deixaram influenciar pela versão mais conhecida, o Entrudo. “No século XIX teve uma fase ‘burguesa’, marcada por bailes e desfiles das elitizadas sociedades carnavalescas, e, desde o início do século XX, foi-se deixando apropriar pela cultura popular, até ser reconhecido como autêntica expressão da nacionalidade brasileira”. (Lazzari, 2001, p. 19).

O carnaval de Porto Alegre absorveu as características gerais da festa de Momo desta versão nacional, quase que repetindo os mesmos passos do carnaval promovido pela capital carioca. É evidente que manteve suas características e peculiaridades locais, principalmente no que se refere as dinâmicas sociais e econômica da época, mas com fortes influências dos folguedos europeus, carioca, e posteriormente, da cultura africana, os quais contribuíram para a produção de uma identidade local com o carnaval.

Lazzari (2001) reforça, novamente, que os modismos europeus e cariocas sofreram mudanças e adaptações às tradições locais:

Obviamente não se deve pensar que modismos europeus e cariocas fossem transplantados integralmente e de forma maciça. O relativo sucesso de algumas novidades se deveu à adaptação às tradições e padrões morais locais, e o velho carnaval de Porto Alegre talvez tenha sido um exemplo significativo de tentativa deliberada de reinvenção dos costumes, mas também de persistências e adaptações silenciosas, de trocas sutis entre o local/particular e o estrangeiro/universal, bem como entre 'populares' e uma 'elite' ou 'classe média' urbana em momento de ascensão econômica e busca de autoafirmação cultural. (Lazzari, 2001, p. 21).

Estas relações sociais, econômicas e culturais contribuíram, diretamente, para a produção, em certa medida, de uma identidade local para com o carnaval de Porto Alegre, bem como, para as demais cidades do estado, pois a capital era a referência para as localidades do interior.

Observa-se ainda que, assim como ocorrera no Rio de Janeiro, a população periférica, e aqui entende-se que a maioria desta é composta pela população negra, também encontrou formas de manifestar e comemorar as festas de Momo, tendo nos espaços urbanos abertos, como a rua, seu lugar de maior expressão, inclusive gerando certas disputas e conflitos, especialmente quando ocorreu um declínio das 'sociedades carnavalescas' que acabaram perdendo espaço para os populares, como relata Lazzari (2001):

No entanto, é preciso considerar que Athos Damasceno teve o mérito de apontar o fato de que diferentes formas de participar do carnaval disputavam o espaço das ruas e estavam atravessadas pelos critérios morais e posições sociais que os grupos atribuíam uns aos outros e a si próprios. Esta perspectiva abre uma possibilidade, ainda pouco explorada, de abordar os conflitos em torno das identidades sociais naquela época, mais exatamente o papel do carnaval na construção dessas identidades. Esses conflitos se revelam com maior intensidade na virada do século XIX, quando o consumado fracasso das sociedades carnavalescas coloca os adeptos daquele modelo de carnaval frente a frente com as práticas populares. (Lazzari, 2001, p. 20).

Ou seja, a partir desta mudança no processo de organização e manifestação das festas carnavalescas, tendo nas práticas populares um novo lugar de apreço, é coerente dizer que a periferia, o povo pobre, trabalhador e negro, passam para o centro das práticas carnavalescas, promovendo uma tipificação do carnaval na qual o caráter de resistência se evidencia.

A população periférica e negra de Porto Alegre também reivindicava ocupar determinados lugares que antes eram somente ocupados por brancos, com a intenção de ressignificar a sua presença, sua cultura e o seu próprio carnaval.

Segundo Germano (1999), as sociedades carnavalescas populares surgidas no início do século XX, as quais eram compostas, principalmente, por afro-brasileiros, utilizaram como estratégia os seus blocos e cordões, pois era a forma de desfile aceito e incentivado e que não representava perigo ou desordem ao olhar das autoridades, introduzindo a sua musicalidade e estética, e uma nova possibilidade de relacionar-se com a cidade, expressando sua apropriação simbólica do carnaval:

Tamborins e instrumentos de percussão marcavam uma nova musicalidade, as coreografias sensuais, com um gingado específico, mostravam um novo estilo de dançar e as composições musicais revelavam seus desejos, suas representações de si e do mundo com o qual interagiam. Enfim, o carnaval passou a ter um significado específico ao ser apropriado por esse grupo, principalmente naquele momento, em que o carnaval de rua passou a ser associado, quase que exclusivamente, ao elemento popular e negro. (Germano, 1999, p. 84-85).

De acordo com Lazzari (2001), essa negociação com a cidade e sua nova forma de ressignificação dos folguedos carnavalescos não foi facilmente aceita por parte da sociedade, gerando preconceito e segregação:

Este reconhecimento da cidadania e da legitimidade da presença na folia carnavalesca, porém, não era fácil para os negros de Porto Alegre. Durante a campanha abolicionista, eles contaram com alguma simpatia das famílias brancas, mas é fácil constatar que permanecia o sentido de hierarquia da sociedade escravocrata quando a Esmeralda oferecia à Congos as últimas posições do seu préstito. A situação tornou-se mais difícil ainda após a Abolição e a República, quando a presença dos clubes e sociedades negros nas ruas foi tratada pela imprensa como uma versão degenerada dos antigos carnavais esmeraldinos e venezianos. O preconceito contra as festas e os hábitos, não só da população negra como dos pobres em geral, era o mesmo que os segregavam nos becos do Centro e nos bairros suburbanos da Cidade Baixa e Colônia Africana. (Lazzari, 2001, p. 230).

No início do século XX, também segundo Lazzari (2001), a imprensa porto-alegrense reafirmava o preconceito sofrido pela grande maioria da população, colocando-a como mera coadjuvante ou espectadora, dando espaço e ênfase apenas para os finos, *chics* e educados venezianos e esmeraldinos, ‘fazendo de conta’ que o resto não existia ou não tinha importância: “Quando muito, os jornais reservavam algumas linhas finais para registrar que o ‘povo’ também se divertia com o confete ajuntado das sarjetas, com os lança-perfumes e os cordões”. (Lazzari, 2001, p. 231).

Ainda hoje, com o advento do capital como balizador e marcador das ações e da luta de classes, é possível questionar em que escala o carnaval se encontra enquanto festa popular, pois, ao penetrar na estrutura organizacional da festa, é

possível perceber que existe uma hierarquização e diferenciação pautada pela posição social e econômica que os sujeitos ocupam na sociedade. Logo, estariam os 'populares' apenas como meros coadjuvantes na festa popular? Mais uma questão para ser aprofundada em trabalhos posteriores.

Nas décadas seguintes, com o desenvolvimento urbano das cidades, novas formas de organização carnavalesca foram sendo implementadas como as escolas de samba, que de acordo com o registro da Secretaria Estadual de Cultura (2021), considera que a primeira escola de samba da época modernista surgida foi a 'Academia de Samba Praiana', fundada em 10 de março de 1960, sendo a primeira a desfilar com alas, fantasias e alegorias, e os blocos, bandas, muambas e tribos surgiram apenas em 1970.

Neste mesmo período, os espaços centrais também começaram a ser ocupados pelas populações antes afastadas para as margens da cidade num processo que Germano (1999) definiu como 're-territorialização' das ruas centrais da capital sul-rio-grandense:

Os blocos e cordões organizados pelos descendentes de imigrantes de europeus e de outras etnias não foram integrados às Escolas de Samba, nem mesmo as bandas e blocos humorísticos, que acabaram desaparecendo. A população branca, ligada às camadas médias e altas da população, confinaram-se às festas nos salões de clubes e passaram a abandonar a cidade durante os festejos para aproveitar o feriado no litoral. O espaço das ruas centrais, do qual os negros foram sendo afastados no processo de desenvolvimento da cidade, passaram a ser re-territorializados por essa população nos dias de carnaval, justamente, em um ritual que se caracterizava pela inversão. (Germano, 1999, p. 90).

De fato, até os dias de hoje, a participação da população 'branca' nas escolas de samba de Porto Alegre é menor, reflexo deste abandono das classes média e alta na participação da festa. Ao mesmo tempo, isto também reflete a desvalorização que as escolas de samba da capital sofreram e ainda sofrem por parte do poder público e da população em geral, quando estes não investem de forma significativa na realização do evento e na manutenção, preservação do patrimônio histórico e cultural que são as escolas de samba e seus desfiles de carnaval.

Portanto, corrobora-se com o argumento de Germano (1999) ao sintetizar que todo o processo de construção social, cultural e histórica do carnaval popular de Porto Alegre não pode ser dissociado de seu conteúdo étnico e simbólico, ainda presente no carnaval de rua da capital sul-rio-grandense.

Abaixo, a Figura 17 ilustra o carnaval de escolas de samba de Porto Alegre na contemporaneidade, com a imagem da Escola de Samba Acadêmicos de Gravataí, vencedora dos desfiles do ano de 2024:

Figura 17 – Desfile da Escola de Samba Acadêmicos de Gravataí



Fonte: Prefeitura Municipal de Porto Alegre - <https://prefeitura.poa.br/taxonomy/term/9036>.

2.3.2 O carnaval de Pelotas

Seguindo no processo de compreensão histórica do carnaval sul-rio-grandense, outro exemplo fundamental é a cidade de Pelotas, localizada na região sul do estado, que tem na sua formação histórica e cultural contribuições indispensáveis para a consolidação das manifestações populares e negras no Rio Grande do Sul.

De acordo com Jesus (2013), a constituição do carnaval pelotense é bastante complexa e ocorreu por diversas influências étnicas, e assim como ocorrera em Porto Alegre e demais regiões do país, o 'Entrudo Português' também foi presente.

Barreto (2003) também observa que a folia pelotense, entre 1890 e 1906 estava concentrada em oito atividades principais:

(1) bailes de salão a fantasia; (2) bailes particulares, promovidos por famílias abastadas; (3) grupos de foliões que participam das duas modalidades apontadas acima, e ainda realizam passeios burlescos; (4) grupos de assalto; (5) corso com carruagens enfeitadas; (6) batalhas de flores; (7) fantasiados avulsos, chamados de pulhas e (8) o Entrudo. (Barreto, 2003, p. 19).

Estas atividades carnavalescas elencadas pelo autor mostram que o processo de desenvolvimento dos folguedos deu-se de forma parecida com as manifestações da capital Porto Alegre e da cidade do Rio de Janeiro, respeitando, obviamente, as particularidades adaptadas e recriadas para a cultura local, como os chamados 'pulhas'. "[...] é o fantasiado que percorre a cidade, individualmente ou em pequeno grupo, fazendo troça e brincadeiras [...]". (Barreto, 2003, p. 25).

Em Pelotas, também ocorrera um processo de substituição do Entrudo pelo carnaval Veneziano, marcado pela realização de bailes de salão e desfiles de clubes com carros alegóricos, como aponta Barreto (1994):

Promovido pela elite, exigindo um certo padrão econômico do folião, era uma nova maneira de festejar, reputada como mais civilizada e adequada ao desenvolvimento vivido pelo país, especialmente após a chegada da Família Real Portuguesa. O processo de substituição do Entrudo pelo Carnaval durou praticamente todo o século XIX e, quando se consolidou o novo modelo, o festejo ganhou em luxo, perdendo a participação popular efetiva, isso porque o povo passou a assistir aos desfiles. O papel dos negros permanece minoritário: trabalham na confecção dos carros, controlam os cavalos ou bois que puxam as alegorias e assistem os préstitos. Outro destaque é que muitas das sociedades carnavalescas participam da campanha abolicionista e republicana, usando de seus recursos para comprar a liberdade de negros. (Barreto, 1994, p.12).

Aqui observa-se que a participação da população negra se dava de forma mais restrita, se resumindo ao trabalho ou a espectadores da festa. Mas, ao longo dos anos, esta população também criou estratégias e formas próprias de festejar os Dias de Momo, como destaca Barreto (2003):

O processo de transformação do Carnaval Veneziano e o estabelecimento do Carnaval mais popular, menos elitizado e com maior influência dos elementos negros, desenvolveu-se ao longo de muitos anos, em diferentes etapas. Primeiramente, os elementos populares ou assistem as exhibições da elite ou tem sua própria forma de comemoração, menos luxuosa e combatida pela elite, especialmente imprensa e polícia. Em 1870 há registros, no Rio de Janeiro, de pequenos grupos de negros e mulatos reunidos nos chamados 'cordões'. No início do século XX, surgem os ranchos e, finalmente, nos anos 20, as escolas de samba. No entanto, a trajetória e a origem de alguns dos costumes, incorporados a essa folia popular, perdem-se no tempo, demarcando festividades religiosas africanas, as quais, por sua vez, sofreram influência de costumes brancos e europeus. (Barreto, 2003, 14-15).

Barreto (2003) ainda sintetiza o período no final do século XIX, trazendo referências das diferentes formas de manifestações carnavalescas que eram realizadas na cidade de Pelotas:

As carruagens decoradas que passeiam pela cidade a partir do entardecer dos dias de carnaval (destaque ao Domingo, Terça-feira Gorda e Domingo da Pinhata, historicamente os dias de maior destaque da folia pelotense) ainda são raras no princípio da década de 1890, mas logo crescem em importância, formando o corso. [...] A batalha de flores pode ser considerada um derivativo do corso, pois ocorre sempre durante esse festejo, caracterizando-se pelo jogo de flores, pétalas, ramos e, a partir de 1895, de confete e serpentina. [...] Já os grupos que realizam passeios burlescos, muitos acompanhados por bandas musicais, podem ser divididos em dois tipos: aqueles que estão a caminho dos bailes nos clubes ou em casa de particulares e andam pelas ruas da cidade em '*marche aux flambeau*' ou os que simplesmente perambulam pelas ruas. [...] As festas em casas de família (ou em locais previamente alugados pelas famílias) é outra comemoração restrita à elite da cidade, a qual é mais praticada quando os bailes de salão ainda não estão grandemente disseminados, ou seja, durante a década final do século XIX. [...] O baile de salão, realizado por clubes e entidades, é a principal reminiscência do Carnaval Veneziano a sobreviver na década de 1890, mas pouco se fala em bailes mascarados (mascarados como em Veneza), exigindo-se apenas a fantasia. [...] Uma versão dos bailes fechados, elitizados e caros são os bailes públicos. O espaço tradicional de tais danças públicas era o Teatro Sete de Abril, anualmente alugado e transformado no salão Olímpio (o costume era mantido ainda nos anos de 1920), mas as festividades também ocorreram em hotéis e outros salões. (Barreto, 2003, p. 26-27-28-29).

A autora Zunilda Maria Corrêa Kaufmann (2001), em sua dissertação intitulada 'A trajetória do Carnaval Pelotense', também apresenta uma configuração das manifestações carnavalescas na cidade de Pelotas, entre os anos de 1890 e 1920, que transitava entre a rua e os salões, marcado pelo confete, serpentina, passeio burlesco, corso e os préstitos dos clubes que dominavam a atenção do público e da imprensa:

Durante o período de 1890 a 1906 as categorias sociais mais abastadas da sociedade realizavam os bailes de salão em casas de família, enquanto que no período de 1907 a 1920 passaram a ser realizados em clubes sociais, com um número reduzido de frequentadores. O motivo parece ter sido que os préstitos ocupavam, no mínimo, duas noites de Carnaval, restando pouco espaço e interesse para outras atividades como bailes em salões e casas de família. (Kaufmann, 2001, p. 83).

Barreto (2003) também fala numa possível decadência da folia, no período posterior a 1920, o que ele classificou como sendo um período de 'entre-safra', pois uma nova forma de festejo estava surgindo e se tornaria o novo símbolo do carnaval. "Falamos dos cordões, ranchos e blocos, entidades que, paulatinamente, tomam as ruas, multiplicando-se em número, e devolvem a Pelotas uma folia eminentemente pública". (Barreto, 2003, p. 80-81).

Observa-se aqui, que a rua mais uma vez, torna-se o palco por excelência dos dias de folia, em que a participação do povo é mais eminente, principalmente, com a presença das classes mais populares, em que o chamado ‘Pequeno Carnaval’ ganha mais evidência sob a influência da cultura negra e periférica da cidade, ocorrendo o que Barreto (2003) denominou como ‘popularização da folia’:

Ocorre, assim, a popularização da folia, o que foi agudizada a partir dos anos de 1920. Os novos símbolos da festa são costumes, danças e músicas africanizadas, antes periféricas, desprestigiadas e/ou estranhas à elite. Este outro estilo de folia, que paulatinamente ganhou destaque, era chamado Pequeno Carnaval, tendo como elemento característico o cordão, depois os ranchos. É a partir desse momento que a folia assume uma feição novamente de participação popular, dessa vez com marcante presença negra. (Barreto, 2003, p. 110).

Kaufmann (2001) também observa que entre 1921 e 1952, os clubes carnavalescos foram sendo substituídos na passarela pelos blocos e cordões, o que ela considera como grupos constituídos pelo povo, com orquestras, fantasias e coreografias, apresentando uma estrutura menos burguesa.

Também neste período surgem os blocos com nomes de animais, como também os blocos de sujos, e que vão dar origem as primeiras escolas de samba, como ressalta Jesus (2013), ao afirmar que a partir de 1941 surgiram os primeiros blocos carnavalescos, que traziam nomes de animais, tratados pela imprensa da época como ‘um sucesso zoológico’, e que em consequência destes blocos, surgem as escolas de samba:

Os principais blocos carnavalescos criados neste período foram A Girafa da Cerquinha, Bode de Encruzilhada, Galo Tigre Real da Várzea, Canguru, Boi V-8, King Kong, Dromedário e o Dragão do Pepino, sendo, este último, o precursor da primeira escola de samba existente na cidade de Pelotas, a Estrela do Oriente, do Bairro Areal. Ainda nesta década, em 1949, é criada a Escola de Samba Academia do Samba. Na sequência, surgem as Escolas de Samba General Telles (em 1950, conhecida como a Escola dos Engraxates), General Osório e Ramiro Barcelos (em 1962) e Estação Primeira do Areal (em 1977). O primeiro concurso das escolas de samba ocorrido em Pelotas é datado do ano de 1953, quando a Escola de Samba Academia do Samba sagrou-se a grande campeã. (Jesus, 2013, p. 130).

Neste momento também é fundamental destacar o movimento de popularização e africanização do carnaval pelotense, que ocorre de modo concomitante, segundo Jesus (2013):

A abertura para a participação popular, cuja maioria das camadas de menor poder aquisitivo compunha-se pelos negros que haviam sido escravizados e seus descendentes, integra um rol amplo de características e influências provenientes dos povos de África (corporeidade, musicalidade, ritmo, instrumentos, visualidade etc.) rumo a uma nova configuração estética do carnaval realizado em Pelotas. (Jesus, 2013, p. 127).

Mas ao mesmo tempo, isto não quer dizer que a participação e as influências da população negra de Pelotas não tenham contribuído, anteriormente, no processo de desenvolvimento das manifestações carnavalescas na cidade, pois, historicamente, desde a chegada dos escravizados, a cultura trazida de ‘além-mar’ foi sendo incorporada e, ao mesmo tempo, ressignificada, adaptando-se e misturando-se as culturas já existentes, como também observa Barreto (2003):

A folia carnavalesca é uma das poucas manifestações culturais pelotenses que podem ser contada em décadas. Apesar disso, não se tem certeza quanto a sua gênese. A hipótese destacada por diversos autores é a origem africana do carnaval de Pelotas, o que parece ser motivado por dois fatores: a atual configuração africanizada da festa momesca e o contingente expressivo de negros na cidade, reflexo da produção econômica das charqueadas, cuja base era o uso extensivo do trabalho escravo. (Barreto, 2003, p. 101).

E aqui, a escola de samba, através da realização dos seus desfiles de carnaval, torna-se ponto de referência para a confluência das relações culturais, históricas e sociais que ocorreram, e ainda ocorrem na cidade de Pelotas.

Barreto (1994 *apud* Jesus, 2013, p. 145) sublinha a presença das escolas de samba no carnaval de rua pelotense como “símbolo de uma condição espetacular assumida na contemporaneidade, destacada e projetando o desfile do grupo especial como um dos pontos altos do carnaval, possivelmente, o mais esperado pelo público e pela imprensa”.

Em última análise, o carnaval pelotense deve ser entendido a partir das diferentes influências de sua formação histórica e cultural, na perspectiva de sua composição estética e artística ou ainda sobre as relações de poder estabelecidas que vão se articular entre si e configurar um carnaval que busca refletir sobre sua própria identidade, através da convivência entre elementos do tradicional e do contemporâneo de forma simultânea.

Abaixo, a Figura 18 ilustra o carnaval de escolas de samba de Pelotas na contemporaneidade, com a imagem da Escola de Samba Império da Baixada, vencedora do ano de 2025:

Figura 18 – Desfile da Escola de Samba Império da Baixada



Fonte: Jornal Tradição – Créditos da foto: Volmer Perez/Secom.
<https://www.jornaltradicao.com.br/pelotas/cultura/imperio-da-baixada-e-a-campea-do-grupo-especial-do-carnaval-de-pelotas-2025/>.

2.3.3 O carnaval de Uruguaiana

E por fim, encontra-se a cidade de Uruguaiana, localizada na região da fronteira oeste do estado, que através da sua história carnavalesca, também tem contribuído na compreensão da formação, preservação e manutenção da cultura popular brasileira em terras sul-rio-grandenses.

A cidade de Uruguaiana, historicamente, tem como referências a sua geografia estratégica, às disputas de fronteira e à expansão econômica e social da região, através do comércio internacional, especialmente após a construção da ponte que liga o município à cidade de *Paso de los Libres*, na Argentina.

De acordo com Duarte (2015) a cidade de Uruguaiana foi fundada em 1846, e fica localizada na esquina da chamada 'tríplice fronteira' entre os países do Uruguai e Argentina, e banhada pelo caudaloso Rio Uruguai que fazia parte da Bacia do Prata. "Nesses limites fronteiriços, a divisão administrativa do Rio Grande do Sul também classificava essa região como o Pampa Gaúcho, Fronteira Oeste ou Campanha Gaúcha". (Duarte, 2015, p. 237).

Esse vínculo tornou Uruguaiana um importante centro alfandegário e de transporte de mercadorias, além de fomentar a integração cultural com estes países,

importando elementos da cultura fronteiriça, bem como, exportando a cultura popular brasileira e gaúcha para as cidades vizinhas.

Neste contexto regional, o carnaval ganhou destaque como uma das principais manifestações realizadas na cidade, e que ao longo do tempo ocupou mais espaço e notoriedade entre a população, e assim, como em outras cidades do Rio Grande do Sul, também introduziu a celebração sob a influência portuguesa do Entrudo, tendo registros da realização da festa do final do século XIX, de acordo com a pesquisa de Duarte (2016):

A primeira referência encontrada nos jornais de Uruguaiana sobre o carnaval da cidade foi em 12 de fevereiro de 1883 no jornal 'O Guarany'. A reportagem de época, divulgada pelo historiador uruguaianense Daniel Fanti (2008), narrava o fato de um grupo de mascarados estar brincando nas ruas do centro da cidade lançando águas de cheiro em grupos rivais. Era a brincadeira do entrudo que fazia sucesso nos carnavais do período colonial e do Império, os jogos de sujeira herdados dos portugueses que trouxeram o costume do velho continente para as ruas brasileiras. (Duarte, 2016, p. 33).

Seguindo esse pensamento, também é evidente que o carnaval da cidade de Uruguaiana teve como espaço brincante as ruas do centro, a partir das confluências culturais que ocorreram a partir da cidade do Rio de Janeiro, capital brasileira na época. “Enquanto no Rio de Janeiro ocorria o Entrudo, em Uruguaiana acontecia o mesmo”. (Kulmann, 2017, p. 32).

Com o declínio do Entrudo no final do século XIX, mudanças ocorreram na forma de brincar e celebrar a festa, principalmente, sob a influência de outras culturais vindas da Europa, como os bailes de máscara, e no início do século XX, com os chamados préstitos realizados pelas 'grandes sociedades' formadas pela 'burguesia' uruguaianense:

Na virada do século XIX para o XX, foram os préstitos carnavalescos oferecidos pelas grandes sociedades de Uruguaiana que disputavam a preferência da sociedade. O público assistia nas ruas o desfile de luxo de carros alegóricos que trazia o garbo e a elegância das elites locais. Outro historiador local (Pont, 1978) encontrou no Jornal da Fronteira de 1912 a edição de um álbum especial do carnaval daquele ano em homenagem aos dois maiores clubes carnavalescos da época, os rivais 'Os Democráticos' e os 'Fenianos'. (Duarte, 2016, p. 33).

Dentro deste contexto, Kulmann (2017) também ressalta que em 1912 houve um marco na história do carnaval de Uruguaiana, quando surgiram dois grandes

blocos carnavalescos, denominados os ‘Democratas’ e ‘Fenianos’, que logo incorporaram o ‘ar’ de disputa em via pública, apresentando seus carros luxuosos.

De acordo com Pavão (2011), até meados do século XX, a cidade de Uruguaiana passava por um isolamento geográfico da capital Porto Alegre, bem como do resto do país, tendo sofrido forte influência da cultura argentina e uruguaia pela proximidade com os países vizinhos, em que a *murga*, comuns no Uruguai e algumas regiões da Argentina, compostas por um conjunto de músicos com instrumentos típicos como pandeiro, violão, bombos, *legueros*, tumbadoras e instrumentos de sopro influenciaram a cultura local.

Somente na década de 1950, mesmo ainda num período de isolamento, surgiram os primeiros blocos locais de carnaval, mas agora sob a influência de militares navais vindos do Rio de Janeiro, como relata Pavão (2011):

Os primeiros blocos locais surgiram ainda nesse período de isolamento, mas foi na década de 1950, a partir da chegada de um grande contingente de fuzileiros navais vindos de várias partes do Brasil, mas sediados em quartéis do Rio de Janeiro, que o samba e o carnaval de Uruguaiana teriam adquiridos algumas das características que os distinguem de qualquer outros do estado. (Pavão, 2011, p. 107).

Duarte (2016) também observa que somente com a ‘batucada do samba carioca’, trazida pelos militares da marinha, que os blocos de carnaval começaram a se reagrupar e se adaptar à nova forma artística. “[...] foram os militares que trouxeram da capital do país na época o ritmo envolvente e os desconhecidos instrumentos de percussão que mais tarde passaram a ser coqueluche em Uruguaiana. (Duarte, 2016, p. 33).

O autor ainda destaca que essa nova configuração do carnaval uruguaiense vai influenciar, diretamente, o surgimento das escolas de samba, já no ano de 1951, quando os próprios militares criaram um bloco de percursionistas com características das escolas de samba do Rio de Janeiro, denominado ‘Filhos do Mar’:

A primeira agremiação de carnaval dos fuzileiros navais foi ‘Os Filhos do Mar’, fundada em 1951, considerada a primeira Escola de Samba da Fronteira. Logo outros grupos adaptaram as inovações trazidas pela musicalidade e o formato de apresentação dos fuzileiros navais no carnaval. Esses grupos que iam surgindo e se adaptando à forma artística dos Filhos do Mar, se caracterizavam pela formação de conjuntos de percussionistas que desfilavam tocando o samba sincopado num ritmo acelerado, que até então era desconhecido pelos habitantes da região antes desses militares. (Duarte, 2016, p. 34).

Dois anos depois, em 1953, outra escola de samba surge com a denominação de 'Sociedade Recreativa e Cultural Os Rouxinóis', considerada a escola de samba mais antiga do carnaval de Uruguaiana em atividade. A partir desta década, até os anos 1970, o modelo de escola de samba se consolida, e outras agremiações surgiram, entre elas Cova da Onça, em 1970, Ilha do Marduke, em 1977, Deu Chucha na Zebra, em 1979, entre outras.

Ao longo dos anos, a forma de fazer e organizar o carnaval de rua da cidade foi se modificando, tendo como paradigma o carnaval carioca, introduzindo elementos estéticos, avaliativos e de gestão semelhantes aos desfiles de carnaval do Rio de Janeiro. Apesar disto, as escolas de samba e os desfiles de carnaval não deixaram de produzir suas próprias características de acordo com as experiências e influências locais:

Todavia, algumas particularidades no regulamento diferencia o Carnaval da cidade gaúcha do que acontece no Rio de Janeiro ou mesmo em Porto Alegre. Um exemplo é o costume de as escolas de samba desfilarem oficialmente duas vezes, ao longo de três dias reservados para as apresentações, o que causa estranheza aos visitantes dos grandes centros. (Pavão, 2011, p. 108).

Nesta mesma direção, outra importante mudança que ocorrera no carnaval de Uruguaiana foi a realização dos desfiles fora do calendário oficial, ocorridos pela primeira vez no ano de 2005.

Após a interdição da quadra da escola de samba 'Os Rouxinóis' pelo Ministério Público, devido a denúncias de perturbação do sossego por parte da vizinhança, o que prejudicou os ensaios e a preparação da agremiação, uma grande mobilização foi organizada pela LIESU – Liga Independente das Escolas de Samba de Uruguaiana, em conjunto com a maioria das escolas de samba, com o intuito de protestar e pressionar o poder público, assinalando a possível desistência das agremiações de participarem do desfile daquele ano.

Para a resolução do impasse, a Administração Municipal da época, conjuntamente com a Câmara de Vereadores, acordou em aprovar uma Lei que alterava a data de realização dos desfiles para três finais de semana após a data oficial do carnaval. "[...] a Lei Municipal nº. 3434/2005 entrou em vigor no município de Uruguaiana, legalizando os ensaios e liberando 'Os Rouxinóis'. Nascia então o Carnaval Fora de Época de Uruguaiana[...]" (Kulmann, 2017, p. 45).

A partir daqui o carnaval de Uruguaiiana iniciou um novo ciclo que o consolidou como um dos maiores carnavais do estado e do país, atraindo turistas de diversas partes, incluindo dos países vizinhos, alterando de forma significativa a paisagem da cidade durante os três dias de realização do evento.

Além disso, o ‘carnaval fora de época’, como ficou conhecido, auxiliou no desenvolvimento econômico da cidade, principalmente, do comércio local, da rede hoteleira e gastronômica que foi e ainda é beneficiada com a atração de milhares de turistas todos os anos, como relata Duarte (2016):

A mudança de datas acabou por alavancar Uruguaiiana à fama de grande atração de sambistas e estrelas do carnaval carioca durante sua festa, com um grande crescimento de sua visibilidade na mídia especializada em carnaval e na atração de turistas nos anos posteriores, sobretudo do Rio Grande do Sul e dos países vizinhos que também possuíam desfiles nas suas cidades em outras datas (como Paso de Los Libres e Artigas). A fórmula assegurou para o carnaval da cidade a possibilidade de não concorrer contra outros grandes polos de carnaval na atração de profissionais do samba, tais como: Rio de Janeiro, São Paulo, e mesmo, Porto Alegre. Esses centros carnavalescos produtores de carnaval passaram de alguma forma a contribuir com sambistas, fantasias, esculturas, júri de avaliadores e profissionais que trabalhavam na plástica das Escolas – carnavalescos, decoradores, alegoristas, escultores e costureiras. (Duarte, 2016, p. 35).

Seguindo essa mesma lógica, acredita-se que o maior movimento de transformação ocorrido com a mudança da data dos desfiles de carnaval em Uruguaiiana foram as inovações estéticas e artísticas, quando abriu-se a possibilidade de contratação de artistas, profissionais e a compra de materiais de outros lugares como Porto Alegre e Rio de Janeiro:

O que poderia parecer uma derrota das Escolas de Samba inaugurou um formato de Carnaval baseado na possibilidade de contratação de destaques do mundo do samba de outras cidades, e a compra de objetos carnavalescos de outros polos de produção. Justamente por não coincidirem suas datas com os desfiles de carnavais de maior porte no Brasil, Uruguaiiana poderia aproveitar para fortalecer seu carnaval local com a contratação de sambistas profissionais, principalmente os provenientes do carnaval carioca. Em poucos anos, o carnaval de Uruguaiiana alcançou um novo patamar nos desfiles quanto aos aspectos plásticos e à atração de sambistas cariocas que tiveram grande repercussão nas suas apresentações no sambódromo. (Duarte, 2016, p. 35).

Inclusive, este novo modelo de fazer os desfiles de carnaval serviu de exemplo para a cidade de Cruz Alta, quando no mesmo ano de 2005, uma equipe da Secretaria de Cultura fez uma visita técnica para acompanhar o carnaval fora de época de

Uruguaiana, produzindo um relatório que apontava as principais características da organização e infraestrutura do evento, os investimentos e parecerias que foram feitos entre a Liga das Escolas de Samba e o poder público, até a verificação *in loco* da estrutura e dinâmica de realização dos desfiles das escola de samba.

Com isso, a administração municipal de Cruz Alta começou a projetar um novo modelo de evento para o ano de 2006, quando se consolidou o processo de qualificação do carnaval na cidade e, neste mesmo intento, as escolas de samba também alteraram sua forma de fazer e produzir o espetáculo dos desfiles de carnaval, como veremos, posteriormente, no Capítulo III.

Aqui também cabe ressaltar que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, contexto de pesquisa desta tese, foi a pioneira nas inovações do fazer o espetáculo de carnaval inspirada no modelo uruguaianense, pois, integrantes da direção carnavalesca da escola estiveram presentes no carnaval do ano de 2005, atraídos pela possibilidade da participação fora de época, tomando como inspiração a grandiosidade e a organização das escolas de samba de Uruguaiana.

Abaixo, a Figura 19 ilustra o carnaval de escolas de samba de Uruguaiana na contemporaneidade, com a imagem da Escola de Samba Unidos da Cova da Onça, campeã de 2024:

Figura 19 – Desfile da Escola de Samba Unidos da Cova da Onça



Fonte: Diário Gaúcho – Acesso: <https://diariogaucha.clicrbs.com.br/dia-a-dia/noticia/2024/03/unidos-da-cova-da-onca-vence-o-carnaval-fora-de-epoca-de-uruguaiana-2024-cltc7smxm00400191js2z6zmd.html>.

Portanto, os carnavais das cidades de Porto Alegre, Pelotas e Uruguaiiana são indispensáveis no processo de compreensão da construção histórica e cultural do carnaval sul-rio-grandense, e da produção de identidades com a cultura popular brasileira, constituindo-se em modelos que foram, e ainda são seguidos por outras cidades, como no caso de Cruz Alta que se inspirou em elementos estéticos e organizacionais de cada uma delas, readaptando-os a sua realidade e recriando o seu próprio modelo de carnaval que hoje também inspirar outros carnavais.

3 O ‘soar’ da sirene: o desfile começa pela cidade de Cruz Alta, sua história e seus carnavais

O terceiro capítulo desta tese dá início ao desfile pelo campo de análise da referida pesquisa, a cidade de Cruz Alta, localizada no interior do Rio Grande do Sul, a 336 km de Porto Alegre, com uma população de aproximadamente 60.486 mil habitantes¹⁸. Também apresenta elementos inéditos da formação histórica do carnaval na cidade, objetivando compreender as dinâmicas sociopolíticas e culturais construídas a partir da cultura popular, mais especificamente, do seu carnaval.

3.1 O campo da pesquisa: a cidade de Cruz Alta

Inicialmente, Cruz Alta se constituiu como uma das principais cidades na formação histórica do estado do Rio Grande do Sul, tendo sido cenário para eventos marcantes que movimentaram períodos de guerras e revoluções, ao passo que estes também influenciaram, e ainda continuam influenciando a cultural e a vida cotidiana da sociedade cruz-altense.

Na Figura 20, encontra-se o mapa do estado do Rio Grande do Sul que mostra a posição geográfica da cidade.

Figura 20: A localização da cidade de Cruz Alta no mapa do Rio Grande do Sul



Fonte: Site Infoescola – Navegando e Aprendendo (2024).

¹⁸ De acordo com dados do IBGE (2022).

De acordo com o historiador cruz-altense Rossano Cavalari (2011), a história de Cruz Alta remonta ao final do século XVII, quando uma grande cruz de madeira foi erguida a mando do padre jesuíta Anton Sepp Von Recheegg, no ano de 1698, logo após a fundação da redução jesuítica de São João Batista dos Sete Povos das Missões.

Mais tarde, com a assinatura do Tratado de Madrid, no ano de 1750, entre os reis de Espanha e Portugal, demarcando os limites das terras de seus domínios, uma nova configuração territorial é estabelecida, e a partir dela, provoca consequências drásticas para os Sete Povos das Missões, que até então, eram de domínio espanhol, mas, de acordo com o firmado entre as coroas ibéricas, passaria para o domínio português.

Tal transferência de terras aos portugueses gerou uma enorme tensão entre os jesuítas espanhóis e os indígenas guaranis que se recusavam a abandonar as terras, promovendo um dos maiores massacres indígenas da história sul-rio-grandense, que uniu espanhóis e portugueses na intenção de expulsar e dizimar os guaranis da região:

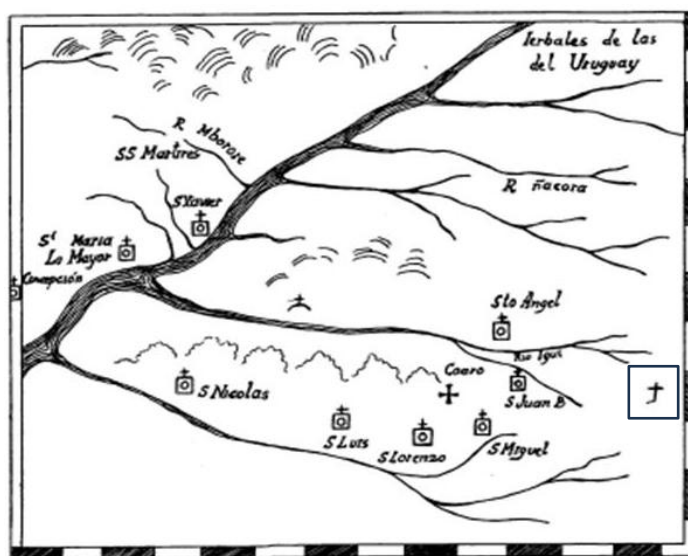
Os índios¹⁹, reunidos em um forte contingente formado nos povos, aparentemente são um perigo aos dois exércitos. Isto não se confirmaria como verdade... Já no dia 7 de fevereiro de 1756 numa dessas escaramuças, após longa perseguição, os luso-castelhanos derrubam *José (Sepé) Tinharayu* do cavalo por um lançamento na espalda, dado por um Dragão português, e quando no chão, ferido lutava por erguer-se, foi atingido no rosto por um tiro de pistola disparado pelo governador de Montevidéu D. José Joaquim Viana. No dia 10 de fevereiro, as tropas avançam e no passo de Cayboaté (na atual São Gabriel) defrontam-se com 1800 guaranis comandados pelo cacique Nicolau Neenguiru. O que se viu não foi batalha... foi um genocídio, pois aproximadamente 1200 índios foram impiedosamente massacrados pelos exércitos europeus, que tiveram apenas três baixas em seus contingentes. (Cavalari, 2004, p. 38).

Estas tropas avançaram, passando pela localidade onde mais tarde seria a cidade de Cruz Alta, conforme registro no Diário da Expedição e Demarcação da América Meridional e das Campanhas das Missões do Rio Uruguai, que descreve que no local havia duas casas bem-feitas e mais asseadas, e que pouco distantes delas, “estava uma cruz grande, de pau, muito bem-feita.” (Cavalari, 2004, p. 39).

¹⁹ O termo ‘índio’, quando se refere aos povos originários do Brasil e de outras regiões, tem sido amplamente substituído pelo termo ‘indígena’ em contextos oficiais e por muitos membros das comunidades indígenas. A razão principal é a carga histórica e a ideia de que ‘índio’ é um termo genérico e estereotipado, que não reflete a diversidade e as especificidades de cada povo.

A cruz alta implantada provavelmente com seus braços no sentido norte sul, indicava que, a partir daquele ponto na direção oeste, o viajante entraria em um território castelhano, justificando pelo menos em parte, a presença da Companhia de Jesus em terras do futuro Rio Grande do Sul. Ao lado desta grande cruz, uma tosca capela, feita nos moldes das casas descritas anteriormente, de barro com taquaras rachadas e coberta de capim santa fé, abrigava a imagem esculpida em madeira do Menino Jesus e que igualmente de forma simbólica, indicavam o nascimento, a geração de um grande projeto para salvar as almas dos pobres infiéis dessa terra. (Cavalari, 2004, p. 40).

Figura 21 – Mapa espanhol do século XVIII, que mostrava uma grande cruz solitária, a direita, que possivelmente, foi o marco inicial da Cruz Alta

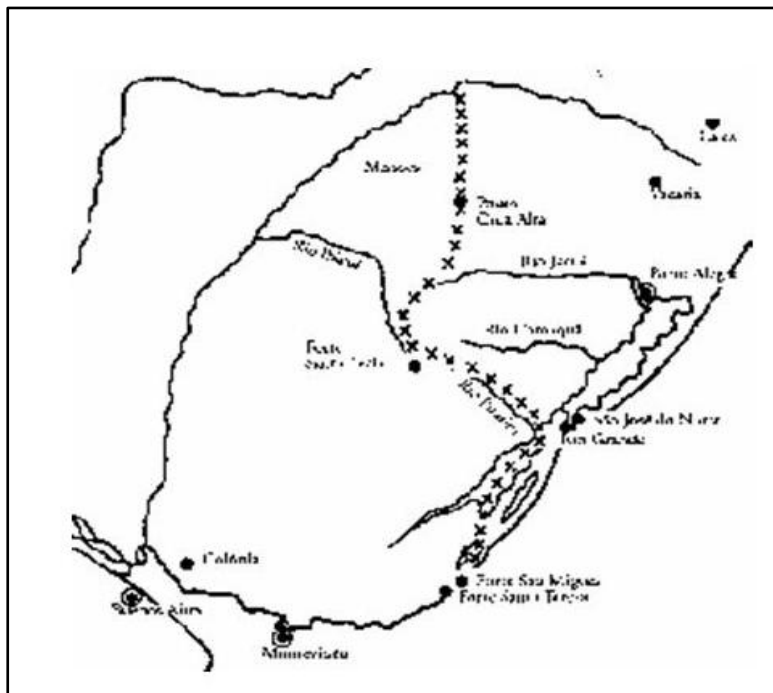


Fonte: Arquivo Rossano Vieiro Cavalari (2004).

Com a celebração do Tratado de Santo Ildefonso, no ano de 1777, uma linha divisória chamada de ‘Campos Neutrais’, que separava as terras da Espanha das de Portugal, e cortava o território rio-grandense pelos divisores de água, passava, exatamente neste local, onde existia esta grande cruz:

Essa faixa de campos ditos neutrais, era delimitada por uma divisória de duas linhas paralelas ‘ora se aproximando, ora se decide distanciando’, passando exatamente por cima da cruz alta erguida pelos jesuítas e sobre onde hoje está a atual cidade de Cruz Alta. (Cavalari, 2004, p. 51).

Figura 22 – Mapa elaborado por Barbosa Lessa mostrando a linha divisória de 1777, passando por Cruz Alta



Fonte: Arquivo Rossano Vieira Cavallari (2004).

A partir de então, este imenso ‘corredor’, recebeu um grande fluxo de pessoas entre colonizadores portugueses e espanhóis, bem como de outras regiões do país e do estado, como comerciantes, desertores do exército, contrabandistas, imigrantes, entre outros, sendo que a cruz alta plantada ali, tornou-se ponto de referência, internada e pouso, principalmente, para milhares de tropeiros oriundos das fronteiras com Argentina e Uruguai, que se dirigiam até a Feira de Sorocaba, em São Paulo, para comercialização dos animais muares, mais conhecidos como mulas:

O lugar em torno da grande cruz jesuítica, na encruzilhada de caminhos ao sul da atual Cruz Alta, começou a se transformar numa paragem obrigatória aos viajantes em trânsito pela rota dos Neutrais. Por volta de 1787, o local já era conhecido como Pousa da Cruz Alta. Para lá deslocavam-se os tropeiros provenientes das antigas trilhas indígenas das Missões e de baixo da serra, por São Martinho, com objetivo de, naquele pousa da Cruz, invernar a centenas de animais que teriam destino a comercialização em São Paulo. (Cavalari, 2004, p. 52).

Logo, o local consolidou-se no final do século XVIII como ‘pouso da Cruz Alta’ ou ‘pouso dos tropeiros’, e muitos passaram a residir nas proximidades, constituindo um povoado até que, no início do século XIX, depois de uma tentativa sem sucesso, mudaram-se então mais para o norte, estabelecendo-se onde hoje está localizada a

cidade, cuja fundação oficial se deu no dia 18 de agosto de 1821, em resposta a uma petição feita pelos moradores liderados pelo tropeiro ‘Capitão João José de Barros’, e enviada ao Comandante da Fronteira de Missões pelo Coronel Antônio José da Silva Paulet, como relata Cavalari (2004):

[...] já no dia 18 de agosto de 1821 este mesmo comandante da Fronteira de Missões, enfim, remete ordens ao comandante do Distrito da Cruz Alta, tenente Antônio Pinto da Silva, para que o mesmo proceda a medição e demarcação dos terrenos da futura povoação. Cruz Alta começa a nascer de direito com este documento que oficializa sua fundação[...]. (Cavalari, 2004, p. 82).

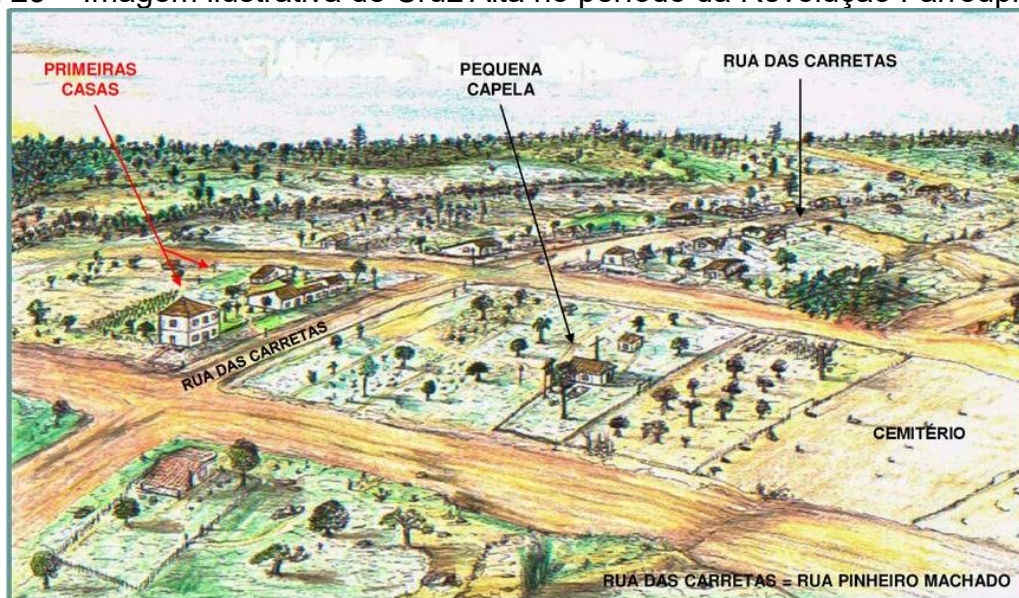
Cruz Alta tornou-se então um dos maiores territórios do estado do Rio Grande do Sul que, posteriormente, originou outros 222 (duzentos) municípios, que se subdividiram ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, e tornaram-se ‘filhos’ de Cruz Alta como as cidades de Passo Fundo (1857), Santa Maria (1857), Santo Ângelo (1873), Palmeira das Missões (1874), Vila Rica (hoje Júlio de Castilhos, 1891), Ijuí (1912), Panambi (1954), Ibirubá (1954), Fortaleza dos Valos (1982), Boa Vista do Cadeado (1996), Boa Vista do Incra (1996), entre outros. “Na área deste antigo município, originaram-se 222 novos municípios no estado do Rio Grande do Sul, descendente direta ou indiretamente da velha Cruz Alta”. (Cavalari, 2011, p. 158).

Outros momentos históricos que também marcaram a cidade de Cruz Alta foram a Revolução Farroupilha, ocorrida entre os anos de 1835 e 1845, em que o município recém-criado foi alvo de incursões militares e especulações políticas em sua Câmara de Vereadores, além de receber o Alto Comando Farrapo, em janeiro de 1841, com a presença de Bento Gonçalves, Giuseppe Garibaldi, Anita Garibaldi e David Canabarro. “A Câmara de Cruz Alta muito instável, de um para o outro lado de modo não razoável, oscilou durante o decênio farroupilha. Canabarro, Garibaldi, homens notáveis, dotados de bravura e coragem inigualáveis por aqui passaram e sua ação rebrilha”. (Schettert, 1993, p. 174).

Cavalari (2004) também ressalta essa importante passagem do comando farroupilha por Cruz Alta:

No dia 23 de janeiro de 1841, os farrapos chegaram à região e no dia seguinte Cruz Alta passa a sediar o quartel general dos farrapos e todo o *staff* do alto comando, concentrados em dois estratégicos acampamentos [...] Entre os nomes farroupilhas que se instalaram-se provisoriamente em Cruz alta destacam-se General Bento Gonçalves da Silva, General David Canabarro [...] Giuseppe Garibaldi, Anita Garibaldi e o pequeno filho Menotti. (Cavalari, 2004, p. 116).

Figura 23 – Imagem ilustrativa de Cruz Alta no período da Revolução Farroupilha



Fonte: Arquivo Rossano Cavalari (2004).

Na Guerra do Paraguai, que ocorreu entre 1864 e 1870, Cruz Alta forneceu vários voluntários, que lutaram sob o comando do Coronel João Batista Vidal de Almeida Pillar e do Brigadeiro José Gomes Portinho. “Em Cruz Alta, este afã patriótico não poderia ser diferente e o sentimento de seu povo inflamou a alma guerreira, tão acostumadas com as históricas peleias, não sendo difícil reunir um bom contingente de voluntários”. (Cavalari, 2004, p. 136).

Durante a Revolução de 1893, o município foi apelidado de ‘Ninho dos Pica-paus’, sendo um dos mais importantes palcos deste acontecimento, pois, Cruz Alta era um reduto republicano, território de influentes políticos como o Coronel Firmino de Paula e José Gabriel, e terra natal do próprio Júlio de Castilhos, então governador do estado, por isso, o domínio da cidade seria estratégico e necessário. “Segundo o coronel federalista Prestes Guimarães, era uma ‘terra autoritária, um ninho de pica-paus sob o calor da República’”. (Cavalari, 2001, p. 72).

Pica-paus – a expressão usada anteriormente, resume-se ao modo pelo qual os federalistas chamavam os republicanos de Júlio de Castilhos, relacionando o pássaro, cujo topete tem listras brancas, com o quepe militar dos oficiais governistas que além das listras brancas (divisas), ostentava uma aba fía e comprida, à semelhança de um bico. Uma outra corrente defendia a ideia, de que as armas de repetição usadas pelos republicanos provocaram um som parecido ao que o pica-pau faz, quando dá bicada no tronco das árvores. (Cavalari, 2001, p. 72).

Outra prática que marca esse período, e mancha de sangue a história de Cruz Alta foi a prática da ‘degola’, na qual os inimigos eram mortos de forma impiedosa e brutal, numa demonstração de força e poder pelo fio da faca.

O fato mais perturbador dessa prática ficou conhecido como ‘O Boi Preto de Firmino’, quando 370 maragatos²⁰ foram presos numa emboscada investida pelo General Firmino de Paula, nas imediações da localidade do ‘Boi Preto’, e no caminho para Cruz Alta os prisioneiros foram sendo degolados e abandonados nas laterais da estrada, conforme relata Cavalari (2001):

Próximo ao ‘Boi Preto’, foram mortos 30 prisioneiros; na ‘Porteira’ mais de 100 e em ‘Olhas d’Água’ próximo a Cruz Alta 140 homens, porém vários ‘lotes’ de 10 ou 20 prisioneiros foram executados pelo caminho, totalizando 300 maragatos degolados por Firmino, aproximadamente. Era a lei da revolução. (Cavalari, 2001, p. 106).

Politicamente, Cruz Alta herdou as influências destes tempos revolucionários, que criaram uma ‘cultura do medo’ no imaginário social da população, pautada pelo fenômeno político, econômico e social que marcou a história do Brasil, particularmente durante a Primeira República, entre os anos de 1889 e 1930, denominado ‘coronelismo’.

Axt (2007) expressa que o coronelismo foi um sistema político nacional, baseado em barganhas entre o governo e os coronéis, numa rede de compromisso que garantia o poder do coronel sobre os seus dependentes e rivais:

Com a Proclamação da República e a institucionalização do novo regime, a combinação entre fortalecimento dos poderes estaduais, formação de quadros oligárquicos regionais, supressão do poder moderador imperial e preservação dos esquemas informais de poder, encharcados de patrimonialismo e mandonismo, contribui para engendrar aquilo que se convencionou chamar de ‘sistema político coronelista’. (Axt, 2007, p. 89).

²⁰ Os maragatos eram os federalistas que lutaram na Revolução Federalista (1893-1895) e na Revolução de 1923, e se opunham ao governo federal, representado por Júlio de Castilhos. Eram identificados pelo uso de lenços vermelhos.

No século XX, Cruz Alta manteve o seu brio revolucionário participando da Revolução de 1923, que ficou conhecida como 'Revolução Maragata' quando hordas de tropas circulavam incessantemente a cidade, após os conchavos registrados nas dezenas de correspondências trocadas entre Borges de Medeiros e Firmino de Paula e Silva para maquinar os destinos da Revolução.

Segundo Cavalari (2007), está também seria a batalha final do mais temido coronel da Cruz Alta, Firmino de Paula, que devoto do republicanismo, peleou de espada em riste contra adversário não menos cruel e com práticas, tão ou mais violentas que dos inimigos, criando no imaginário social cruz-altense a imagem de um homem temido:

Sim... Firmino foi um homem deste tempo. Os olhos do general foram testemunhas das dolorosas visões de guerras que povoaram seu cotidiano, seja nos nefastos charcos paraguaios, seja no horror de 93, ou mais recentemente no embate de 23. Neste último confronto civil, Firmino foi elemento fundamental no teatro da disputa, pois com sua experiência, apesar dos 79 anos de então, consegue desbaratar o inimigo e controlar militarmente sua região. [...] Com o fim da Revolução de 23, o General Firmino de Paula iniciava definitivamente sua retirada de cena [...]. (Cavalari, 2007, p. 165).

É evidente que a formação histórica da cidade é pautada por acontecimentos que também marcaram o Rio Grande do Sul, e que retratam muitos aspectos do momento histórico que o Brasil estava vivendo, reforçando as características e peculiaridades das tradições sul-rio-grandenses muito ligadas a uma paisagem agropastoril, do campo, de uma identidade regionalista que também expressa o machismo e a misoginia²¹.

Observa-se ainda, que por muito tempo a ótica dos historiadores foi de privilegiar a história oficial, enaltecendo os feitos dos 'heróis' ou 'grandes homens' da história, e de forma superficial ou quase nada, as contribuições dos povos indígenas, que também foram presença marcante no território, antes mesmo dos primeiros colonizadores, ou dos povos africanos, trazidos para as terras cruz-altenses sob o julgo da escravização.

Rosa (1981) faz pensar essa história de Cruz Alta a partir da interpretação das pessoas que escreveram sobre ela, e que o fizeram como se fosse a 'história dos grandes heróis' que, sozinhos, conquistaram a terra e construíram a sua história. "É o

²¹ A misoginia é o ódio contra as mulheres, e sua raiz está pautada numa sociedade em que homens são valorizados e mulheres são desvalorizadas, ponto importante para futuras incursões de pesquisa.

que alega Isaltina Vidal do Pilar Rosa (1981), falando sobre o município: Cruz Alta, terra querida, terra de bravos, berço de grandes homens que a honraram e engrandeceram” (Rosa, 1981, p. 76).

Esta fala denota a importância dada a personagens da história cruz-altense, personificados na figura de ‘bravos e grandes homens’, os quais, possivelmente, são brancos, grandes proprietários de terras, militares, políticos, coronéis e abastados, economicamente na sociedade.

Neste sentido, o esquecimento ou apagamento étnico-racial/social, aparente na construção histórica da cidade de Cruz Alta é resultado de um processo de ‘embranquecimento’ que o Brasil passou, pautado pelas instituições de poder, e que reverbera até os dias de hoje.

Pinheiro (2023) utiliza o termo ‘branquitude’ para se referir a construção da racialidade brasileira, marcada pelas desigualdades sociais entre brancos e negros:

O termo branquitude não se refere às pessoas em suas singularidades; trata-se de uma categoria social, que se refere a um lugar de vantagens simbólicas, subjetivas e materiais disponíveis para as pessoas identificadas como brancas em uma sociedade onde o racismo é estrutural. Essa identificação no Brasil é fenotípica, ou seja, se dá pela estética, e não pela constituição genética (genótipo). (Pinheiros, 2023, p. 28).

Os povos indígenas que também compuseram a paisagem das terras cruz-altenses, antes mesmo da invasão dos colonizadores espanhóis e portugueses, tiveram um papel exterior e, na maioria das vezes, invisibilizado. “Além disso, vemos claramente a ideia do colono europeu como um ser muito superior aos grupos indígenas, enfrentando as mais variadas adversidades para conquistar o território. Privilegiado, detentor dos direitos de uso da terra”. (Almeida, 2010, p. 6).

Na região de Cruz Alta, de acordo com Cavalari (2004), a etnia indígena mais presente foram os ‘Coroados’, que tinham esse nome pelo corte de cabelo em forma de coroa, e que reagiam de forma violenta contra a incursão dos primeiros explorados, e que, numa de suas escritas, reforça esta visão, a partir de uma leitura que os coloca como violentos, quase que numa posição de perturbadores do progresso e, em oposição, o ‘tropeiro’ como forte e destemido:

[...] o tropeiro, homem forte, corajoso e dinâmico enfrentaria feras selvagens, travessias de rios e o ataque de bugres²² violentos, nos mais de 2 mil quilômetros a percorrer, na maioria das vezes debaixo de muito frio, geadas, chuvas, enchentes e toda a sorte de fenômenos que a natureza lhes impunha pelo caminho. (Cavalari, 2004, p. 56-57).

Nesta referência também fica mais indubitável a visão pejorativa imposta aos povos indígenas, reforçando a ideia da 'barbárie' e violência, com narrativas que buscam a subjugação deste povo, lembrando que durante a pesquisa, não encontrou-se nenhuma passagem que enaltecesse as contribuições dos povos indígenas para a formação da cidade de Cruz Alta.

Apesar do processo de dizimação dos povos indígenas e da tentativa de apagamento de suas culturas e tradições, eles resistiram e resistem até hoje, sendo presença na configuração social do país e do estado do Rio Grande do Sul, seja nas florestas ou nas cidades, mas, infelizmente, em Cruz Alta, não há mais nenhum território ou ajuntamento indígena, apenas uma 'casa de passagem' para quando indígenas de outras regiões vêm a cidade para comercializar seus produtos de artesanato.

Neste contexto, com o domínio do território pelos portugueses, com a presença dos espanhóis e a resistência dos indígenas, uma profusão cultural foi estabelecida, criando códigos marcantes na formação cultural do estado e da própria cidade, como relatam Caetano; Bezzi, (2012):

O colonizador luso, ao disputar terras com os espanhóis, misturou códigos culturais específicos de cada etnia e originou novos códigos, também presentes no Município. A pecuária gaúcha originou o peão de estância, ou seja, o imigrante luso, miscigenado com o espanhol e inserido nos costumes indígenas. Assim, tem-se a gênese da cultura do gaúcho, extremamente cultuada no Rio Grande do Sul e em Cruz Alta, com o hábito do chimarrão, vestir-se ao modo campeiro, comunicar-se através de uma linguagem típica e instituir o churrasco como principal alimento da culinária do Rio Grande do Sul. Procurando preservar esta cultura, Cruz Alta, anualmente, promove eventos de conteúdo tradicionalista, como a Coxilha Nativista, um festival de música campeira, com espetáculos que valorizam a cultura gaúcha, e a Mateada, que une a população local e turistas para valorização da bebida típica do Estado, com apresentações artísticas. A realidade cultural de Cruz Alta valoriza a herança do patrimônio cultural local como importante fonte de desenvolvimento socioeconômico, além de reforçar a importância da cultura como organizadora do espaço. (Caetano; Bezzi, 2012, p. 4).

²² Atualmente, o termo é considerado racista, e não deve ser mais utilizado para designar a população indígena.

Todas essas heranças culturais, influenciaram a gênese da cultura sul-riograndense e cruz-altense, principalmente, no que diz respeito ao modo de viver ligado a vida no campo e a tradições típicas do ‘gaúcho’, do tradicionalismo, mantidas através dos tempos, e que se tornaram patrimônio cultural da cidade.

Exemplo disso é o festival de música nativista denominado ‘Coxilha Nativista’, criado no ano de 1981, e que se encontra na sua 45ª edição, considerado um dos eventos mais importantes da música gaúcha, e um marco na história dos festivais regionalistas do sul do Brasil.

Figura 24 – Imagem do palco da 43ª edição do festival, ocorrido no ano de 2023



Fonte: Portal dos Festivais – Site: <http://www.portaldosfestivais.com.br/2023/04/vao-ate-o-dia-20-de-maio-as-inscricoes.html>

Outro aspecto relevante na formação cultural da cidade de Cruz Alta, e que também resultou na criação de códigos culturais notáveis para a cultura negra e do próprio carnaval na cidade, foram os impactos da escravização ocorrida no país durante 3 (três) séculos, quando milhares de pessoas negras foram suplantadas de suas terras em África, e trazidas para o Brasil como mercadoria para trabalharem de forma compulsória, em diferentes funções, como observa Albuquerque; Fraga Filho (2006):

Os números não são precisos, mas estima-se que, entre o século XVI e meados do século XIX, mais de 11 milhões de homens, mulheres e crianças africanos foram transportados para as Américas. Esse número não inclui os que não conseguiram sobreviver ao processo violento de captura na África e aos rigores da grande travessia atlântica. A maioria dos cativos, cerca de 4 milhões, desembarcou em portos do Brasil. Por isso nenhuma outra região americana esteve tão ligada ao continente africano por meio do tráfico como o Brasil. O dramático deslocamento forçado, por mais de três séculos, uniu para sempre o Brasil à África. (Albuquerque; Fraga Filho, 2006. p. 39).

No Rio Grande do Sul, a vinda de escravizados foi mais intensa durante o processo de implantação das charqueadas, localizadas na região de Pelotas, considerada como importante centro de produção de charque durante os séculos XVIII e XIX que, conforme aponta Vargas (2017), surgiram da necessidade de uma crescente demanda por carne (seca) para o Sudeste e Nordeste do país, oportunizando aos comerciantes pelotenses um investimento na produção de carne salgada e de outros produtos como o couro, que os tornaram nos chamados 'barões do charque' e nos maiores proprietários de seres humanos do Brasil meridional.

Na região de Cruz Alta, a presença negra pode ser comprovada desde a sua fundação quando, segundo Cavalari (2004) estabeleceram-se os primeiros posseiros e proprietários de terras. "Na região de Cruz Alta, o negro aparece oficialmente nos documentos em que se aborda o tropeirismo, seja acompanhando as tropas como peão ou até mesmo como dono da tropa". (Cavalari, 2004. p. 153).

Outra forma de registro destes escravizados foram os inventários, como do tropeiro João José de Barros, que depois de estabelecer-se nas terras de Cruz Alta, necessitou de mão-de-obra escravizada para trabalhar no campo. "Depois de sua morte, quando da realização do inventário, foram declarados os seus bens e a relação de escravos que a ele pertenciam". (Cavalari, 2004, p. 153).

Ainda sobre esses fatos, a presença de escravizados na cidade pode ser pesquisada pelos registros de batismo, casamentos e óbitos que se encontram arquivados na Mitra Diocesana da cidade. "Ali se encontram os assentos nos livros da Igreja, que começaram no ano de 1827 e foram organizados primeiramente pelo Frei José de Santo Avertano, religioso que efetuou o primeiro batismo de escravos na Capela da Vila do Divino Espírito Santo da Cruz Alta [...]". (Cavalari, 2004, 155).

Caetano; Bezzi (2012), reforçam que a presença de estancieiros e grandes proprietários de sesmarias no território cruz-altense, contribuíram para vinda dos escravizados que eram explorados como mão-de-obra:

Foram carreteiros, peões de estância, soldados e domadores. Quando esses escravos conseguiam fugir das grandes propriedades, formavam quilombos. Os elementos culturais deixados pelos negros podem ser verificados, não só no município, mas em todo o estado. A feijoada, servida por muitos restaurantes da área urbana de Cruz Alta, ou consumida tradicionalmente nas reuniões familiares; o mocotó e o quibebe. No linguajar típico do município e do Rio Grande do Sul, muitas palavras são de origem africana como “sanga” e ‘cacimba’. (Caetano; Bezzi, 2012, p. 8).

Também é de conhecimento hoje, que determinada região da cidade, conhecida popularmente como ‘capoeira’, localizada no bairro São José, possivelmente foi um destes quilombos, bem como a região conhecida como ‘Barro Preto’, atual bairro São Miguel. Infelizmente, estes territórios não encontram-se registrados como quilombolas que, de acordo com o manual do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária – INCRA (2017), pelo Artigo 2º do Decreto 4.887/2003, são considerados remanescentes das comunidades dos quilombos os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida.

A partir do ano de 1870, com os movimentos em favor da abolição, um senhor chamado Izidoro Corrêa Pinto fundou o ‘Clube Aurora da Serra’, com a intenção de arrecadar recursos para libertar o maior número de cativos na cidade (Schettert, 1993), que culminou na extinção do escravagismo dentro das fronteiras da cidade, quando, segundo Rocha (1964), em 30 de agosto de 1884 foram libertos cerca de 607 escravizados.

Cavalari (2004) também ressalta que os números da escravização em Cruz Alta foram muito elevados, sendo que mesmo após a abolição, os cativos mantiveram-se sob o seu jugo, através dos contratos de cláusulas de prestação de serviço, à guisa de ressarcimento dos prejuízos advindos da libertação.

Por ser uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, Cruz Alta teve um expressivo número de escravizados que foram trazidos para trabalhar nas zonas rurais, assim como ocorrera na maioria das regiões do país, o que também os levou à necessidade de encontrar alternativas para manifestar sua cultura e sua ancestralidade, ao mesmo tempo que também influenciaram a cultura local e deixaram por ela se influenciar, mais por estratégia de sobrevivência.

De acordo com Cavalari (2004), por volta de 1880, os escravizados de Cruz Alta, em sua grande maioria africanos nativos, encontram oportunidades para lembrar

sua pátria, reunindo-se para dançar e se divertir, em que a prática do ‘batuque’ era a forma de expressão que, geralmente acontecia nos domingos, em pontos isolados da cidade:

Ao longe, ouvia-se a melodia melopeia monótona do canto africano e o som cavo do seu originalíssimo tambor. Estas festas que não tinham algazarra traziam um misto de cerimonial religioso ou fúnebre e por meio da mescla de seus deuses africanos com os santos católicos, promoveram o sincretismo religioso do candombe (candomblé)²³ e as nuances até hoje preservadas dos terreiros de umbanda. Mas as danças e baile somente de escravos aconteciam com frequência em Cruz Alta, conforme publicou o jornal cruzaltense na sua edição de 22 de fevereiro época de 1880 (época de carnaval), nesta nota da redação: Pedem-nos para advertir ao senhor delegado de polícia que não se deve S.S. conceder tantas licenças para bailes de escravos nesta cidade. (Cavalari, 2004, p. 207-208).

Obviamente, as manifestações religiosas de matriz africana também geraram conflitos com os ‘donos da terra’, pois, assim como ocorrera em diversas cidades do país, houve resistência por parte das classes política e burguesa da época, que tentavam reprimir tais movimentos, prática comum que utilizava da intervenção militar, através da polícia, para o cerceamento das festas dos escravizados e ex-escravizados, os quais precisavam de autorização para exercer suas práticas culturais e religiosas.

Mesmo assim, a resistência do povo negro manteve sua cultura perpetrada no espaço urbano da cidade de Cruz Alta, promovendo ações específicas que resultaram na sua manutenção e preservação, seja nas ‘terreiras’, nas danças, na música ou através do próprio carnaval. Atualmente, Cruz Alta possui um número considerável de ‘terreiras’ que movimentaram a criação de um Conselho Municipal dos Povos de Terra, de acordo com a Lei Municipal nº 6677/2021, o que representa que a religiosidade de matriz africana ainda se mantém resistente na cidade.

Logo, observa-se que a identidade cultural da cidade de Cruz Alta foi construída a partir das diferentes influências, características, conflitos e negociações étnico-culturais, ora negativas, ora positivas, bem como, pela história dos ‘grandes homens’, marcadas por guerras e degolas, e que invisibilizaram as histórias reais, do cotidiano, dos peões de estância, dos povos indígenas, dos negros escravizados, dos

²³ Considero que não há sincretismo religioso no ‘candomblé’, mas sim, apenas a mistura de elementos da religiosidade e da cultura africana, caracterizado pelo culto aos orixás.

trabalhadores, e que na contemporaneidade, possivelmente, ainda reflete na produção de identidades culturais diversas:

Isso talvez reflita na construção das identidades dos sujeitos/cidadãos cruz-altenses, pois a cultura de um lugar, baseada na sua formação histórica é fundamental para a construção de uma identidade cultural para a cidade, sendo que esta construção sempre vem repleta de elementos e significados que vão identificar esse povo como pertencente a uma determinada comunidade ou região, diferenciando-os de outras. (Dal Forno, 2013, p. 64).

Neste sentido, é preciso compreender como esses aspectos históricos, culturais e políticos dialogaram e dialogam com o carnaval, as escolas de samba e os desfiles de rua.

3.2 O Carnaval histórico de Cruz Alta

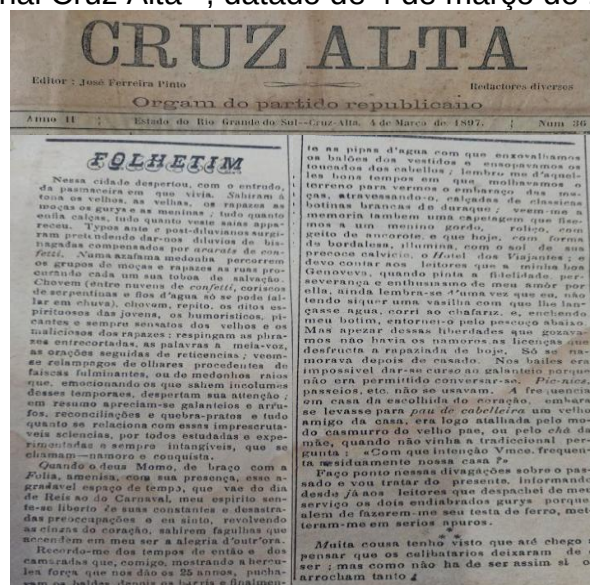
Não diferente das demais regiões do país e do estado do Rio Grande do Sul, o 'Entrudo', manifestação da cultura portuguesa, também chegou às cidades do interior, como no caso de Cruz Alta.

Segundo Cavalari (2004), os muitos portugueses que vieram para Cruz Alta trouxeram alguns hábitos de sua terra, entre eles o chamado 'intróito': "uma orgia pagã que simbolizava a introdução à quaresma. O intróito virou Entrudo, mas a brincadeira em Portugal era de certa forma violenta e até suja, pois as pessoas jogavam umas nas outras todo o tipo de líquidos e sólidos". (Cavalari, 2004, p. 217).

Cavalari (2004) também ressalta que as lojas da cidade, desde o século XIX, preparavam-se para oferecer diversos apetrechos para a população divertir-se, em especial, as bisnagas que tinham a função de esguichar água nas pessoas, e que mais tarde deu origem ao tradicional 'Carnaval d' Água'.

Através da pesquisa realizada junto a Hemeroteca Municipal, foi possível acessar registros sobre a passagem do Entrudo na cidade, datada do final do século XIX, no ano de 1897, conforme Figura 25 abaixo:

Figura 25 – Jornal Cruz Alta²⁴, datado de 4 de março de 1897



Fonte: Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Cruz Alta, 1897.

Na matéria, um dos trechos ressalta que o ‘Entrudo despertou a pasmação em que vivia a cidade’, relatando como ocorria a brincadeira de carnaval:

Nessa cidade despertou, com o entrudo, da pasmação em que vivia. Sahiram à tona os velhos, as velhas, os rapazes, as moças os guryse as meninas tudo quanto enfia calças, tudo quanto veste saias appareceu. Typos ante e post-diluvianos surgiram pretendendo dar-nos diluvios de bisnagadas compensados por ararats de confetti. Numa azafama medonha os grupos de moças e rapazes as ruas procurando cada um sua toboa de salvação. Chovem (entre nuvens de confetti, coriscos de serpentinas e fios d'agua só se pode falar em chuva), chovem, repito, os ditos espirituosos das jovens, os humorísticos, picantes e sempre sensatos dos velhos e os maliciosos dos rapazes [...] (Jornal Cruz Alta, 1897).

Verifica-se que o Entrudo movimentava a cidade, num tom de brincadeira que despertava a população de todas as idades e gêneros, apresentado os elementos típicos de brincar a festa como bisnagas de água, confetes e serpentinas.

Numa outra passagem, o autor da matéria relata uma de suas memórias sobre a forma de brincar o Entrudo na época, quando se utilizavam ‘baldes de água, barris e pipas’ para molhar os transeuntes e as calçadas, no ímpeto das moças escorregarem:

²⁴ Jornal noticioso da comunidade e porta-voz do partido republicano rio-grandense, fundado em Cruz Alta no dia 2 de julho de 1896, por José Ferreira Pinto. Foi por muitos anos a publicação de imprensa que defendeu a causa republicana sendo o baluarte daquela bandeira até a década de 20. (Cavalari, 2011, p. 107).

Recordo-me dos tempos de então e dos camaradas que, comigo, mostrando a herculea força que nos dão os 25 annos, puchavam os baldes, depois os barris e finalmente as pipas d'agua com que enxovalhamos os balões dos vestidos e ensopavamos os toucados dos cabellos; lembro me d'aquelles bons tempos em que molhavamos o terreno para vermos o embaraço das moças, atravessando-o, calçadas de classicas botinas brancas de duraque [...]. (Jornal Cruz Alta, 1897).

Observa-se também que a manifestação era carregada de características parecidas com as de outros lugares, mas que ao longo do tempo foram sendo ressignificadas de acordo com as influências locais, surgindo uma nova forma de brincar a festa que foi chamada de 'Carnaval D'água'.

É importante pontuar que esta nova 'versão do entrudo' ocorreu mais, expressivamente, entre as décadas de 1960 e 1990, e contava com a participação dos foliões que percorriam as ruas do centro da cidade, em caminhões e outros veículos, abastecidos com água, molhando quem estivesse passando nas ruas durante a folia.

Figura 26: Os caminhões com populares jogando água nos foliões



Fonte: Associação Cultural Pedro Raymundo - Site Facebook.

Corrêa (2020) também ressalta que a realização desta festa ficou famosa no estado como uma das peculiaridades do carnaval sul-rio-grandense. “Veículos forrados com lonas, abastecidos com água, carregavam os foliões que, numa brincadeira saudável, molhavam quem estivesse nos logradouros públicos durante a folia que acontecia em meados de janeiro e fevereiro”. (Corrêa, 2020, p. 62).

Em sua pesquisa etnográfica, Jesus (2013) também reforça que a prática do Entrudo originou uma série de outras variações por todo o país, inclusive no Rio Grande do Sul, como 'o Carnaval D'água e o Carnaval do Barro, realizado na cidade de Santa Bárbara do Sul.

Figura 27: A população brincando o carnaval D'água nas ruas do centro da cidade



Fonte - Associação Cultural Pedro Raymundo - Site Facebook.

Também cabe pontuar que o 'Carnaval D'água' não ocorria de forma pacífica e consensual entre a população da época. Por ser uma manifestação popular, na qual, a maioria dos brincantes eram das regiões periféricas, os moradores do centro não gostavam da brincadeira, chamando-o de 'algazarra', levando ao fim da festividade no final da década de 1990:

Evento anual que acontecia na terça-feira de Carnaval em Cruz Alta. Herança do antigo introito (entrudo) português, eram verdadeiras batalhas em que a água era jogada nas pessoas com recipientes diversos e bexigas de borracha. Determinadas ruas centrais da cidade eram especialmente bloqueadas ao trânsito, para dar lugar ao cortejo de foliões a pé ou em grandes caminhões com as carrocerias forradas por lonas e cheias de água. Crises de abastecimento de água potável e atos isolados de violência, acabaram terminando com o evento no final da década de 1990. (Cavalari, 2011, p. 71).

Jesus (2013) também ressalta que o carnaval D'água foi extinto devido ao movimento de educação ambiental contemporâneo, que prevê a defesa da

preservação da água, levando as autoridades da época a cancelar a realização do evento.

Ainda no início do século XX, a festa carnavalesca ganhou outros contornos na cidade, quando a sociedade burguesa manteve viva as tradições, através dos 'bailes e desfiles em carro aberto', caracterizando o que conhecemos como o 'Grande Carnaval', em que, dentre os clubes sociais da época, talvez o mais importante tenha sido o 'Clube Comercial', fundado em 17 de junho de 1900, que fixou sua sede na principal rua da cidade, que na época chamava-se rua do Comércio, e que mais tarde foi denominada rua Pinheiro Machado, conforme Figuras 28 e 29:

Figura 28: Fachada do Clube Comercial na década de 1900



Fonte – Associação Cultural Pedro Raymundo - Site Facebook.

Figura 29: Registro de um baile no salão do Clube Comercial



Fonte – Associação Cultural Pedro Raymundo - Site Facebook.

Madeira; Pozzato (2010) no blog o 'Cruzaltino', reforçam a ideia de uma sociedade que necessitava de espaços privados, fechados para realizarem com segurança suas festas, em que a rua deixa de ser o lugar brincante do carnaval, e passa a consolidar os salões dos clubes aristocráticos como lugar seguro e afastado dos populares para que a burguesia pudesse festejar os dias de Momo, reforçando as diferenças sociais entre 'ricos e pobres' da época:

Este imponente prédio (que por um milagre ainda não foi demolido), conhecido como 'Clube Comercial', é resultado de um projeto da nata cruz-altense no final do século XIX, pois a cidade, naquela época, não possuía clube de recreação. Para se associar ao clube, os candidatos passavam por uma bateria de avaliações parecidas com as da Maçonaria - pessoas escolhidas à dedo e votação com bolinhas pretas. Em dias festivos, estacionavam frente ao prédio belíssimas carruagens e tálburis, e os menos privilegiados economicamente, paravam nas calçadas para observar aquela gente distinta, elegante e bem trajada que penetrava o clube. (Madeira; Pozzato, 2010).

Paulo Pinto (s.d), jornalista e decano da imprensa cruz-altense, publicou em ano não definido, um livro denominado 'Os podrões do Comercial', no qual descreve que assim como os negros tinham o seu clube de elite, os brancos também tinham o seu, fechadíssimo e com rigor na aceitação de integrantes:

Seus estatutos não permitiam a entrada de 'pessoas de cor' (negros), nem de 'praças de pré' (sargentos). Militares, só oficialato. O Clube, onde a chamada 'aristocracia rural' predominava, foi fundado no ano de 1900, no dia 17 de junho. Era uma época de prestígio econômico da classe que comandava os destinos desta e de outras localidades. (Pinto, s.d., p. 9).

Este relato permite abarcar com mais profundidade, a divisão sociorracial existente no início do século XX, ainda marcada pelo racismo advindo da escravização brasileira, quando o clube não aceitava pessoas negras em seu quadro social e, consequentemente, pessoas de baixo poder econômico.

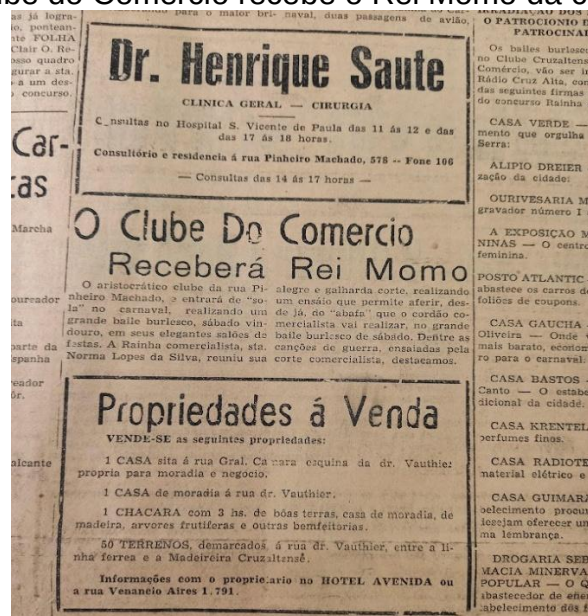
O Clube do Comércio, denominação que passou a ser utilizada a partir do ano de 1947, realizou memoráveis bailes de carnaval, conforme registros feitos no Jornal Folha da Serra²⁵, na década de 1950, de acordo com as Figuras 30 e 31:

Figura 30 – Grande Baile Burlesco do Clube do Comércio

Fonte: Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

²⁵ Foi um dos mais significativos jornais que existiu em Cruz Alta. Fundado pelo jornalista Prado Junior o ano de 1937. (Cavalari, 2011, p. 145).

Figura 31 – Clube do Comércio recebe o Rei Momo da cidade



Fonte: Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

Em contrapartida, neste mesmo período, também foi criada a Sociedade 13 de maio²⁶, ano de 1907, que abrigavam as festas dos populares e de negros, como relata Pinto (s.d):

Nos anos Dourados, quando as vacas eram gordas e passavam nos campos de barba-de-bode, a raça negra movimentava vários clubes sociais que mantinham intensa programação. O mais importante deles era o Clube Treze de Maio, considerado da elite dos de 'raça'. Seus bailes eram categorizados e no dia treze de maio, seu salão de festa se engalanava para a comemoração da data de abolição da escravatura. O baile era de gala e todos compareciam de acordo com o traje exigido. Precedendo o baile, havia uma sessão solene comemorativa a data, ato que contava com a presença de autoridades e pessoas gradadas da sociedade cruz-altense. No ato comemorativo, falavam representantes do clube e ao final, o Intendente cumprimentava os afrodescendentes pela data. Depois seguia o baile com orquestra especialmente contratada e foi assim por muitos anos. (Pinto, s.d., p. 6).

Seguindo esse pensamento, é evidente que havia uma divisão sociorracial na cidade, em que a população negra obrigou-se a criar um clube específico para também promover suas relações sociais, ao mesmo tempo que estes lugares tornaram-se referências para a preservação da cultura negra e de suas identidades.

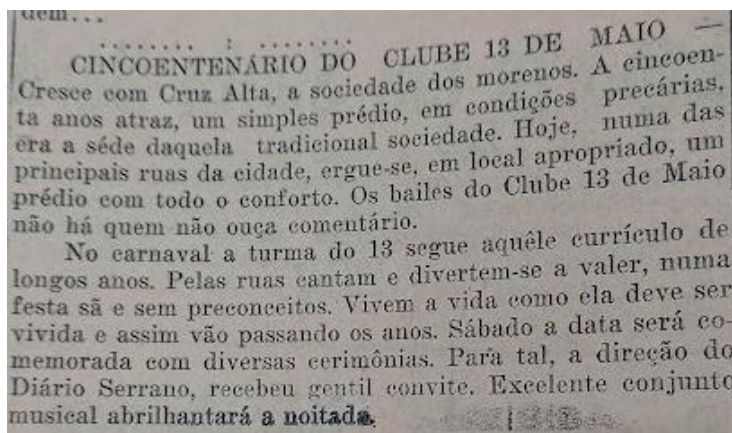
²⁶ Destinada a reunir cidadãos afrodescendentes, o grupo fundador denominou a nova sociedade com a data de assinatura da Abolição da Escravatura pela princesa Isabel, ocorrida em 13 de maio de 1888. (Cavalari, 2011, p. 389).

Figura 32 – ‘Cincoentenário’ do Clube 13 de maio



Fonte: Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Diário Serrano²⁷, 1957.

Figura 33 – A sociedade dos ‘morenos’



Fonte: Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Diário Serrano, 1957.

Esta nota do jornal Diário Serrano do ano de 1957, também reforça alguns preconceitos da época quando diz que a sociedade é formada por ‘morenos’, ao invés de dizer por negros. Questão até pouco tempo muito discutida na sociedade brasileira, e que ganhou força com a luta do movimento negro sobre a construção da identidade negra e de uma consciência de negritude, contudo não é o objetivo desta tese aprofundar tal discussão, mas considera-se necessária à sua citação.

²⁷ Fundado em 20 de fevereiro de 1939 por Eurides Castro e Juarez Illa Font. (Cavalari, 2011. p. 117).

Em relação ao carnaval, o Clube 13 de maio também era referência tanto na organização de bailes, como dos 'cordões de rua', como relata Pinto (s.d.) ao dizer que um dos principais líderes do clube, conhecido como 'Negro Pimenta', além de orador e cozinheiro, também era o 'remelexo' do bloco do clube:

Naquele tempo não havia escola de samba e os clubes se apresentavam com seus blocos, com custosas fantasias e muita música. O remelexo era a figura que abria o desfile do bloco, executando, durante todo o percurso, complicada coreografia, que era muito aplaudida. Dois remelexos marcaram época nos carnavais: o Pimenta do Treze e o Fernandão, da Recreativa²⁸. (Pinto, s.d., p. 6-7).

Neste contexto, pode-se dizer que o carnaval de Cruz Alta foi marcado pela realização de bailes e pela presença de cordões ou blocos, formados tanto pela 'burguesia', responsável pelos bailes aristocráticos, que além do Clube Comercial, também eram realizados por outros clubes sociais, como o Clube Internacional Cultural e Recreativo²⁹, Clube Cruz-altense³⁰ e o ³¹Grêmio Subtenentes e Sargentos, como pelos blocos formados pelas 'classes mais popular', constituídos por grupos de trabalhadores, de negros e da comunidade de sambistas, que enalteciam as raízes do samba e embalavam a alegria do povo cruz-altense com suas apresentações, tanto na rua, como nos clubes.

Estes cordões ou blocos promoveram em Cruz Alta o que chamou-se de 'Pequeno Carnaval', com a participação de diversos blocos, tais como 'Anjos da Folia, Tomara que Chova, Festa Brava, Paralelo 42, Paralelo 38, Os Democratas, Tesouros do Luar, Ases de Ouro, Filhos da Lua, Namorados do Luar e Aí vem eles', entre outros. Aqui merece destacar a intenção de investigar, com mais profundidade, a formação e organização destes blocos numa pesquisa futura.

Na sequência, apresenta-se, através de notas e matérias jornalísticas, as evidências da participação destas entidades no carnaval e a importância dada para a festa na cidade:

²⁸ Fundada em 27 de fevereiro de 1931, surgiu do esforço de um grupo de cidadãos que reuniram-se para criar uma nova entidade social. (Cavalari, 2011, p. 312).

²⁹ Fundado em 21 de abril de 1928, tornou-se um importante clube social.

³⁰ Fundado em 1942, mas na verdade é uma continuação da antiga *Societá Fratellanza Ed Unione Italica*, fundada em 1895 por imigrantes e descendentes de italianos da cidade.

³¹ Fundado em 02 de dezembro de 1950 pela classe militar da época.

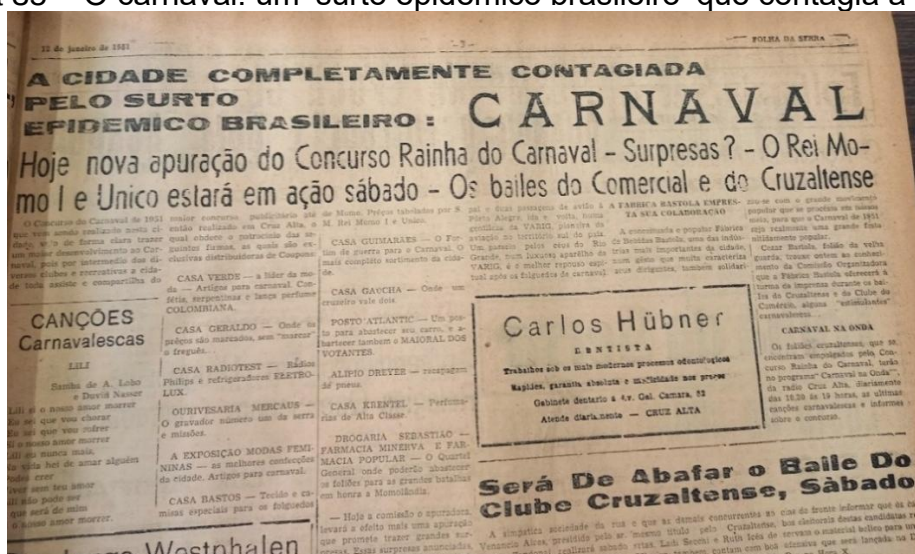
Figura 34 – O carnaval altera a ‘Fisionomia da Cidade’



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

O título da matéria, publicada em 10 de janeiro de 1951, retrata e reforça a capacidade que o carnaval tinha e tem de alterar a paisagem da cidade durante as festas de Momo, permitindo que a população extravase a vida cotidiana naquele período. “As atividades folclóricas, desenvolvem-se, em nossa cidade, num ritmo sem precedentes a vida cidadina”. (Jornal Folha da Serra, 1951).

Figura 35 – O carnaval: um ‘surto epidêmico brasileiro’ que contagia a cidade



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

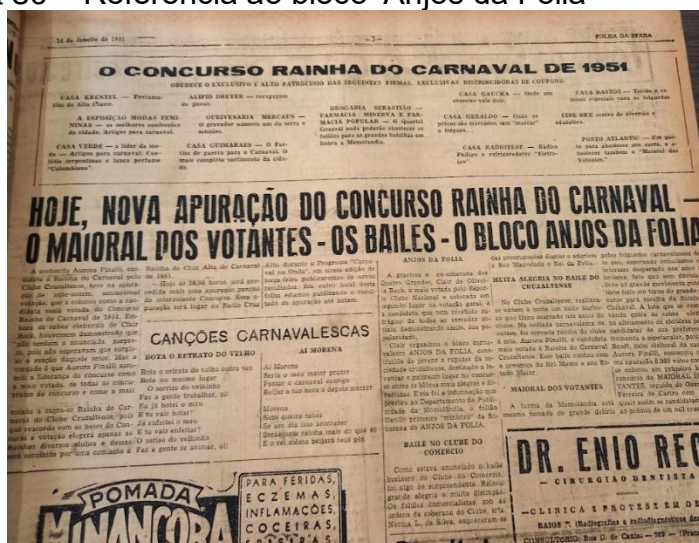
Nesta outra matéria, publicada no dia 12 de janeiro de 1951, o jornal ressalta a força do carnaval brasileiro, o que em tela corrobora com a ideia de uma 'identidade nacional' que se reproduziu nas cidades brasileiras na época através do 'sentimento de nacionalismo'.

Também coloca em destaque o concurso para a escolha da 'Rainha do Carnaval', e a presença do 'Rei de Momo 1º e Único'³², fazendo menção a nobreza carnavalesca que, inclusive, movimentou vários patrocinadores do comércio local:

O Concurso do Carnaval de 1951 que vem sendo realizado nesta cidade, veio de forma clara trazer um maior desenvolvimento ao Carnaval, por intermédio dos diversos clubes e recreativas da cidade toda assiste e compartilha do maior concurso publicitário até então realizado em Cruz Alta [...]. (Jornal Folha da Serra, 1951).

Na Figura 36, uma nota faz menção ao bloco 'Anjos da Folia', criado por jovens moças e rapazes da sociedade cruz-altense, para concorrer ao título de 'melhor bloco' da cidade na época:

Figura 36 – Referência ao bloco 'Anjos da Folia'

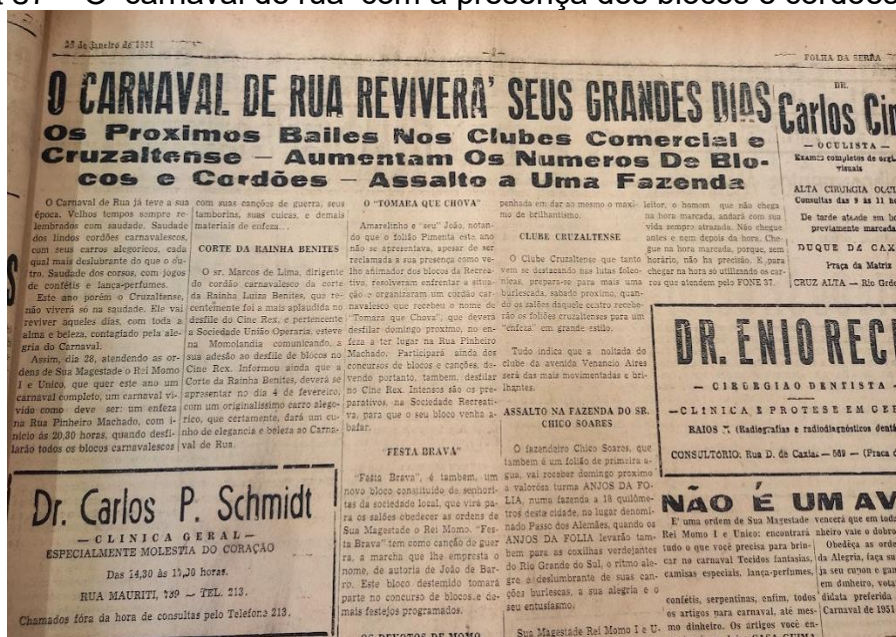


Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

³² No Brasil, a personificação do Rei Momo no Carnaval começou no início do século XX. Em 1910, o palhaço negro Benjamim Oliveira interpretou o Rei Momo em uma apresentação no Circo Spinelli, no Rio de Janeiro. Posteriormente, em 1933, jornalistas do periódico "A Noite" criaram um boneco de papelão chamado Rei Momo I e Único, que desfilou pelas ruas cariocas. No ano seguinte, decidiram escolher uma pessoa real para representar o personagem, e o cronista de turfe Moraes Cardoso foi o primeiro a assumir o papel, reinando de 1934 a 1948. A inclusão da Rainha do Carnaval e de sua corte, composta por princesas, surgiu como uma extensão natural dessa tradição, celebrando a beleza, o samba no pé e a simpatia das mulheres carnavalescas, não havendo uma data específica do seu surgimento. Essas figuras têm o papel simbólico de 'governar' a cidade durante o período carnavalesco, recebendo, em cerimônias oficiais, as chaves da cidade das mãos do prefeito, marcando o início oficial das celebrações.

Na matéria, publicada no dia 25 de janeiro de 1951, conforme a Figura 37, ressalta-se a participação dos blocos e cordões: 'Corte da Rainha Benites, Tomara que Chova, Festa Brava e Os Devotos de Momo'. Também faz referência a um 'assalto' a Fazenda do Sr. Chico Soares, com a participação do cordão 'Anjos da Folia', quando as entidades eram convidadas a 'assaltar' o local levando o ritmo alegre das festas burlescas.

Figura 37 – O 'carnaval de rua' com a presença dos blocos e cordões



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

O texto saudosista da matéria também salienta que neste período, o carnaval de rua estava sendo retomado, como os carnavais de outrora, anteriores a década de 1950, o que demonstra que houvera tais manifestações carnavalescas em décadas anteriores:

Carnaval de Rua já teve a sua época. Velhos tempos sempre relembrados com saudade. Saudade dos lindos cordões carnavalescos, com seus carros alegóricos, cada qual mais deslumbrante do que outro. Saudade dos cursos, com jogos de confetes e lança-perfumes. Este ano, porém o Cruz-altense, não viverá só na saudade. Ele vai reviver aqueles dias, com toda a alma e beleza, contagiado pela alegria do Carnaval. (Jornal Folha da Serra, 1951).

Na publicação do dia 26 de janeiro de 1951, conforme Figura 38, a matéria faz referência aos blocos 'Os Democratas, Tesouro do Luar e Paralelo 38' que já haviam desfilado pelas ruas do centro da cidade naquele ano:

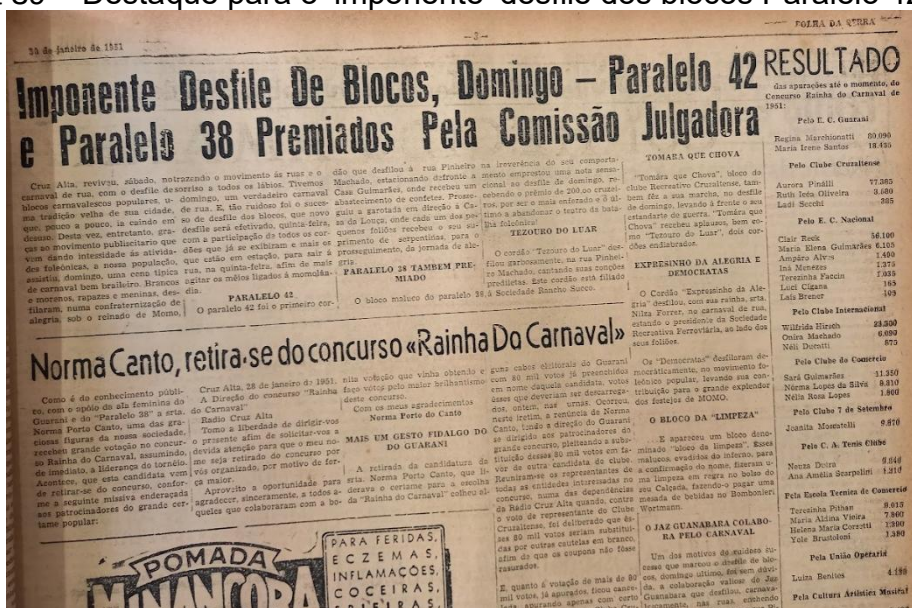
Figura 38 – Outro registro da participação dos blocos carnavalescos



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

Nesta outra matéria, publicada em 30 de janeiro de 1951, conforme Figura 39, o jornal faz referência a outros cordões e blocos como 'Expressinho da Alegria, Bloco da Limpeza e o Jaz Guanabara'. O título da matéria também destaca que nesta época já havia um concurso entre os blocos, o qual era avaliado por uma Comissão Julgadora, o que aponta para a existência do componente competitivo entre estas entidades, antes mesmo da existência das escolas de samba na cidade;

Figura 39 – Destaque para o 'imponente' desfile dos blocos Paralelo 42 e Paralelo 38



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Folha da Serra, 1951.

O Jornal Diário Serrano, no ano de 1957, faz referências aos blocos ‘Cadetes do Morro, Aí vem eles e, Filhos da Lua’, sendo estes últimos, imperativo para o uso da denominação ‘escola de samba’ na cidade:

Carnaval



A partir de hoje abriremos nossa coluna, como parte dedicada aos festejos de Momo.

— **PARA QUE NÃO haja atrapalhado entre os foliões, basta que procurem, na parte principal, os acontecimentos programados ou que se realizarão no dia.**

No referido social, somente divulgaremos o lealdade da festa e o conjunto que a abreviatará, o demais fica exposto nesta coluna.

Com a festa de hoje do E.C. Nacional, a semana social fica encerrada, havendo contudo movimentos de fim de semana, no ambiente chique da Rainha do Planalto.

— **EM VISTA DISSO** a diretoria do Clube Internacional Recreativo, resolveu brindar seus associados, com mais um pré-carnavalesco, na data de 23 do corrente, portanto no segundo sábado.

— **AMANHÃ À NOITE**, na sede do Grêmio Esportivo Flamengo, reunir-se-ão os membros do Paralelo 38, afim de decidir diversos pontos. Após a sessão haverá um assalto em sua residência que sabemos, mas que não divulgaremos, em vista de ser surpresa. Ari Romero, superintendente daquele humorístico cordão carnavalesco, comunicou à reportagem que a fazenda, para a fantasia de guerra, encontra-se a venda, nas casas Danni, Coradini e Dela Vecchia, tendo o mesmo traído condições com os gerentes daquelas importantes firmas comerciais.

— **CREMOS QUE** todos tenham a mente o tipo do uniforme de guerra do Paralelo. E' muito simples. Já viram um prestidigitador! Ou já foram detento! A roupa que eles trajam será o fardamento de luxo dos foliões do mais antigo bloco da cidade.

— **QUINTA FEIRA** à noite estará no asfalto o bloco "Cadetes do Morro". Sem espadim e sem uniforme de gala, os subordinados de Momo, brandirão os transeuntes da Pinheiro Machado, com passada batucada. Em nossa redação esteve um dos dirigentes, para comunicarmos a grande façanha dos foliões morenos da Rainha do Planalto. O comandante dos "Cadetes do Morro", sr. Amêlio dos Santos, dará em voz de "Coronel", as instruções preliminares dos futuros combates de confeti e serpentina.

— **AÍ VEM ELES**, não fiquem atrás. Sábado próximo, quando tudo estiver calado, celudirá os ordenados toques de tamburins e os agudos repicar de frigideiras, anunciando mais um compromisso de jornada. Vamos aguardar os rapazes do Ai vem eles, com sua tradicional escola de samba.

— **POR FALAR** em Escola de Samba, lembramos-nos dos Filhos da Lua. Há dias que o Vidal dá uma chegada aqui pelo Diário, mas nunca lhe perguntamos algo sobre os "Filhos da Lua". Nos bastidores dos morenos, conseguimos apurar que dentro de poucos dias o carnaval de asfalto contará com o

...entendidos que burocrati...
...comente solicitação a pri...
...ri e casa em questão.

A fim de tornarmos o...
...melhor contato com a pr...
...riedade, procuramos con...
...cer a grade de distribuiç...

BREVE

Fa r

SORTEIO BEL-AIR

Devendo corre...
de Bel-Air 1956...
mos os possuïdo...
não regularizarc...
rem o mais breve...
reservaram caus...
dia 20 do corren...
que as cautelas...
correr ao sortêio...
Cruz Alta.

Precisa-se de

turamento. Cand

gritórios da S/A

1280, para testa.

No ano de 1960, o destaque do carnaval era para a já identificada como escola de samba ‘Filhos da Lua’ que, conjuntamente, com o bloco ‘Miss Mulata’, que de acordo com a publicação do Jornal Diário Serrano, de 09 de fevereiro de 1960, saíram para o ‘asfalto’ da rua do Comércio, polarizando as atenções do público, conforme Figuras 41 e 42 abaixo:

Figura 41 – ‘Filhos da Lua’ o maioral do carnaval de rua



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Diário Serrano - 1960

Figura 42: Registro fotográfico da Escola de Samba ‘Filhos da Lua’



Fonte: Arquivo cedido pela Escola Sociedade Recreativa e Filantrópica Unidos de São José - Correa, 2020, p. 51.

Cabe aqui destacar que, ainda no ano de 1960, houve a possibilidade da não realização das festas carnavalescas na cidade, conforme publicação do Jornal Diário Serrano, do dia 24 de janeiro, trazendo as evidências de que o carnaval, de alguma forma, sempre foi preterido por parte da população, ou até mesmo pelo poder público, confirme Figura 43:

Figura 43 – Título da matéria: Haverá Carnaval de rua este ano?



Fonte – Hemeroteca Municipal de Cruz Alta – Jornal Diário Serrano, 1960.

Através da matéria, também é possível esclarece alguns pontos importantes sobre o carnaval da época, bem como, os fatores que, possivelmente, levariam a sua não realização, quando na parte inicial, um dos trechos diz: “Longe, lá nos subúrbios, mais uma vez, ouvem-se os ruídos sonoros das ‘cozinhas’, pronunciando a aproximação do reinado mais curto e alegre do Mundo: o reinado do gordo e sorridente

Rei Momo 1º e único [...]” (Jornal Diário Serrano, 1960), o que demonstra que as entidades carnavalescas estavam localizadas nos ‘subúrbios’, ou, como hoje conceituamos, nas ‘periferias’ da cidade.

Em outro trecho, é coerente dizer que a inversão ou extraversão do que é comum, conforme define Jesus (2013) como sendo uma “releitura, subversão, perversão, conversão, transversão, transformação, inversão ou extraversão do que é comum, corriqueiro, cotidiano, regular, ordinário” (Jesus, 2013, p. 40) acontece:

[...] ocasião em que as tristezas acumuladas durante um ano inteiro, darão lugar a alegria e à livre expansão dos sentidos. Todas as agruras da vida serão esquecidas, na alegria contagiante das marchas e sambas, durante esta pausa nos convencionalismos. (Jornal Diário Serrano, 1960).

Também reforça que os blocos e cordões da época passaram a utilizar a nomenclatura ‘escola de samba’:

Mais uma vez, o povo cruz-altense acorrerá ao asfalto da Rua do Comércio, a fim de assistir ao desfile de suas escolas de samba. Filhos da Lua, Aí Vêm Eles e Miss Mulata, bem como o Paralelo 38, estarão firmes em suas tradições, no propósito de não deixar morrer o carnaval de rua de Cruz Alta, agora transferido quase que inteiramente para os salões. (Jornal Diário Serrano, 1960).

Sobre os motivos para a possível não realização do carnaval de rua, o texto destaca a transferência das festas momescas, quase que inteiramente, para os salões dos clubes, o que reflete os conflitos sociais bem delimitados nesta época, entre ‘grande e pequeno’ carnaval, entre ‘burguesia e populares’, entre ‘privado e público’, entre o ‘salão e a rua’, além dos altos custos dos artigos de carnaval e dos tributos cobrados das entidades pelo poder público. Ou seja, é evidente que com o passar dos anos, o imperativo econômico também se sobre põe a forma de fazer e organizar os eventos carnavalescos, atingindo a todos, inclusive, a população menos favorecida economicamente, que acaba por muitas vezes optando em não participar da festa.

E por último, cabe destacar o surgimento do bloco chamado os ‘Bandoleiros’, no ano de 1959, o qual deu origem a escola de samba Unidos de São José, considerada a mais antiga em atividade na cidade, conforme Figura 44 abaixo:

Figura 44: Registro fotográfico do bloco 'Os Bandoleiros'



Fonte: Arquivo cedido pela Escola Sociedade Recreativa e Filantrópica Unidos de São José - Corrêa, 2020, p. 83.

Cabe ainda destacar que, além dos desfiles de carnaval, Cruz Alta também teve tradição com o concurso de escolha da 'Rainha' do carnaval da cidade, sendo que o certame ocorrera de diferentes formas ao longo dos anos.

De acordo com os registros pesquisados, na década de 1950, as entidades carnavalescas e clubes sociais indicavam suas candidatas e, por votação popular, elegiam a Rainha do Carnaval, conforme Figura 45, que apresenta a matéria do Jornal Folha da Serra de 1951, quando 'Regina Marchionatti' venceu o concurso por 40 mil votos de diferença:

Figura 45 – Votação elege a Rainha do Carnaval de Cruz Alta no ano de 1951

OUTRAS NOTAS CARNAVALESCAS

REGINA MARCHIONATTI

Vence o Concurso Rainha do Carnaval

Por Mais De 40 Mil Votos De Diferença



O desfecho do Concurso Rainha do Carnaval, veio revelar a vitalidade do Guarani que elegeu sua Rainha, a soberana Regina Marchionatti, Rainha do Carnaval, com a soma espetacular de 324 mil votos. Em segundo lugar veio a candidata Clair O. Rech, com 284.486 sufrágios, correspondendo o terceiro posto á graciosa candidata do Clube Cruzaltense, Aurora Pinelli que somou 144.643 votos, votação altamente expressiva que veio revelar o prestígio do clube presidido pelo sr. Orestes Zandoná.

A soberana do Guarani foi muito felicitada pela vitória, bem como a ala feminina do Guarani que se sagrou, também, com perto de 400 mil sufrágios, "maioral" dos votan-

Com o desfecho do Concurso Rainha do Carnaval, o Guarani cumpre uma tradição, revelando o clube de Venancio Paula a sua velha pujança social, vencendo todos os concursos populares que têm se realizado na Rainha da Serra.

O CARNAVAL DE RUA

Mais uma noite de intensa vibração popular viveu ontem a no-

sa cidade, com a realização do Carnaval de rua.

Desde cedo as ruas ficaram tomadas de numeroso publico que apinhou desde a praça geral, até o mino até a rua João Manoel, ficando totalmente a rua Placido Machado.

Numerosos blocos carnavalescos tomaram parte no "enfite" popular, apresentando fantasias características e entoando lindas canções carnavalescas.

O Jazz Guanabara cooperou para o brilho da noite, executando lindas marchas, sambas e músicas carnavalescas, animando os foliões.

Notou-se, além de outras, a presença dos blocos carnavalescos "Raiolo 38", onde se salientou a "peia" que puxava o cordão "Meninos da Folia", que ontem, brevemente, com regular destreza, o Carnaval de Rua; o "Nem se faz que estava de matar; os "Arados", despertaram a atenção publico; o Clube 7 de Setembro fez representar por um grupo os "Devotos de Momo", um bloco de boa apresentação, que também enfezou, mas como não devemos esquecer os "Craques" e sua fantasia, acompanhados da "Negrinha Dengo", os "Lindos da Lua", um cordão disciplinado e firme no brincar.

"Tomara que chova", com fantasias bem ensaiadas e suas músicas alegres", o "Ai vem as crianças", um bloco parelho e alegre, e muitos foliões avulsos que se divertiam as mais diversas fantasias.

A despeito de fraco os jogos de caça-perfume, confeti e serpentinas, burlesca popular de ontem, foi mais um extraordinário sucesso.

Reunião De Chanceleres No Rio

Rio, 1 (F) — Aproveitando a presença de chanceleres de oito países latino-americanos nesta capital, realizou-se ontem uma reunião dos chanceleres americanos.

Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Folha da Serra, 1951.

Já na década de 1970, o evento tomou maiores proporções, quando as candidatas indicadas concorriam ao certame no Ginásio Municipal Dr. José Westphalen Correa, e eram escolhidas pela votação do público presente, conforme a Figura 46, que traz a matéria do Jornal Diário Serrano, de 8 de fevereiro de 1975 quando 'Glória Maria Carpes', representante do Clube 13 de maio, da escola de samba Unidos do Beco e das Lojas Grazziotin foi eleita Rainha:

Figura 46 – Público presente no Ginásio Municipal elege a nova Rainha do Carnaval

Concurso de Fantasias Femininas e Infantis obteve sucesso absoluto

Texto de V. L. NUNES
Foto de JOÃO BARRO

Constituído em sua abstrata reunião a Comissão de Fantasias Femininas e Infantis, realizada no Ginásio Municipal, nomeou presidente a secretária de Turismo e integrou a comissão de júri.

1.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, recebeu um prêmio de 200,00 e um troféu.

2.º lugar — Dineire Azeiteiro, com a fantasia Segunda Parte da Uva, recebeu um prêmio de 200,00 e um troféu.

3.º lugar — Cláudia Maria Paiva, com a fantasia denominada Barbelária, recebeu um prêmio de 100,00 e um troféu.

FANTASIAS FEMININAS

Um espetáculo de cor, luz e beleza, foi o desfile das fantasias femininas apresentado no Ginásio Municipal. Depois de um trabalho árduo, as candidatas à Rainha do Carnaval, divididas em duas categorias:

FANTASIAS INFANTIS

Diversas candidatas participaram do desfile, com fantasias originais e belas, causando grande aplauso do público. As finalistas e as vencedoras do concurso, que foram as seguintes:

1.º lugar — Luciana Barwanger Cigato, com a fantasia de Barbelária da Uva, e que recebeu um prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu oferecido por Loja Graziotin;

2.º lugar — Andréia Costa, com a fantasia Bortolotto Imperial, recebeu um prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu;

3.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

4.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

5.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

6.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

7.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

8.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

9.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

10.º lugar — Lílian Rago, com a fantasia denominada Segunda Parte da Uva, obteve o terceiro lugar na categoria de Fantasias Infantis. Após desfile, recebeu prêmio de Cr\$ 500,00 e um troféu.

Glória é a Rainha do Carnaval

A escolha da Rainha do Carnaval de Cruz Alta de 1975, foi feita através de votação popular, tendo o público que compareceu ao Ginásio na noite de quinta-feira, recebido uma cédula onde constava o nome de cada candidata e o símbolo de que representava. Após o desfile individual e em conjunto das candidatas, a grande pública votou e uma comissão composta dos presidentes de todas as entidades participantes do concurso, efetuou a apuração dos votos, tendo sido eleita Glória Maria Carpes, que representou a Sociedade 13 de Maio, da Escola Unidos do Beco e os Lojas Graziotin. Glória obteve 597 votos. As candidatas ao carnaval, escolhidas foram as seguintes:

Vera Lucia da Silva Nunes, da Missionário (1.ª Princesa); Cleci R. Nascimento, da Escola de Samba os Bardoletros (2.ª Princesa); Vera Lucia Freitas, da Sociedade Recreativa Cruzaltense (3.ª Princesa); Rejane P. da Veiga, da Sociedade Recreativa Ferroviária (4.ª Princesa).

A escolha foi aplaudida pelo público, que foi quem escolheu o vencedor. Logo após o Secretário de Turismo haver anunciado o resultado, as candidatas ao carnaval de 74 posaram suas folias de suas sucessoras, e Raquel

Aqui, João Maria colheu as cinco candidatas que concorreram a Rainha do Carnaval.

Canto, a Rainha do Carnaval do ano passado, passou sua folia para Glória Maria, que sambou sob o cânone do Conjunto de Vudu.

Esta é Glória Maria, a Rainha do Carnaval, ladeada por suas princesas.

As cinco finalistas do Concurso de Fantasias Infantis.

DIÁRIO SERRANO
SABADO, 8-2-1975

Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1975.

Com o passar dos anos, a escolha da 'Corte do Carnaval'³³, que inclui o Rei Momo 1º e Único, Rainha e as princesas do carnaval foi realizada em outros lugares da cidade, retornando com força total ao Ginásio Municipal no ano de 1993, com a escolha da Corte Regional, quando Aline de Oliveira Riberio, então rainha de Cruz Alta sagra-se a vencedora na competição, conforme Figura 47 abaixo:

³³ A corte do carnaval é o grupo de pessoas que representa a festa em eventos oficiais e desfiles, geralmente composta por Rei Momo, Rainha do Carnaval, e outras figuras como princesas, musas e, atualmente, rainha da maior e melhor idade, infantil, juvenil, rainha da diversidade e *plus size*. A corte tem como objetivo promover e representar a folia carnavalesca, muitas vezes recebendo a chave da cidade para iniciar as folias de Momo.

Figura 47 – Título de Rainha Regional fica em Cruz Alta



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1993.

Desde então, o certame dos comandantes das folias de Momo na cidade vem sendo realizada neste mesmo local, atraindo centenas de torcedores, movimentando a programação carnavalesca das escolas de samba e da cidade. Cabe ressaltar que, nesta mesma época, também ocorria o concurso que escolhia o Rei Momo 1º Único, o qual além do peso, precisava ser irreverente e alegre.

Outra importante peculiaridade do carnaval de Cruz Alta, também iniciada na década de 1970, foram os 'concursos de fantasias Luxo', nas categorias Infantil e Feminina. Este concurso com o passar dos anos foi implementando outras categorias como Fantasia Originalidade, inclusive, com a participação de outras cidades do estado como Santa Maria e Pelotas. Infelizmente, estes concursos deixaram de ser realizados no ano de 2017 por questões econômicas, uma vez que o custo para a confecção das fantasias tornou-se muito alto, e as escolas de samba não tendo condições de auxiliar os concorrentes, optaram por não realizá-los mais.

Assim como em diversas cidades do país e do estado, o carnaval de Cruz Alta constituiu-se do 'Grande Carnaval' e do 'Pequeno Carnaval', duas tradições carnavalescas que ao longo do tempo influenciaram a formação do carnaval contemporâneo da cidade e as relações sociopolíticas geradas a partir do evento, em que conflitos e negociações, clivagem e disputas são notórias, e que tanto a classe burguesa quanto a classe popular tiveram que criar estratégias e alternativas para 'brincar' a festa de Momo.

Além disso, também ficou explícito, através dos documentos pesquisados, que poder público e uma parcela da sociedade cruz-altense tiveram, e ainda tem dificuldade em assumir a importância que o carnaval, as escolas de samba e os desfiles de rua tem para o desenvolvimento social, cultura e econômico da cidade.

Portanto, a festa popular brasileira ganha seus contornos na cidade de Cruz Alta, compondo esse cenário de rupturas e permanências com o passado no presente, de uma cultura popular e periférica, materializada nos bairros, vilas e comunidades, permitindo, em certa medida, e de forma não homogeneia, a produção de uma identidade local para com as escolas de samba e o carnaval de rua.

3.3 O carnaval contemporâneo: as escolas de samba e seus desfiles de rua

Como em muitas cidades do país, em especial, as cidades do interior, as escolas de samba também têm um papel decisivo na configuração da paisagem e dos lugares onde elas estão inseridas, ao mesmo tempo que também precisaram, e ainda precisam negociar com a sociedade para a sua manifestação e permanência.

Leopoldi (2010, p. 36) nos diz que "a escola de samba como manifestação carnavalesca adquiriu maior projeção a partir dos anos de 1930 e progressivamente se consolidou como símbolo identificador não só do 'espírito carioca', como também da imagem que se tem projetado do 'ser' brasileiro".

Observa-se aqui, que tal afirmativa ganha foro de verdade quando uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, como Cruz Alta, é influenciada pelas manifestações carnavalescas oriundas das metrópoles, como visto anteriormente, que a partir da década de 1960, os blocos da cidade passam a ser denominados com escolas de samba.

Ao longo das décadas seguintes, outras agremiações carnavalescas foram surgindo, como a ‘Sociedade Filantrópica e Recreativa Unidos de São José’, que considera o dia 30 de novembro de 1959, a data de sua fundação, mas, como registrado na imprensa local, esta data conforma o dia de fundação do bloco ‘Os bandoleiros’, que mais tarde passou a chamar-se de ‘Unidos de São José’, única agremiação ainda em atividade, oriunda dos antigos blocos, conforme relata Cavalari (2011):

Azul e branca é uma das mais tradicionais de Cruz Alta. Teve origem em 1959 com o bloco Os Bandoleiros, sob a inspiração da carnavalesca Almerinda Marques de Quadros e cujas reuniões aconteciam no pátio da conhecida Vó Plaucídia (Plaucídia Reis Pinto). Organizada na região da antiga capoeira, o primeiro bairro de Cruz Alta, por várias ocasiões foi a campeã do Carnaval de Rua da cidade. (Cavalari, 2011, p. 396).

Dando sequência, outra escola de samba também fundada na década de 1960 foi a escola de samba denominada ‘Sociedade Academia de Samba Unidos do Beco’, sob as cores amarelo e branco, e que tem um história de fundação bem peculiar, conforme relata Cavalari (2011), que no ano 1966, no ‘beco’ da rua Setembrino de Carvalho, localizado próximo aos trilhos da linha férrea, no bairro São Miguel, acontecia uma roda de samba, quando uma vaca teria sido atropelada pelo trem, e a turma que estava reunida no local decidiu ‘carnear’ o animal, e fazer um churrasco, já que a ‘batucada’ estava acontecendo. Como era época de carnaval, surgiu do grupo a ideia de fundar uma escola de samba, com o nome ‘Unidos do Beco’. Mas, a data oficial de fundação da escola é 25 de fevereiro de 1969. “Em 1968 foi pela primeira vez para desfiles em via públicas centrais, até incorporar pequenos carros alegóricos e transformar-se em escola de samba”. (Cavalari, 2011, p. 396).

Através da pesquisa, pode-se constatar que além destas duas agremiações, que ainda se mantêm atuantes no carnaval da cidade, nas décadas seguintes surgiram outras escolas como ‘Vagalumes do Amor, Cadetes do Morro, Namorados do Luar, Princesa Izabel, Ás de Ouro e, no ano de 1985, o ‘Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos da Vila Brenner’ que, segundo Cavalari (2011) teve uma duração efêmera, não chegando a partir, efetivamente, das competições.

No início da década de 1990, estavam ativas somente as escolas de samba Unidos de São José e Unidos do Beco, e com a retomada dos desfiles de rua nesta mesma época, novas agremiações surgiram como o ‘Grêmio Recreativo Escola de

Samba Acadêmicos do Sol', fundada no dia 12 de outubro de 1990 por um grupo de sambistas da região da Cohab, tendo como cores oficiais o amarelo, vermelho e branco. Escola esta que sagou-se a primeira campeã de novo modelo de competição, no ano de 1992:

Fundada em 1990, é a representante de uma grande região que engloba o conjunto habitacional Santa Bárbara, os bairros do Sol, Jardim Primavera 1 e 2, Farroupilha e Fátima. Levou para avenida em 1992 com uma proposta de desfile nos moldes cariocas. Participou de todos os carnavais desde a sua fundação e foi a maior agremiação a cruzar o Sambódromo, com mais de 900 integrantes. Suas cores são amarela, vermelha e branca. (Cavalari, 2011, p. 15).

Já no carnaval do ano de 1993, surge então outra agremiação carnavalesca, denominada Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, fundada no dia 18 de janeiro, localizada junto ao Clube Missioneiro, na rua 7 de setembro, contexto de pesquisa desta tese que será apresentada no próximo Capítulo, participando como convidada no seu primeiro desfile.

Durante o ano de 1993 também foi fundado o 'Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos da Ferrô', denominação recebida por localizar-se no bairro Ferroviário, atualmente conhecida como 'grande Ferroviária', que anos mais tarde, altera seu nome para 'Grêmio Recreativo Escola de Samba Gaviões da Ferrô'. Esta escola fez o seu primeiro desfile no ano de 1994, compondo a competição. "A tradicional escola de samba verde e rosa, foi fundada em 23 de abril de 1993 na conhecida Vila Ferroviária, grande conglomerado urbano com 19.420 habitantes, na região sudeste de Cruz Alta". (Cavalari, 2011, p. 157).

Após o sucesso dos desfiles de carnaval no ano de 1993, com a participação de quatro escolas de samba, a administração municipal da época entendeu que era necessário concentrar os desfiles das escolas de samba num único local, pois, desde a década de 1950, como pode-se observar anteriormente, os desfiles de blocos, cordões e escolas de samba, competitivos ou não, ocorreram em diferentes ruas do centro da cidade.

Logo, a decisão tomada pelo então secretário de Cultura e Turismo da época, Antônio Augusto Sampaio da Silva, popularmente conhecido como 'Baianinho' foi de eleger a Avenida Plácido de Castro, em frente à Estação Rodoviária Municipal, próxima do centro da cidade, como o local para a realização da competição entre as

entidades carnavalescas, tornando-se o palco das competições a partir do ano de 1994 até o ano de 2013.

Cabe aqui salientar que, em Cruz Alta, os desfiles de carnaval são sinônimo de ‘carnaval de rua’, pois a população ainda o reconhece como sendo um carnaval feito no espaço público da rua, e este fato corrobora com a afirmação de Da Matta (1997, p. 55-56) quando diz que “no carnaval, embora exista local especial para os desfiles das escolas de samba, a ‘rua’ é o local próprio do ritual”.

No ano de 1995, outro um importante acontecimento ocorreu com a fundação da Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta – LESCA, com o intuito de institucionalizar as entidades como uma sociedade civil, cultural, filantrópica e recreativa, que de acordo com o Art. 1º do seu estatuto (Anexo A), alínea b, se define como: “uma entidade civil e terá por finalidade congregar as Escolas de Samba do município de Cruz Alta motivando-as para a prática do bem comum, as atividades do carnaval e promovendo o desenvolvimento da pessoa humana nos seus diferentes estágios”. (LESCA, 1995).

A entidade foi criada a partir da iniciativa dos presidentes das escolas de samba, e com o apoio da Secretaria de Cultura e Turismo da época, com o intuito de organizar a competição dos desfiles de carnaval, aproximar as entidades carnavalescas do poder público e instituir um novo estatuto e regulamento para a competição, que incluía os quesitos de julgamento dos desfiles como Comissão de Frente, Enredo, Alegorias e Adereços, Samba-enredo, Mestre-sala e Porta-bandeira, Fantasias, Evolução, Harmonia, Bateria, e peculiarmente, Baianas.

Queiroz (1999) explica que a forma de organização institucionalizada das escolas de samba é mais ou menos geral no país, assim como foi em Cruz Alta com a Liga das Escolas de Samba – LESCA:

Grandes e pequenas são reunidas em cada cidade num conjunto que lhes é superior, chamado seja federação, seja associação das escolas de samba; só tomam parte do desfile as que se encontram devidamente inscritas, e só se inscrevem as que possuem estatuto legal de ‘sociedade civil sem fins lucrativos’ oficialmente registrado em tabelião. As associações ou federações, em colaboração com as organizações locais de turismo, realizam os desfiles e concursos por ocasião do Carnaval. (Queiroz, 1999, p. 74-75).

Ainda no ano de 1995, surgiram as escolas de samba ‘Associação Mocidade Independente da Montanha de Ouro – AMIMO, denominação recebida por localizar-se na região conhecida como ‘Montanha de Ouro’, na Zona Norte da cidade, e a

‘Estação Primeira de Vila Lizabel’, fundada por moradores do bairro de mesmo nome da entidade. Ambas tiveram participação efêmera no carnaval, desfilando nos anos de 1995 e 1996, e logo após, foram extintas.

Entre os anos de 1997 e 2001, uma lacuna foi aberta com a não realização dos desfiles competitivos entre as escolas de samba, pois, devido a conflitos de interesses entre o poder público e as entidades, reforçando as constantes tensões políticas e econômicas que atravessaram a realização das atividades momescas na cidade, eles foram interrompidos.

Isto não quer dizer que as entidades tenham deixado de realizar suas atividades nas quadras, pelo contrário, com exceção das escolas existas, as demais mantiveram seus ensaios e eventos, demonstrando que o carnaval de fato assume um caráter de resistência, tendo nas suas comunidades o esteio para a continuidade do rito carnavalesco, como destaca Leopoldi (2010):

A escola de samba emergirá como uma verdadeira instituição do mundo do samba, desempenhando o papel decisivo na transmissão e na manutenção da cultura de um grupo, pois está intimamente associada à sua experiência social mais imediata. (Leopoldi, 2010, p. 33).

Neste mesmo período, uma nova escola de samba é fundada no bairro São Miguel, denominada ‘Mocidade Independente de São Miguel’, aliás, considera-se como a última agremiação criada na cidade nos últimos tempos. Sua data oficial de fundação é 12 de outubro de 1999, e teve como cores o azul e amarelo, sendo que seu primeiro desfile foi no ano de 2002, quando ocorreu a retomada da competição na Avenida Plácido de Castro, e sua última participação no carnaval foi no ano de 2008.

Outro componente a destacar é que as nomenclaturas das escolas de samba estão relacionadas, diretamente, com suas localidades, pois todas surgiram nos bairros, regiões periféricas da cidade, mas devido as transformações advindas do fazer carnavalesco, e por problemas de ordem econômica, estrutural e política, muitas delas deixaram de existir, provocando a ruptura com suas comunidades e, conseqüentemente, perdendo suas identificações com o carnaval e suas entidades.

Dando continuidade, é importante destacar que no ano de 2002, após muito diálogo entre as escolas de samba e o poder público os desfiles de rua foram retomados na Avenida Plácido de Castro, agora com a participação de seis escolas

de samba: 'Unidos de São José, Unidos do Beco, Acadêmicos do Sol, Imperatriz da Zona Norte, Gaviões da Ferrô e Mocidade Independente de São Miguel'.

No ano seguinte, em 2003, os desfiles não foram realizados por impasses entre as agremiações e o poder público municipal, retornando, novamente, no ano de 2004, após negociações entre as entidades e a administração municipal, mantendo-se a participação das seis escolas de samba.

Este período de não realização dos desfiles de carnaval em Cruz Alta, reforça mais uma vez que as escolas de samba precisam do suporte do poder público e das esferas governamentais de fomento a cultura popular, pois, mesmo elas movimentando suas quadras com o intuito de arrecadar recursos financeiros para manter e produzir os espetáculos, ainda não é o suficiente, necessitando de incentivo público para subsidiar parte do investimento, principalmente, na produção do desfile que é apresentado na Avenida ou no sambódromo.

Consequentemente, a não realização dos desfiles é fruto do conflito de interesses políticos, visível em muitas cidades brasileiras que não realizam atividades carnavalescas sob o pretexto de 'não gastarem dinheiro público' com a festa, pois, a entendem como supérfluo, desnecessária, reforçando os estigmas e preconceitos com as manifestações populares.

No ano de 2005³⁴, após as eleições municipais, e a vitória do então candidato a prefeito Vilson Roberto Bastos dos Santos (PT), a Secretaria de Turismo, comandada pelo secretário Luiz Noé Souza Soares, então responsável pela realização do carnaval, retoma o diálogo com as entidades carnavalescas, e organiza um desfile não competitivo, realizado na Avenida General Osório, em frente à Prefeitura Municipal, no centro da cidade.

Mas, como o interesse da administração municipal era de valorizar a cultura do carnaval e buscar por inovações, o então prefeito, através da Secretaria de Turismo e da Coordenadoria de Cultura, sabendo que ocorreria o primeiro 'carnaval fora de época' na cidade de Uruguaiana, realizado entre os dias 24 e 27 de fevereiro de 2005, enviou uma comitiva de assessores com o objetivo observar a organização e a

³⁴ Cabe destacar que neste ano eu integrava o governo municipal como Assessor de Comunicação e pude acompanhar e participar de todo esse processo de desenvolvimento e implementação das ações que contribuíram para as transformações do fazer carnavalesco na cidade.

estrutura dos desfiles de carnaval naquela cidade e produzir um relatório técnico que foi utilizado para projetar o carnaval da cidade no ano de 2006³⁵.

A partir desta iniciativa, o poder público, em parceria com a LESCA – Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta, entendeu que era necessário investir mais recursos na organização do carnaval de rua da cidade, sendo então, que no carnaval seguinte, no ano de 2006, este novo formato é implementado, fixando um novo marco temporal de atualização e qualificação das escolas de samba, dos espetáculos e do evento.

Corrêa (2020) ressalta a importância deste momento de transformação do carnaval de Cruz Alta, através da narrativa de um dos seus entrevistados:

Em 2003, não houve desfiles, mas em 2004 retornam os desfiles competitivos. Em 2005, assumiu a primeira gestão do prefeito Vilson Roberto, onde não houve desfile competitivo, somente uma mostra na frente da Prefeitura Municipal, onde se fez uma retomada do carnaval, pois esse Prefeito vê o carnaval como uma política pública, enquanto cultura popular, e sempre investiu no carnaval. Em 2006 começou a grande revolução dos desfiles, ou seja, é o início dessa evolução que o nosso carnaval vem apresentando hoje, onde se busca referências no carnaval de Uruguaiana, enquanto organização, estrutura, espetáculo e desfile e implanta, aqui em Cruz Alta, um novo formato de desfiles que inclui a construção do Sambódromo Mestre Vidal. (Everlei Rangel Martins³ – Segmento: Integrantes Secretaria de Cultura e Turismo, 2019). (Corrêa, 2020, p. 67).

Estes avanços de ordem organizacional e estrutural do evento, conferiu-lhe um novo formato, com características de grandes carnavais, permitindo, inclusive, a qualificação de seus profissionais e a realização de parcerias com outras agremiações, como já vinha acontecendo em Uruguaiana, como nos aponta Corrêa (2020) com a seguinte narrativa:

As arquibancadas, som, os banheiros químicos, toda essa dinâmica de organização surgem neste período. Além disso, as escolas buscam a qualificação dos seus prestadores de serviços, das suas gestões administrativas e dos quesitos, com qualificação de samba-enredo, intérpretes, fantasias e alegorias, Mestres-salas e Porta-bandeiras, começam a trazer pessoas de fora para que se torne um carnaval de luxo. (Everlei Rangel Martins³ – Segmento: Integrantes Secretaria de Cultura e Turismo, 2019). (Corrêa, 2020, p. 67).

³⁵ Na época, eu fui um dos assessores presentes na comitiva, fazendo os registros fotográficos das visitas técnicas. Além disso, também integrava a escola de samba Imperatriz da Zona Norte como diretor de carnaval, o que possibilitou conhecer outras formas de fazer os desfiles de carnaval, me motivando a implementar as ideias apreendidas no carnaval de Uruguaiana no carnaval da Imperatriz da Zona Norte.

Inicialmente, as parcerias eram realizadas com a cidade de Porto Alegre que, através de pessoas especializadas em carnaval, ministravam oficinas de qualificação, e que, posteriormente, possibilitou a vinda de prestadores de serviços, de artistas, passistas, intérpretes, músicos, compositores, casais de mestre-sala e porta-bandeira, alegorias, adereços e fantasias que complementaram o espetáculo.

E a cidade de Uruguaiana tornou-se o exemplo disso, quando no ano de 2005, importa profissionais e artistas do carnaval carioca, num processo de migração, que Duarte (2016) chamou de ‘vigoroso circuito carnavalesco’:

Em 2005, a Escola de Samba Os Rouxinóis contratou para seu desfile Neguinho da Beija-Flor como intérprete, e Valéria Valenssa como destaque de chão. Essas duas contratações foram as primeiras de dezenas de outros artistas, músicos, ritmistas, coreógrafos e celebridades que partiriam para Uruguaiana depois de suas atividades nos seus carnavais de origem. Isso alavancou Uruguaiana à fama de grande atração de sambistas e “estrelas” do carnaval carioca para a cidade durante seu carnaval, com grande crescimento de sua visibilidade na mídia especializada e na atração de turistas nos anos posteriores, tanto do Rio Grande do Sul quanto dos países vizinhos. O mesmo formato de sucesso foi adaptado para outras cidades nos pampas, que passaram a transferir a data de seus carnavais por intermédio de suas ligas ou comissões organizadoras, em nítida tentativa de repetir o sucesso do maior evento da Fronteira. (Duarte, 2015, p. 136).

Duarte (2016) também explica que existe um jogo dinâmico que mescla o local e o global, com suas particularidades em cada contexto, entre suas culturas carnavalescas específicas, características e formas em comum na dimensão global percebida no âmbito do que ele chamou de ‘translocalidade’.

Logo, com a crescente contratação de profissionais e de parcerias com outras agremiações do estado, e fora dele, as escolas de samba de Cruz Alta também sentiram a necessidade de mudar a data de realização dos desfiles, como ocorrera em Uruguaiana, como nos relata Duarte (2015):

A crescente contratação de sambistas cariocas para o calendário fora de época na fronteira sul do Brasil, com marco temporal no carnaval de 2005 em Uruguaiana como vimos, alavancou um processo de migração entre os centros de produção de carnaval para os Pampas. Chamamos de migração carnavalesca o processo de deslocamento de indivíduos em busca de trabalhos temporários oferecidos pelos diferentes mercados carnavalescos em outras regiões. Essa migração, além de sazonal - os trabalhadores retornam para suas cidades de origem – muitas vezes também é flutuante, nos casos em que os profissionais percorrem a região nos trabalhos em diferentes carnavais. Podemos falar também de um vigoroso circuito carnavalesco entre o Rio de Janeiro e os Pampas que se fortalecera nos últimos anos, sobretudo, a partir da consolidação do carnaval fora de época. (Duarte, 2016, p. 42).

Então, no ano de 2014, o poder público e as escolas de samba definiram que os desfiles de carnaval passariam a ser ‘fora do tempo do carnaval oficial’, tendo como data de realização, um final de semana após o carnaval de Uruguaiana, com o objetivo de possibilitar a vinda de materiais e profissionais desta cidade, o que desencadeou no crescimento expressivo de visibilidade pela mídia estadual e nacional, e de participação de público de outras cidades do estado, bem como, na qualificação profissional, estética e visual dos espetáculos, inclusive, colocando-o como o 3º (terceiro) maior carnaval do estado, no circuito que engloba Porto Alegre, Uruguaiana e Cruz Alta.

Outra mudança importante para os desfiles de carnaval também ocorrera no ano de 2014, após um intenso movimento promovido pela Liga das Escolas de Samba, que propôs à administração municipal da época, a construção de uma ‘pista de eventos’, junto ao Parque Integrado de Exposições, pois, neste mesmo local também ficam os ‘pavilhões’ que, durante o período de carnaval, se transformam nos ‘barracões’ das escolas de samba para a produção das alegóricas e carros alegóricos. Tal mudança, alterou toda a logística, tanto para as agremiações como para o público que prestigia os desfiles, criando um espaço direcionado para isso, que se transformou no tão esperado ‘sambódromo’ denominado ‘Mestre Vidal’³⁶.

Evidentemente, com a mudança para o Parque de Exposições, o qual fica localizado na BR 158, mais distante do centro da cidade, houve uma visível redução na participação de populares, que antes, podiam circular no entorno da Avenida, ou até mesmo assistir aos desfiles na concentração. Talvez, isso denote uma sutil ‘segregação’, priorizando o acesso somente de quem tem condições financeiras de adquirir ingressos, mesas ou camarotes.

No ano de 2015, os desfiles ocorreram normalmente, mas, no ano de 2016, devido a mais um impasse entre a administração municipal e as escolas de samba, os desfiles não ocorreram, quebrando uma marca de dez anos consecutivos de desfiles.

No ano de 2017, com uma nova gestão na Secretaria de Cultura e Turismo, tendo à frente a secretária Laura Durigon Ajala, foi retomado o diálogo com a LESCA e as escolas de samba no intuito de retomar as atividades carnavalescas na cidade.

³⁶ Vidal Baptista Mello, músico nascido em Cruz Alta, no ano de 1932, e que se tornou referência da música, do samba e do carnaval cruz-altense por muitas décadas, animando blocos, bailes e escolas de samba.

Como naquele momento, a administração pública passava por dificuldades financeiras, em comum acordo, optou-se pela realização de um desfile não competitivo na Av. General Osório, em frente ao prédio histórico da Prefeitura Municipal.

No ano de 2018, com uma nova gestão à frente da Liga das Escolas de Samba, juntamente com a Secretaria de Cultura e Turismo, buscou-se uma nova alternativa para a retomada dos desfiles competitivos que, após muitos contatos com empresas do ramo de eventos, encontrou-se uma empresa interessada na organização dos desfiles, inaugurando um novo formato público/privado, o qual implicou na terceirização das estruturas e serviços para a montagem do sambódromo, reduzindo custos para o poder público, como nos relata Corrêa (2020) em uma de suas entrevistas:

[...] A partir de 2018 foi inaugurado um novo formato em parceria com a Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta, que foi a terceirização da estrutura do Carnaval por uma empresa privada, a qual hoje é responsável pela montagem e contratação dos prestadores de serviço, o que propiciou ao poder público uma redução do investimento de recursos públicos, pois antes era o município que arcava com esses custos. Essa empresa recebe em contrapartida a comercialização dos espaços como camarotes, arquibancadas, mesas, bilheterias, entre outros. (Everlei Rangel Martins³⁷ – Segmento: Integrantes Secretaria de Cultura e Turismo, 2019). (Corrêa, 2020, p. 76).

Estas mudanças foram muito benéficas para que os desfiles de carnaval se mantivessem na cidade, uma vez que, a cada ano, se tornava mais difícil para o poder público arcar com os altos custos de realização do evento, além do fomento para as escolas de samba, ao mesmo tempo que a de se considerar que este novo formato também promoveu algumas alterações que interferiram na participação do popular, pois o alto custo na comercialização dos ingressos para as arquibancadas e outros espaços, ocasionou numa ligeira redução da participação dessa população, mas que ao longo do tempo se adaptou a essa nova realidade.

Ao mesmo tempo, a de considerar que as empresas organizadoras têm aumentado a quantidade de ‘camarotes e mesas’³⁷ com o intuito de atrair mais pessoas das classes média e alta da cidade, mas também tem buscado alternativas

³⁷ Há de se considerar que, até mesmo nos desfiles de carnaval existe um campo de disputa simbólica e ideológica produzido conforme os interesses de determinados grupos ou classes sociais. Exemplo disso, é quando este ‘camarote’ deixa de ser um espaço de contemplação e prestígio da cultura popular brasileira, e passa a ser, exclusivamente, um espaço de distinção social.

como a criação do espaço denominado ‘pipoca’, com um preço mais acessível. A administração municipal também tem distribuído de forma gratuita os ingressos para as arquibancadas, numa tentativa de atrair, novamente, mais público das comunidades carnavalescas para o sambódromo.

Figura 48: Vista aérea do sambódromo, junto ao Parque Integrado de Exposições



Fonte: Prefeitura Municipal de Cruz Alta, 2018.

No ano de 2019, as escolas de samba realizaram mais um grande espetáculo no sambódromo Mestre Vidal, ano este em que o vereador Everlei Martins (PcdoB) encaminhou o Projeto de Lei nº 6297/2019, com o objetivo de tornar os desfiles das escolas de samba da cidade em patrimônio imaterial, sob a justificativa da necessidade de preservação da identidade cultural da comunidade cruz-altense, através do carnaval, tendo sido votado e aprovado na sessão na Câmara Municipal de Vereadores, do dia 18 de novembro de 2019 e, sancionado pelo prefeito Vilson Roberto Bastos dos Santos (PT), no dia 09 de dezembro de 2019, reconhecendo os desfiles das escolas de samba como ‘Patrimônio Cultural Imaterial de Cruz Alta’. (Anexo B).

No ano seguinte, as atividades carnavalescas que ocorreriam normalmente, foram acometidas pelo surgimento da Pandemia da COVID-19. Com os desfiles marcados para os dias 20 e 21 de março de 2020, os mesmos tiveram que ser cancelados após a publicação do decreto legislativo nº 6/2020 em 18 de março de 2020:

Reconhece, para os fins do art. 65 da Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000, a ocorrência do estado de calamidade pública, nos termos da solicitação do Presidente da República encaminhada por meio da Mensagem nº 93, de 18 de março de 2020. (Brasil, 2020).

A pandemia trouxe muitos desalentos para o mundo todo, causando mortes e perdas significativas em todos os setores da sociedade, inclusive no carnaval, quando profissionais, artistas e famílias, que sobrevivem da cadeia produtiva do carnaval, foram diretamente atingidos.

Após o anúncio do cancelamento dos desfiles, as escolas de samba, com seus espetáculos quase prontos, obrigaram-se a guardar o material nos barracões, e fechar as portas das quadras até a sua retomada.

Chaves (2021) expressa de forma clara o ocorrido naquele momento:

Nas primeiras semanas do ano de 2020 a notícia vinda da China, de um vírus ainda muito pouco conhecido, parecia apenas anunciar uma epidemia grave, mas controlável, como já vivenciado com outras em anos recentes, a exemplo do H1N1, Ebola e SARS. No entanto, as notícias sobre o aumento do número de infectados e mortos começaram a crescer em escala sem precedentes. Em poucos meses, em decorrência da Covid-19, nos encontrávamos em um cenário até então visto somente em filmes de ficção científica. Com a recomendação pelas autoridades médicas para a prática do isolamento social, em pouco tempo eventos começaram a ser suspensos, voos cancelados, rotinas alteradas, a economia foi severamente impactada, houve um aumento crescente de infectados e muitas vítimas fatais contabilizadas diariamente. Nesse panorama em que a grande maioria da população mundial foi obrigada a repensar muitos dos seus padrões e hábitos – trabalho, produção, consumo, relações – os artistas e as instituições culturais também sofreram esses impactos ao mesmo tempo em que assumiram seu protagonismo buscando de diversas maneiras se solidarizar e propor perspectivas ao caos instaurado. (Chaves, 2021, p. 14-15).

Em Cruz Alta, entre o início e a estabilização da pandemia, os artistas e as escolas de samba conseguiram manter-se com as políticas de auxílio do governo federal e com a ajuda das comunidades. E como medida de segurança, no ano de 2022, após retomada das condições sanitárias, com a vacinação e a redução de casos de Covid-19, os desfiles de carnaval foram realizados no mês de maio, reestabelecendo assim as atividades carnavalescas na cidade.

Nos anos seguintes, em 2023 e 2024, os desfiles se mantiveram numa crescente, com novos investimentos na organização, estrutura e nos espetáculos produzidos pelas escolas de samba, consolidando a retomada do carnaval de Cruz Alta.

Atualmente, permanecem ativas apenas quatro escolas de samba: Imperatriz da Zona Norte, Unidos do Beco, Unidos de São José e Gaviões da Ferrô, conforme as Figuras 49 a 56, que trazem imagens destas escolas de samba³⁸, de acordo com a classificação no desfile de carnaval do ano de 2024:

Figura 49: Carro abre-alas da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte³⁹



Fonte: Site GZH, 2024.

³⁸ Para ilustrar as escolas de samba fiz a escolha das imagens dos carros Abre-Alas e dos casais de mestre-salas e porta-bandeiras do ano de 2024.

³⁹ Para assistir o compacto do desfile acesse o QR Code ao lado



Figura 50: Primeiro casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte – Thiaguinho Mendonça e Amanda Poblete – 2º casal do Acadêmicos do Vidouro – RJ



Fonte: Rede Social Instagram – Lesca, 2024.

Figura 51: Carro abre-alas da Escola de Samba Unidos de São José⁴⁰



Fonte: Site Carnavalesco Uruguaiana, 2024.

⁴⁰ Para assistir o compacto do desfile acesse o QR Code ao lado



Figura 52: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Unidos de São José – Ana Marilda e Rodrigo



Fonte: Site Carnavalesco Uruguaiana, 2024.

Figura 53: Carro abre-alas da Escola de samba Unidos do Beco⁴¹



Fonte: Site Carnavalesco Uruguaiana, 2024.

⁴¹ Para assistir o compacto do desfile acesse o QR Code ao lado



Figura 54: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Unidos do Beco – Rafael e Dandara – 1º casal do Paraíso do Tuiuti – RJ



Fonte: Site Carnavalesco Uruguaiana, 2024.

Figura 55: Carro abre-alas da Escola de Samba Gaviões da Ferrô⁴²



Fonte: Site Carnavalesco Uruguaiana, 2024.

⁴² Para assistir o compacto do desfile acesse o QR Code ao lado



Figura 56: Casal de mestre-sala e porta-bandeira da Escola de Samba Gaviões da Ferrô – Sidclei e Marcela – 1º casal do Acadêmicos do Salgueiro - RJ



Fonte: Site Carnavalesco Uruguaiana, 2024.

Estas escolas vão ter uma proximidade muito forte com suas comunidades num processo de mobilização que culmina com o ritual dos desfiles e compõe um espaço simbólico privilegiado de construção de uma identidade local e comunitária.

De acordo com Leopoldi (2010) a organização e o contexto social dessas agremiações, consideradas agências catalisadoras da grande mobilização popular que ocorre no período carnavalesco, parecem constituir um conjunto de núcleos 'comunitários' representativos do conjunto social que engendra um ritual que se torna o centro das atenções de grande parte da sociedade e manipula um vasto arsenal simbólico, colocando em descoberto aspectos cruciais da estrutura social.

E a preparação deste ritual nas escolas de samba de Cruz Alta se dá igualmente como nas demais cidades que realizam os desfiles de carnaval, em que, durante o ano todo, as agremiações buscam mobilizar suas comunidades, e nos meses entre setembro e outubro, iniciam os ensaios das baterias nas quadras e intensificam as atividades carnavalesca a partir do mês de janeiro até o 'grande dia dos desfiles', como ressalta Blass (2007):

Quadra, oficinas e barracão são os lugares da produção artística de um desfile de carnaval. Após as festas natalinas e da passagem do ano, recebem cada vez mais pessoas conforme se aproximam os dias de carnaval. As expectativas aumentam e esses lugares fervilham logo nos primeiros dias do mês de janeiro. No decorrer desse mês, os esforços concentram-se na finalização das alegorias, adereços e fantasias, fazendo com que os componentes de uma escola de samba se mostrem, totalmente, envolvidos com os festejos carnavalescos. (Blass, 2007, p. 50).

As quadras das escolas de samba também são espaços de materialização de todo o trabalho da agremiação, que, segundo Blass (2007, p. 50) “vai dar visibilidade pública às atividades da escola de samba, constituindo o local de sociabilidade e de convivência onde se fortalecem e reafirmam os vínculos sociais e afetivos entre os adeptos de uma escola de samba”.

Em Cruz Alta, cada escola de samba tem sua quadra, localizadas em diferentes regiões da cidade, e os barracões das escolas⁴³, lugar de produção artística do carnaval, ficam localizados junto aos pavilhões do Parque Integrado de Exposições, cedidos pelo poder público durante o período de preparação para os desfiles. Estes pavilhões são divididos entre as agremiações. “O barracão denominado por Montes (1993-4) como ‘Oficina dos Sonhos’ constitui o local da criação dos figurinos, das alegorias e da construção dos carros alegóricos sob o comando de um carnavalesco”. (Blass, 2007, p. 52).

Os desfiles de carnaval em Cruz Alta seguem um modelo padrão, com um regulamento definido, que instituiu critérios de avaliação e punição e, atualmente, tem 9 (nove) quesitos avaliados pela comissão julgadora que são Comissão de Frente, Enredo, Alegorias e Adereços, Fantasias, Bateria, Samba-enredo, Mestre-sala e Porta-bandeira, Harmonia e Evolução.

Leopoldi (2010) reforça que as escolas de samba apresentam não só o mesmo padrão de exibição pública, como também a tendência para o estabelecimento de um modelo semelhante de organização interna que é imposto por organismos estranhos a elas, estabelecendo normas e regulamentos sobre as condições de participação. “Especificamente com relação às escolas de samba, o documento que orienta para esse fim é o regulamento específico dos desfiles das escolas de samba [...]”. (Leopoldi, 2010, p. 82).

⁴³ Os barracões também são motivo de conflito, pois, após o término do carnaval, as escolas são obrigadas a retirar todo o material para que os pavilhões possam ser utilizados para outros fins, gerando um problema para as agremiações que não dispõem de outros locais para armazenar os carros e alegorias, provocando impasses entre elas e o poder público.

Nos últimos anos, as diferenças econômicas, estruturais e organizacionais entre as escolas de samba têm reduzido, em certa medida, pois, todas dispõem de igual recursos repassados pelo poder público, tem firmado parcerias com outras entidades para a aquisição de materiais de qualidade, como fantasias e alegorias, tem qualificado o seu quadro de artistas, como coreógrafos de comissão de frente, intérpretes de samba-enredo, compositores de samba, músicos, serralheiros, pintores, escultores, entre outros. Obviamente, que o poder de mobilização entre elas é diferente, o que tem influenciado em alguns aspectos no processo e no resultado da competição.

É o que também aponta Leopoldi (2010) ao afirmar que o desfile das escolas de samba, tende a recombinar, em um momento específico do período carnavalesco, os ingredientes sociais que a agremiação mobiliza em seu contexto para aquela apresentação:

Assim, importa conhecer a composição social da agremiação e destacar os elementos que se conjugam para propiciar o espetáculo no desfile de carnaval. As escolas de samba se classificam consensualmente ao longo de um contínuo em cujos extremos se situam, de um lado, as grandes escolas e, de outro, as pequenas. Explicitamente, a potencialidade da agremiação é referida em termos da quantidade de componentes que mobiliza para o desfile de carnaval, bem como da possibilidade econômica de enfrentar gastos suficientes para realizar uma apresentação magnífica. Evidentemente, combinados com estes, surgem novos aspectos que têm caracterizado uma grande escola de samba, como é o caso da implantação de mecanismos racionais de organização, do desdobramento da divisão do trabalho e da crescente burocratização. (Leopoldi, 2010, p. 119).

Portanto, todos estes elementos constitutivos da história de formação do carnaval de Cruz Alta, que foram sendo adaptados às mudanças sociais, políticas e econômicas de diferentes épocas, sem perder a essência de uma celebração popular, desde os antigos bailes de salões aos blocos e cordões de rua, até a chegada das escolas de samba e dos desfiles de rua, tornaram essa festa numa referência para a produção de uma identidade cultural local cruz-altense.

Ao mesmo tempo, para compreender melhor a produção desta identidade local com o carnaval, e os processos de mudança e transformação do fazer os desfiles de carnaval da cidade, torna-se indispensável aprofundar a análise sobre a trajetória histórica, social e cultural do contexto pesquisado desta tese, materializado na escola de samba Imperatriz da Zona Norte e as suas contribuições para a preservação, manutenção e valorização da cultura popular brasileira em Cruz Alta.

4 A Zona Norte, o Clube Missioneiro, o carnaval e a Imperatriz

Este quarto capítulo tem como proposta apresentar o contexto de estudo desta pesquisa – a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte – sua história, sua organização, seus desfiles de carnaval, a região da Zona Norte, o Clube Missioneiro, a Muamba Carnavalesca e outros aspectos relevantes no entendimento desta escola de samba enquanto espaço na construção das relações sociopolíticas, no reconhecimento e acolhimento social de diferentes grupos, na produção subjetiva das identidades, dos processos permanentes de negociação e resistência e suas contribuições para as mudanças do ‘fazer carnavalesco’ dos desfiles de rua da cidade de Cruz Alta.

4.1 A Zona Norte

Historicamente, a zona norte de Cruz Alta é considerada uma das paisagens urbanas mais antigas da cidade que, inicialmente, foi denominada como ‘Vila Nova’⁴⁴, pois, de acordo com Schettert (1993) esta localidade era um prolongamento do caminho das carretas, uma estrada de saída para as cidades de Ijuí e Missões.

Outro elemento fundante desta região está na presença de ‘famílias’ que contribuíram para esse processo. Como exemplo, Schettert (1993) também nos traz a participação da família ‘Faccin’, quando José Faccin, descendente de imigrantes italianos, instalou em 1928, um estabelecimento comercial na rua que ele mesmo denominou de 7 de setembro, endereço este de localização do Clube Missioneiro e da escola de samba Imperatriz da Zona Norte. “Foi líder, defensor dos moradores da Vila Nova”. (Schettert, 1993, p. 547).

Outra importante contribuição para o desenvolvimento populacional da Zona Norte foi a implantação da via férrea na cidade, pois, esta corta a região, e muitos moradores se instalaram no entorno dessa via, especialmente, entre os atuais bairros Rocha, Esperança, Progresso e Planalto, alterando a configuração local e promovendo um reordenamento urbano.

⁴⁴ Sou morador desta região a 40 anos, desde meu nascimento, residindo no mesmo local, na rua General Antônio Netto, esquina com a rua David Canabarro. Minhas vivências e experiências comunitárias foram construídas neste lugar, inclusive, minha relação com o carnaval, com o Clube Missioneiro e com a escola de samba Imperatriz da Zona Norte.

De acordo com Roveri; Lauxen; Dorneles; Junges; Brutti (2021), a trajetória das ferrovias no país inicia no ano de 1852, como a promessa de crescimento e prosperidade ao longo do caminho, o que de fato aconteceu, pois, segundo os autores as cidades que fizeram parte do trajeto da linha férrea se tornavam conhecidas como ponto de referência e o comércio prosperava. “Por consequência, a população da cidade também aumentava por conta das pessoas que vinham em busca do trabalho ofertado por e com a visão dessa prosperidade ocasionada pela presença da ferrovia”. (Roveri; Lauxen; Dorneles; Junges; Brutti, 2021, p. 109).

Em Cruz Alta, a via férrea chegou no final do século XIX, no ano de 1894, com a aprovação da construção do ramal Cruz Alta – Santa Rosa, e da Estação Ferroviária na cidade, refletindo no aumento da população e na reconfiguração social e urbana:

Na data da construção da estação de Cruz Alta, 1894 (GIESBRECHT, 2020), a população do município era distribuída entre área rural, a maior parcela, e urbana, uma parcela menor e, praticamente não existiam automóveis na cidade, visto que o primeiro automóvel que chegou ao Brasil foi trazido por Santos Dumont em 1891 (CARRO, 2018). As atividades econômicas desenvolvidas no município eram basicamente a agropecuária, o comércio local para subsistência da população e os locais de pouso para os viajantes e tropeiros que escoavam a produção local para a região de São Paulo. A partir da construção da ferrovia, a cidade de Cruz Alta se desenvolveu bastante, agregando outras atividades a sua economia, porém, perdendo bastante em dimensão territorial, devido a emancipação de vários municípios que antes lhe pertenciam. (Roveri; Lauxen; Dorneles; Junges; Brutti, 2021, p. 110).

Neste contexto, Cruz Alta foi mais um exemplo de cidade do interior que prosperou com o surgimento das vias férreas no país, modificando sua paisagem, alterando sua conformação urbana e, conseqüentemente, aumentando as populações ao redor dessas vias, como no caso da Zona Norte da cidade.

O período de industrialização brasileira também contribuiu para o desenvolvimento econômico e populacional, especialmente entre as décadas de 1950 e 1980, quando milhões de pessoas migraram do campo para as cidades em busca de melhores oportunidades de trabalho, provocando um certo crescimento urbano desordenado, quando surge ocupações irregulares nas periferias.

Kielling; Silva (2023) observam que no Brasil, o processo de industrialização aconteceu de forma tardia, ganhando impulso apenas no final do século XIX e início do século XX, com um crescimento mais acelerado após a Segunda Guerra Mundial:

Isso levou à expansão das zonas urbanas, especialmente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, que se tornaram centros industriais do país. No entanto, tanto no Brasil quanto em outras partes do mundo, a industrialização trouxe benefícios e desafios, como a ocupação irregular de áreas de risco e questões de violência urbana. (Kieling; Silva, 2023, p. 65).

Consequentemente, cidades do interior do país também foram afetadas por esse crescimento, ocasionando na ocupação irregular de determinadas regiões, mais situadas nas margens, resultando num aumento da vulnerabilidade social, da violência, da criminalidade, como no caso da Zona Norte de Cruz Alta, mais especificamente, da ‘Vila Pau-pegas’⁴⁵, atualmente, bairro Esperança, entrecortado pela linha férrea:

Designação popular para uma região existente dentro do bairro Esperança, na zona norte da cidade de Cruz Alta. Foi assim denominado pelo alto índice de violência no local, região de elevada vulnerabilidade social, nas décadas de 60 e 70. (Cavalari, 2011, p. 272).

Com isso, criou-se um estereótipo da região como sendo ‘violenta’, reflexo das desigualdades socioeconômicas da época, que permitiam uma incidência maior de violência na região, ocasionando, diretamente, na estigmatização desta população periférica.

Na sua narrativa, a participante Mariana Prola Farias Leães (2024) relata como esse lugar estava representado em seu imaginário social:

Eu conheci a Vila Progresso, né, que a minha mãe sempre participou, de projetos sociais do Mais Bela Comunitária. Eu conheci a Vila Progresso. E no imaginário da cidade tinha aquela história do Pau Pega ser uma vila perigosa. Então eu lembro que a sensação que eu tive quando eu fui na Zona Norte é assim, estou indo num lugar perigoso. E achando o máximo isso ao mesmo tempo. ‘Ah, vou na num lugar perigoso’. E esse era o meu imaginário da época. Mas já conheci a Vila Nova e a Progresso. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

⁴⁵ Lembro, principalmente através das minhas memórias de infância, que este lugar era muito ‘perigoso’, pois, quem descasse o ‘pau-pegas’, o ‘pau’ pegava mesmo, ou seja, você sofreria violência física. Também me recordo que esta população era estigmatizada por sua vulnerabilidade social, inclusive, sendo segregada dos demais bairros da região da Zona Norte, pois, o bairro Esperança fica localizado descendo a Avenida 7 de setembro, logo, os bairros acima da Avenida não eram considerados tão perigosos e vulneráveis socialmente, configurando uma certa ‘divisão’ marcada pela Avenida.

Cabe aqui ressaltar que, somente a partir da escola de samba que a comunidade desta região passa a se identificar como 'Zona Norte', se reconhecendo como tal, incorporando no seu cotidiano essa condição de pertencimento, como podemos observar na fala do participante Vladimir Colombelli (2024), quando foi convidado a participar da entidade:

E o Roni, por sua vez, um amigo meu, uma pessoa que a gente se conheceu nessa época. Ele trabalhava na secretaria de Cultura também. Na época era o Baianinho, o secretário, e ele disse: 'Vladi, nós estamos montando um grupo de pessoas aí na comunidade, nós estamos formando uma escola nova, lá na Zona Norte, assim, assado'. Eu disse: 'na Zona Norte, aonde? Aí eu fiquei com aquilo na cabeça. (Vladimir Colombelli, 2024).

A partir da narrativa do participante acima, fica compreensível que naquele momento, nem ele reconhecia a região da Zona Norte da cidade, corroborando com a condição de que, somente após o surgimento da escola de samba, que a comunidade de um modo geral aceitou e se reconheceu como pertencente a este lugar.

Atualmente, a Zona Norte de Cruz Alta é composta por 18 bairros, entre eles, Aliança, Arco Íris, Bela Vista, Educacional, Esperança, Ludke, Melvin Jones, Militar, Nossa Senhora da Penha, Planalto, Prefeito Vila Nova, Progresso, Rocha, São Genaro, São João, Santa Terezinha I, Santa Terezinha II e Schettert, conhecida como a grande 'Vila Nova'.

4.2 O Clube Missioneiro

Fundado em 02 de fevereiro de 1944, o Clube Missioneiro tinha como proposta inicial ser um clube esportivo e recreativo, que somente depois tornou-se numa sociedade filantrópica e social, que marcou a cena cultural da cidade e, especialmente, a região da Zona Norte de Cruz Alta.

Segundo Cavalari (2011), o clube nasceu sob a denominação de 'Clube Sete de Setembro', por estar localizada na avenida de mesmo nome, importante via de acesso para os bairros Planalto e Progresso, e para a estrada de acesso a cidade vizinha de Pejuçara.

No local existia um pavilhão de madeira que sediou as atividades do clube até o ano de 1985, quando foi inaugurada a nova sede de alvenaria, sob o comando do

então presidente Mário Mafalda. “Esta entidade social resultante da união conjugada dos habitantes participantes, aliados à diretoria dinâmica, não poupou esforços, e a 26 de abril de 1985 nova sede inauguraram, com muita festividade que todos prestigiaram”. (Schettert, 1993, p. 349).

O participante Roni Max Amorim (2024) também descreve como era a estrutura do clube. “O Clube Missioneiro era um clube, assim, como sempre foi, um clube de bairro. Mas assim, de estrutura ele era bem humilde. Era um barracão de madeira, né? Barracão, galpão de madeira, bem grande”. Também é compreensível o desejo de se construir uma nova sede para o clube, através da narrativa do participante Mário Mafalda (2023):

Eu vou te dizer... ah... tem uma coisa mais interessante ainda... que é a nossa sede, né? Eu quando assumi o Missioneiro... tinha um... tinha um clubezinho velho lá. Chegou na hora de eu... teve a eleição de manhã... Chegou na hora de eu dizer as minhas palavras... eu disse... e aí eu falei que o meu sonho, ali dentro, era a primeira coisa era ampliar o nosso quadro associado e a construção da nova sede. Eu vou lá hoje... eu chego lá... e o Clube está lá, novo ainda. (Mário Mafalda, 2023).

A construção da nova sede contribuiu para a ampliação do quadro associativo, bem como para a realização das diferentes atividades culturais, esportivas e recreativas, dando um outro *status* ao clube, mas que manteve suas características comunitárias, tornando-se uma referência a Zona Norte e para a cidade.

Na década de 1950, o então Clube da 7 de setembro ficou conhecido pelo seu time de futebol que disputava campeonatos regionais e estaduais, denominado ‘Missioneiro Futebol Clube Recreativo – M.F.C.R.’⁴⁶, que tinha como símbolo a ‘Cruz Missioneira’, conforme escudo representado na Figura 58 abaixo:

⁴⁶ Assim como em muitas partes do país e do mundo, o futebol é o esporte mais praticado pelas comunidades em Cruz Alta, e sempre esteve presente na configuração da paisagem da cidade. Na Zona Norte, ele ainda se mantém ativo, com times de futebol que representam a região e competem os campeonatos municipais. Infelizmente, o time de futebol do Clube Missioneiro deixou de existir na década de 1990, pois, estes também tornaram-se mais profissionais, exigindo um investimento financeiro maior da entidade.

Figura 58 - Escudo do 'Missioneiro Futebol Clube Recreativo'



Fonte: História do Futebol – Acesso: <https://historiadofutebol.com/blog/?p=35313>

A publicação esportiva no Jornal Folha da Serra, do dia 09 de janeiro de 1951, narra uma partida de futebol entre o Missioneiro e o América, da cidade vizinha de Ijuí, realizada no campo do Esporte Clube Nacional⁴⁷, também localizado na Zona Norte de Cruz Alta, e destaca que o Missioneiro é um popular clube da Vila Nova, conforme Figura 59 abaixo:

⁴⁷ Clube de futebol fundado em 17 de março de 1941. (Cavalari, 2011, p. 246).

Figura 59 - O 'Missioneiro Futebol Clube Recreativo' participa de torneiro



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Folha da Serra, 1951.

Essa versão dos fatos também pode ser confirmada, de acordo com o participante Ademair Moreira da Costa (2024):

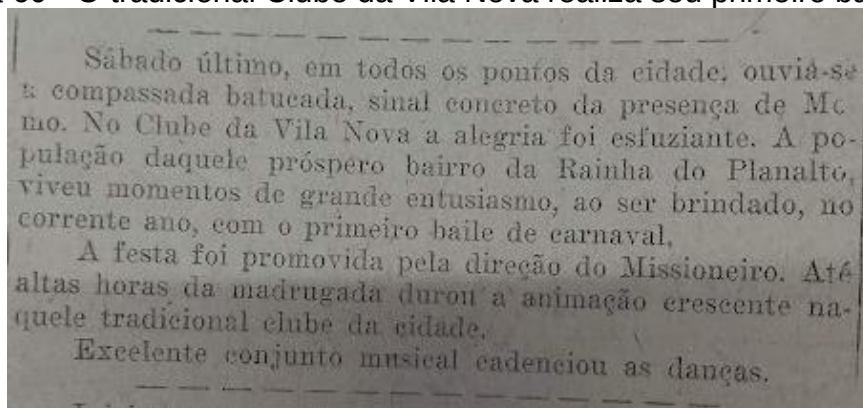
Inclusive a origem do Clube Missioneiro, se você voltar na origem, a primeira era o Esporte Clube Sete de Setembro. Depois passou a ser Clube Missioneiro. E quando passou a ser Clube Sete de Setembro era um time de futebol. Era um clube, era um grupo. Dali surgiu a ideia do Missioneiro. A fundação foi a partir dali. Um grupo de pessoas, num outro local, vieram para a esquina e localizaram onde está. E aí projetou o clube social de Cruz Alta que praticamente nunca parou. (Ademair Moreira da Costa, 2024).

Logo, o Clube da 7 de setembro, sob a influência do time de futebol, passou a ser chamado de 'Clube Missioneiro', consolidando-se como denominação oficial até os dias de hoje, e que, com o passar do tempo, ganhou notoriedade pelas atividades recreativas que eram realizadas, em especial, pelos tradicionais bailes que enalteciam a música, a dança e a 'cultura gaúcha', como as 'Domingueiras' para o público da maior e melhor idade, e pelas variadas atividades como a realização dos antigos bailes de carnaval, os saraus e discoteca para a juventude, eventos sociais como

aniversários, festas comemorativas, bailes de debutantes, almoços e jantares, entre outros.

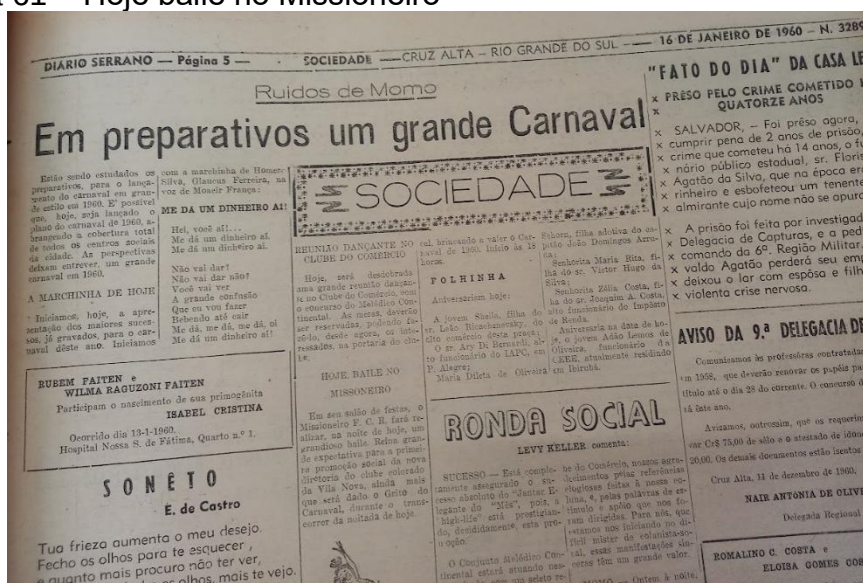
Exemplos disso, estão nas notas publicada no Jornal Diário Serrano dos dias 12 de fevereiro de 1957 e 16 de janeiro de 1960, conforme Figuras 60 e 61 abaixo:

Figura 60 - O tradicional Clube da Vila Nova realiza seu primeiro baile de carnaval



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1957.

Figura 61 - 'Hoje baile no Missioneiro'



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1960.

Na década de 1970, também havia os tradicionais blocos de carnaval formados pelos clubes sociais, que brincavam os dias de folia nos clubes e, quando convidados, visitavam uns aos outros, conforme corrobora o participante Ademar Moreira da Costa (2024): “O carnaval era feito assim, dos blocos. Era um grupo que se reunia ali dentro da casa. O grupo criava um bloco. E aí fazia visita nas entidades. Existia uma troca de visitas, né, cada um recepcionava”.

Nesta mesma época, o município realizava um concurso para escolha do Melhor Bloco Social da cidade, sendo que no ano de 1975, o Clube Missioneiro foi o vencedor, conforme a publicação do Jornal Diário Serrano, do dia 11 de fevereiro:

Figura 62 – Clube Missioneiro vence o concurso de blocos em 1975

GRANDES CAMPEÕES DO CARNAVAL 75 – CRUZ ALTA	
BLOCOS SOCIAIS	
1.º lugar — Clube Missioneiro — Troféu Prefeitura Municipal	
2.º lugar — Clube Internacional — Troféu Prefeitura Municipal	
Hour Concurse — Recreativa Cruzaltense — Troféu Prefeitura Municipal	
CARROS ALEGÓRICOS	
1.º lugar — Clube do Comércio — Troféu Prefeitura Municipal	
2.º lugar — Clube Internacional — Troféu Prefeitura Municipal	
FANTASIAS FEMININAS	
1.º lugar — Estela Alice Touguinha — 1.500,00 + Troféu Lojas Grazziotin	
2.º lugar — Ema Beatriz Roos — 800,00 + Troféu Lojas Grazziotin	
3.º lugar — Janira Barcelos — 500,00 + Troféu Lojas Grazziotin	
FANTASIAS INFANTIS	
1.º lugar — Luciana Berwanger Cigana — 500,00 e Troféu Grazziotin	
2.º lugar — Andréa Costa — Cr\$ 300,00 e Troféu Grazziotin	
3.º lugar — Liana Zago — Cr\$ 200,00 — Troféu Grazziotin	
FANTASIAS MIRINS (Praça)	
1.º lugar — Luciane Carpes — Cr\$ 200,00 — Premio Prefeitura Municipal	
2.º lugar — Rosemeri Batista Mello — Cr\$ 100,00 — Premio Prefeitura	
ESCOLAS DE SAMBA	
1.º lugar — Unidos do Beco — Cr\$ 3.500,00 — Troféu Autocruz — 454 pontos	
2.º lugar — Vagalumes do Amor — Cr\$ 2.000,00 — Troféu Diapel — 353 pontos	
3.º lugar — Os Bandoleiros — Cr\$ 1.000,00 — Troféu Teleion — 237 pontos	
4.º lugar — Princesa Izabel — Cr\$ 500,00 — Troféu Radioteste — 129 pts.	
PASSISTAS MASCULINOS (Adultos)	
1.º lugar — Zair José dos Santos — Troféu Refrigerante Vontobel — Coca e Minuano.	
2.º lugar — José Carlos Corrêa — Troféu Refr. Vontobel — Coca e Fanta	
PASSISTAS FEMININOS (Adultos)	
1.º lugar — Mara R. Amaral — Medalha Prefeitura Municipal — Ouro	
2.º lugar — Maria Cleunice Nascimento, Medalha Prata — Prefeitura	
PASSISTAS MIRINS (Masculinis)	
1.º lugar — Antonio Roberto Carvalho, Medalha Prata — Prefeitura	
2.º lugar — Carlos Alberto — Medalha Prata — Prefeitura Municipal	
PASSISTAS MIRINS (Feminino)	
1.º lugar — Rosemeri Batista Vidal — Medalha Ouro — Prefeitura	
PORTA BANDEIRA	
1.º lugar da Escola Vagalumes do Amor — Troféu Prefeitura Municipal	
MESTRE SALA	
1.º lugar — da Escola de Samba Os Bandoleiros	
RITMISTA	
Erivan — Crtunho — Escola de Samba Unidos do Beco — Troféu Prefeitura Municipal.	
COMPOSITOR — 1.º Lugar — CARLOS FONSECA.	
SOLISTA	
1.º lugar — João Carlos dos Santos — Unidos do Beco — Medalha ouro Prefeitura Municipal.	

Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1975.

Também é evidente que o Clube seguiu promovendo eventos carnavalescos nos anos posteriores, com bailes e matinês⁴⁸, e a formação de blocos, que envolvia a comunidade da Zona Norte, conforme relatam os participantes Mauro Oliveira dos Santos (2023) e Paulo Bastos (2024):

⁴⁸ Ainda na década de 1990 até o início dos anos 2000, os bailes e matinês ocorreram no Clube Missioneiro. Infelizmente, por decisão da direção do Clube, decidiu-se pela não realização dos mesmos, ficando em atividade somente os eventos da agremiação. Ressalto que, as matinês que ocorriam a tarde, mobilizavam muitas pessoas da comunidade da Zona Norte, inclusive, com o concurso de Fantasias entre os participantes.

Sim, os carnavais do clube eram tipo carnaval de clube com bandas grandes. Envolvia toda a comunidade da Zona Norte. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Por incrível que pareça, o Clube Missioneiro tinha, naquela época, as quatro noites de carnaval. Aqui não era desse jeito ainda, era uma casa e, meu Deus! Eu vinha pra cá e não tinha espaço pra ficar aqui dentro. O bloco é que fazia a abertura e trazia outros blocos aqui também. Então isso daqui ficava superlotado. Nós tínhamos então as quatro noites de carnaval aqui dentro, e ainda realizávamos dois matinês, um no domingo, e na quarta também, pra fazer o encerramento do carnaval do Missioneiro. (Paulo Bastos, 2024).

Desta forma, o Clube Missioneiro tornou-se um lugar de lazer, entretenimento, apreço e encontro da comunidade da zona norte e de Cruz Alta, desenvolvendo atividades carnavalescas que marcaram as décadas desde sua fundação, inclusive, lembro-me de ter prestigiado de alguns destes bailes de carnaval, ainda criança e, posteriormente, na juventude, do bloco de carnaval denominado ‘Balança, mas não Cai’.

Atualmente, o Clube também abriga o Departamento de Tradições Gaúchas – DTG Herança Missioneira e a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, sendo o único clube de bairro que ainda resiste na cidade até os dias atuais, conforme admitem Schettert (1993, p. 349): “Hoje, único clube de Vila que perdura e se destaca”. E Cavalari (2011, p. 233) quando afirma que “é a única entidade social sediada em um bairro (São João ou Vila Nova, como é popularmente conhecido), ainda em funcionamento em Cruz Alta”. O participante Mário Mafalda (2023) também reforça a permanência do Clube em atividade:

Mas olha, pra te encurtar um pouco a história, o Clube Missioneiro hoje é um dos poucos que resta em Cruz Alta. Naquela época existia seis, sete clubes... oito, e hoje só tem a AABB, que é tradicional, Clube Arranca, Internacional, Cruz-altense e nós. Mas naquela época a gente tinha um dos clubes muito fortes aqui, que era o Clube do Comércio. E o Clube Missioneiro é o único clube social de bairro que existe ainda na cidade. (Mário Mafalda, 2023).

Neste sentido, é fundamental compreendermos que as direções que administraram o Clube mantiveram estreito relacionamento com a comunidade, ao mesmo tempo que também mantiveram ativas as atividades como o carnaval e as tradições regionalistas, num processo de convergência cultural, indispensável para sua permanência até os dias de hoje. Na Figura 63, é possível ver na fachada os símbolos do Clube Missioneiro, DTG Herança Missioneira e da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte:

Figura 63 – Fachada atual do Clube Missioneiro



Fonte: Arquivo Rede Social Facebook (2024).

4.2.1 A 'Muamba Carnavalesca'

No ano de 1988, como consequência das atividades carnavalescas que eram realizadas no Clube, e pela presença da entidade social nos eventos momescos da cidade, a direção do Clube, em conjunto com as entidades, clubes sociais e a escola de samba Unidos do Beco, decidem realizar a primeira Muamba Carnavalesca de Cruz Alta, que neste ano, foi denominada '1ª Muamba de Última Hora', nome este definido por um dos integrantes da direção do Clube Missioneiro. "É que não existia, né? E aí nós, o que é que nós vamos fazer? Aí o Sr. Elpídio Franco, vocês conhecem, né? Ele disse, vamos botar o nome desse evento de 'Muamba'". (Mario Mafalda, 2023).

Inicialmente, o evento foi uma iniciativa independente dos blocos e entidades sociais, com a presença apenas da escola de samba Unidos do Beco, pois as demais escolas haviam decidido pela não realização dos desfiles, devido à falta de recursos, conforme Figura 64, que traz a matéria publicada no Jornal Diário Serrano, no dia 05 de fevereiro de 1988:

Figura 64 - O carnaval de rua de 1988 está garantido



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1988.

Para a organização do evento foi marcada a primeira reunião na sede do Clube Missioneiro, com a presença dos representantes dos clubes sociais: Associação Atlética Banco do Brasil – AABB, Grêmio Subtenentes e Sargentos, e a escola de samba Unidos do Beco que definiram como local dos desfiles a Avenida 7 de setembro, em frente ao clube da zona norte.

Na segunda reunião, marcada para definir os detalhes do evento, as entidades organizadoras receberam o apoio do poder público, através da Câmara Municipal e da Secretaria de Turismo, que oportunizaram a infraestrutura para a Avenida, conforme a publicação do dia 09 de fevereiro de 1988, do Jornal Diário Serrano, confirmando a realização do carnaval de rua, na Figura 65 abaixo:

Figura 65: Carnaval de rua é confirmado com a realização da ‘1ª Muamba de Última Hora’



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1988.

É interessante observar, que a nota publicada faz referência a possibilidade de ‘extinção’ do carnaval de rua na cidade, devido à falta de recursos para a organização e produção dos desfiles, apontando, mais uma vez, a instabilidade que o carnaval de rua teve na cidade, pois, de alguma forma, sempre esteve ameaçado, seja por questões políticas ou econômicas.

Vladimir Colombelli (2024) também observa o momento de estagnação do carnaval de rua da época, e a relação construída entre a direção do Clube Missioneiro, representado pelo seu presidente, e o poder público, representado pelo secretário de Turismo da época:

Eu me lembro que o Mário Mafalda, ele chamou pra uma conversa o Baianinho, e disse assim: ‘Baianinho, nós não tínhamos... Era aquela época do Carnaval que estava em falta. Não existia esse carnaval ainda, o carnaval tinha parado. E o Baianinho queria movimentar alguma coisa assim. Aí o Mário Mafalda fez uma proposta pro Baianinho assim; “eu tô afim de fazer uma muamba assim, assim, pá pa, pá. Mas como é que é isso? Ah, chama os blocos daqui os blocos dali, chama a Almerinda, chama o fulano. Fizeram uma reunião no próprio Clube Missioneiro e dali surgiu a muamba carnavalesca. A partir daí, Leandro, agora que eu tô me lembrando, a partir daí, começou a realmente surgir os desfiles oficiais. Os desfiles oficiais. Então, era bem nítido assim, começou o carnaval, com a muamba carnavalesca, com o Clube Missioneiro. E a partir daí, o Baianinho, eu acho que cresceu os olhos: ó... vou pegou essa ideia pra mim e levou lá pra Plácido de Castro, e já fez o carnaval acontecer. (Vladimir Colombelli, 2024).

Tendo isso em mente, é notório que o Clube Missioneiro, através da Muamba Carnavalesca foi o responsável pela retomada dos desfiles de rua na cidade no final da década de 1980 e, conseqüentemente, para o melhoramento das ações futuras que tornaram o carnaval de Cruz Alta um dos maiores do Rio Grande do Sul.

Ao mesmo tempo, analisa-se que o carnaval e o poder público se constituem de uma relação antagônica, pois, mesmo o movimento carnavalesco tendo uma independência na realização de suas atividades, ao mesmo tempo, torna-se dependente do poder público para a realização dos desfiles de carnaval, como observado nos registros e narrativas anteriores.

E o poder público, em certo nível, também faz-se dependente das entidades carnavalescas para a realização dos espetáculos na avenida, pois sem elas seria impossível usufruir dos ‘efeitos’ que o carnaval provoca sobre a massa carnavalesca da cidade.

Os participantes Ademar Moreira da Costa (2024) e Mário Mafalda (2023) também ressaltam que foi o Clube Missioneiro o responsável por encampar a retomada dos desfiles de rua num momento em que as escolas de samba da época não estavam mobilizadas pela falta de recursos econômicos e de apoio financeiro do poder público:

Aí tava tudo falido, a São José tinha uma bateria lá, tudo ‘estuporada’, e aí o Mário foi lá e... fez a proposta pra ela, se ela emprestava aqueles instrumentos lá pra ensaiar lá no Clube... pra desfilar na muamba, como um grupo... não era escola, ainda não era escola, mas era clube e bloco. E aí surgiu nessa caminhada até entrar o Carnaval de Rua, a Muamba, com as entidades sociais que formaram uma direção, e depois, mais adiante, o Clube Missioneiro encampou. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

Era um evento no Clube Missioneiro. A gente fazia um movimento lá. E isso aí despertou o interesse das outras escolas que estavam paradas. Tinha, mas não naquela época que eu tava lá. Existia um bom tempo atrás, que foi na época do Badique, a época do pessoal do Sol também, da São José, mas estava todo mundo parado. É, agora eu vou te dizer o seguinte, ó, eu me envolvi e aprendi alguma coisa na Muamba. Então, falando em Muamba, chegou um... vamos ver que ano nós fundamos a Muamba, se não me engano, em 87 né? Então... sobre a Muamba. A gente começou de uma maneira... uma maneira assim... depois de surgiram as ideias. Uma ideia aqui, um plano ali, outro ali. E nesse período, surgiu até a ideia de nós fazer um movimento no Carnaval. Pra ver se voltava. Porque tinha três, quatro escolas aí e ninguém saía. Ninguém desfilava. E aí, mas um dia passou outro, passou outro, aí digo, vem cá, mas podia fazer o seguinte. Mas nós podia escolher uma rainha, a princesa da muamba. E? Aproximadíssimo, né? Aí, dali a pouco... Aí, nós inventamos de fazer um desfile. Mas aí nós estávamos crescendo aos poucos, o concurso da rainha. Vamos... Vamos fazer um desfile. Mas quem é que vai desfilar? Vamos... convidar... essas outras escolas que estão paradas aí. Porque não precisava fantasia obrigatória. E convidamos os clubes. Os clubes foram fantásticos. Quase todos os clubes aí participaram com blocos. Teve o Internacional, uns cinco, seis blocos. Desde os pequeninhos até os veteranos. O Clube Arranca, AABB, Cruzaltense e Internacional. (Mário Mafalda, 2023).

É considerável entender ainda, que o Clube Missioneiro, desde a sua fundação, sempre manteve-se atuante com a realização de atividades momescas, assim como os demais clubes sociais da cidade, o que corrobora com a ideia do ‘carnaval fechado’, mas que se abre quando os seus blocos vão para a rua desfilarem.

Em sua narrativa, Ademar Moreira da Costa (2024) reforça o protagonismo do clube na retomada do carnaval de rua, e observa que a Muamba foi um destes eventos que levaram os blocos dos clubes sociais para a rua, inclusive, com a intenção de realizá-la em frente de cada clube social, mas, devido a impasses, o Clube Missioneiro assumiu a responsabilidade de realizar o evento em frente a sua sede:

Foi uma visão muito forte do carnaval que não existia. Eu sempre tachava assim, quando falava, a volta do carnaval na avenida, na rua, é através da Muamba, que o carnaval estava morto. Quem tinha os instrumentos lá era o Beco e a São José, mas nós não tinha nada, não tinha escola. Aí depois foi surgindo, através dessa caminhada. Aí as escolas foram se manifestando, e aí já deu pra ver que nos anos seguintes a participação das que nós convidamos. E nós se organizamos lá no clube e convidamos... achamos melhor convidar a presidência das entidades sociais de Cruz Alta que eu não sei quantas, não me lembro agora bem. Mas eram poucas, eram poucas. E eles acharam que aquilo era muito compromisso, assumir, organizar a Muamba, né? Aí nós fomos... o Mário encampou a Muamba. Mas aí a participação começou a aumentar... era mais de duas mil pessoas lá na avenida, na Sete de Setembro. Então quem encampou mesmo foi a direção do Clube Missioneiro. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

E no dia 11 de fevereiro de 1988, apenas cinco dias depois da primeira reunião, aconteceu a 1ª Muamba, que foi intitulada de ‘Última Hora’, justamente, pelo pouco tempo entre a decisão e sua realização, dando início, oficialmente, as festas de Momo do ano de 1988.

A matéria do Jornal Diário Serrano, do dia 11 de fevereiro, traz os detalhes da programação do evento que contou com a participação da escola de samba Unidos do Beco, dos blocos dos clubes do Comércio, Cruz-altense, Missioneiro, Internacional e blocos independentes, com o desfile de fantasias, com a presença da Corte do Carnaval da época, e com a animação do conjunto musical ‘Vida Som 10⁴⁹’ e trio elétrico:

⁴⁹ Nome de conjunto musical criado pelo músico Vidal Baptista Mello na década de 1960. Foi um dos conjuntos mais populares dos carnavais de Cruz Alta e região. (Cavalari, 2011, p. 415).

Figura 66 – Muamba de Última Hora faz a abertura oficial do carnaval de 1988



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1988.

O participante Roni Max de Amorim (2024) também relata que o evento se dava com a participação dos blocos sociais e avulsos que se preparavam para o desfile na Muamba:

Bloco do Inter, bloco do Grêmio, bloco do Arranca. E outros blocos avulsos que tinha. E depois tinha, tinha blocos que eram miniescolas. Tinha o 'Tô cá vela acesa'. Tinha outros blocos que agora eu não recordo. Mas era assim, brincando, uma sátira. Uma gozação assim, uma brincadeira com a turma. (Roni Max de Amorim, 2024).

Outro fator importante do evento foi a gratuidade de acesso para que a população pudesse prestigiar os desfiles ao longo da Avenida 7 de Setembro, que na sua primeira edição contou com a presença de cerca de 5 (cinco) mil foliões, segundo a publicação do Jornal Diário Serrano, do dia 13 de fevereiro de 1988, superando as expectativas dos organizadores:

Figura 67 - Grande público prestigiou a 1ª Muamba de Cruz Alta



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1988.

A participação expressiva do público, nesta primeira edição da Muamba, e nas seguintes, também é relatada pelo participante Mauro Oliveira dos Santos (2023): "era bastante, sabe, vinha daqui até lá, quase lá na creche, as duas quadras, até lá". (Mauro Oliveira dos Santos, 2023), e pelo participante Roni Max de Amorim (2024): "Aquilo deu um *up*, levantou. A primeira e a segunda Muamba tinham cinco mil, seis mil pessoas aqui na Avenida assistindo. Começava lá na Montanha de Ouro quase." (Roni Max de Amorim, 2024).

Na narrativa do participante Mário Mafalda (2023), a projeção de público era ainda maior, sendo que foi necessário aumentar o percurso de desfile em mais quadras:

Então... Nós entrávamos na avenida ali... e era mais ou menos o público... o público do Carnaval, quase de hoje. De sete, oito mil... foi comprovado pela imprensa... sete, oito mil... espectadores. Participavam do... participavam... desse evento. E tanto naquela rua que chega lá no Missioneiro... Tu ia ali pelas oito, oito e meia, mais ou menos assim... não tinha mais lugar para passar um carro. Uma avenida larga... e naquele... naqueles espaços ali... acumulava gente... a nossa quadra ficava pequena... tivemos que aumentar para duas quadras... até quase a farmácia lá... para poder acomodar o pessoal. Foi uma loucura. (Mário Mafalda, 2023).

Num outro episódio, ele também relata sobre a expressiva participação popular, em que o 'povo' de outras localidades saía do 'centro para o bairro':

Até um dia, um... O comandante aí do batalhão. Tinha aquele horário de verão, sabe? E já era nove horas. E aquela avenida lá virada de cabeça branca, sabe? De brigadianos. E ele chegava e me dizia, aí, presidente. E o povo? daqui a pouquinho ele chega. Acho que umas duas ou três vezes ele me perguntou. Quando foi nove, meia, por aí, aí veio aquela multidão de gente. Como eu citei há pouco, do centro pra lá, pro bairro. Aí, depois, ele me deu os parabéns. Dizia, olha, meus parabéns. Eu não esperava tanta gente assim. (Mário Mafalda, 2023).

Neste contexto é possível perceber como o carnaval consegue alterar a paisagem de um lugar, suspendendo de forma temporária as agruras do cotidiano, seja como desfilante ou espectador, em que a rua transfigura-se como palco para as dramatizações do ritual, mesmo que de forma efêmera, como ressalta Da Matta (1997) ao dizer que isso só é possível porque se estabelece um 'ritual', que transforma algo natural em algo social, através desta dramatização, dando-lhe identidade e singularidade. "O ritual tem, então, como traço distintivo a dramatização, isto é, a condensação de algum aspecto, elemento ou relação, colocando-o em foco, em destaque, como ocorre nos desfiles carnavalescos e nas procissões[...]". (Da Matta, 1997, p. 36). A Figura 68, registrou o momento deste 'ritual' na 1ª Muamba de 1988:

Figura 68 - Registros do desfile na Avenida 7 de setembro



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1988.

Destaco ainda que, além da suspensão temporária do cotidiano provocada pela realização deste evento, e que se transforma naquilo que Jesus (2013) denominou como uma extraversão do cotidiano, a Muamba também vai produzir uma ‘extraversão do tempo e do lugar’, pois, naquele momento, naquela noite, a Avenida 7 de setembro, em frente ao Clube Missioneiro, deixa de ser apenas uma rua comum na paisagem, e se transforma numa passarela do samba, num palco aberto, criando uma atmosfera que transcende a realidade do lugar, onde pessoas tornam-se artistas e brincantes do carnaval.

E de forma improvisada, a Muamba Carnavalesca⁵⁰ iniciou sua trajetória no carnaval de rua de Cruz Alta, e ao longo dos anos, se consolidou como um significativo evento carnavalesco da programação da cidade. “Durante alguns anos, a Muamba foi a única opção de festejos carnavalescos de rua, já que o desfile oficial não era realizado”. (Cavalari, 2011, p. 244).

A Muamba também serviu como laboratório de aprimoramento na organização dos desfiles que vieram depois, além de ter sido palco para a descoberta de artistas e sambistas, como narra Helenice Mello (2024):

A muamba já existia. A muamba no Missioneiro já existia. Ela tinha lá a escolha da rainha da muamba, lá no Missioneiro. Isso já existia. Tanto é que a São José, nós arrumávamos as candidatas e botávamos as candidatas lá. Eu tenho até recortes de jornais com as negras lá sambando. Numa das ocasiões, logo depois, no mesmo ano, a gente chegou na escola e a Marlene muito cansada, já uma pessoa de idade, não aguentava. Daí ela me perguntou se eu poderia sair de porta-bandeira. Eu disse que não sei segurar essa coisa. Não tenho jeito, eu sou de sambar. Eu disse, mas a Janaína pode ir porque ela está gorda. Bem assim. Eu sou uma pessoa muito calma. Aí a Janaína foi e eles saíram lá. Foi um casal assim, descoberto por mim, na muamba... no Missioneiro, na muamba do Missioneiro. Lá nós descobrimos também que Vladimir e Juliana eram passistas, foi na muamba. Quando a gente chegava lá, a gente olhava assim e dizia, mas quem é aquele negrinho saracoteando feito um louco lá... Ele só sambava, sambava e sambava. Porque ele era um passista que ele conseguia pegar uma mulher gorda e levantar no colo. Parecia que era uma pluma. Por ser um excelente bailarino. Lá também que a gente descobriu que as negras eram sambistas. Porque lá na muamba elas tinham aquela alegria, porque a São José era a escola de samba que ia. A São José era a escola de samba que ia pra Muamba. Não tinha outra escola de samba. Então era uma convidada, era uma honra, de levar as candidatas. As gurias do bairro concorriam, mas sempre perdiam pras gurias da São José. Pras Matos principalmente. Era um monte de negro que tinha lá. E assim depois apareceu a Imperatriz da Zona Norte. Porque o Missioneiro tinha essa identidade. As Muambas eram lotadas. E a entrada era franca. A entrada era franca, tu pagava o trago. (Helenice Mello, 2024).

⁵⁰ Este evento carnavalesco foi o primeiro contato que eu tive como espectador dos desfiles de carnaval na cidade, antes mesmo do surgimento da escola de samba Imperatriz da Zona Norte.

Nos anos seguintes, com o grande sucesso da Muamba, que movimentou a cena carnavalesca da cidade, atraindo milhares de pessoas para prestigiar seus desfiles, a direção do Clube Missioneiro, ainda sob o comando do presidente Mário Mafalda, e com o incentivo do poder público, decidiu fundar a primeira escola de samba da zona norte de Cruz Alta no ano de 1993.

4.3 A escola de samba da Zona Norte

O processo de criação da escola de samba na Zona Norte de Cruz Alta é reflexo de um complexo movimento de relações sociais e políticas, que ocorreram ao longo da formação histórica do Clube Missioneiro e, posteriormente, com a Muamba Carnavalesca, como veremos a seguir.

O Clube Missioneiro sempre fez parte da cena carnavalesca da cidade, através de bailes e blocos, que culminaram na criação do evento Muamba Carnavalesca, evento este que contribuiu para a retomada dos desfiles de rua na cidade de Cruz Alta, provocando um extravasamento do espaço fechado, para o espaço aberto, do clube, para a rua. Da Matta (1997) argumenta que uma das características do desfile carnavalesco é ser chamado de ‘carnaval de rua’, em oposição ao carnaval fechado, que se realiza em clubes. “Na rua, o carnaval assume sobretudo a forma de encontro aberto [...] ao passo que, nos clubes, se trata de um ambiente mais bem marcado, pois o próprio espaço físico é privado.” (Da Matta, 1997, p. 108-109).

Neste sentido, no ano de 1993, a direção do Clube Missioneiro, apoiada pelo secretário de Turismo da época, após o crescente sucesso da Muamba, decidiu fundar uma escola de samba na Zona Norte.

Segundo Mário Mafalda (2023), a fundação da escola surgiu quase que de uma brincadeira, pois, os desfiles daquele ano seriam realizados no dia 20 de fevereiro, e a decisão de fundar a escola ocorrera em janeiro:

E nós a colocamos ela em vinte e poucos dias. Porque o Baianinho, finado Baianinho, não sei se tu chegou a conhecer. Ele foi presidente da Secretaria de Cultura e Turismo. E ele sempre, em cima de mim, vinha e estava vendo o nosso trabalho. 'Mafalda, vamos botar uma escola aqui na Zona Norte. Tem que botar'. Bom, aí eu dei brincadeira. Praticamente eu disse para ele, digo: 'Baiano, se tu me liberar com o teu pai... o pai dele era prefeito aqui, né... Se tu me liberar aquela 'verbinha' que nós temos lá, aí dá pra gente até pensar'. Já estava se aproximando, um mês, bem pouco, do carnaval. 'Mas deixa eu falar com o pai'. Foi, falou com o velho, baiano aí, e veio aquele dinheiro. Peguei aquele dinheiro, fui aí ljuí. Comprei 70 instrumentos para a escola que está começando, os outros acho que nem tinha essa quantidade. Comprei 70 instrumentos. (Mário Mafalda, 2023).

Na narrativa do participante fica evidente o jogo de interesses entre a entidade e o poder público, pois, é notório que o clube precisava de recursos financeiros para a produção daquele desfile de carnaval e, em contrapartida, a Secretaria de Turismo precisava da fundação de mais uma escola de samba, para movimentar ainda mais as atividades carnavalescas da cidade⁵¹.

O Jornal Diário Serrano, de 22 de janeiro de 1993, destaca em sua capa, poucos dias após a fundação da escola de samba da Zona Norte, a participação da nova agremiação nos desfiles daquele ano, juntamente com as outras três escolas existentes - Unidos do Beco, Unidos de São José e Acadêmicos do Sol:

Figura 69 - Desfile na Avenida contou com a participação da recém fundada Imperatriz da Zona Norte



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1993.

⁵¹ Arrisco-me dizer que, o interesse por parte do secretário de Turismo também era político, pois, na região da Zona Norte ainda não havia uma agremiação carnavalesca que pudesse convergir apoio para a administração municipal, ou, para uma futura candidatura política.

A Figura 70, ilustra em seu texto, o número de integrantes que a escola Imperatriz da Zona Norte iria desfilar naquele ano, o instrumental para a bateria e o apoio da Secretaria de Turismo, conforme narrado anteriormente, pelo participante Mário Mafalda (2023):

Figura 70 - Imperatriz da Zona Norte teve apoio da Secretaria de Turismo



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1993.

Roni Max de Amorim (2024) também afirma que a escola surgiu em 1993, um pouco antes da realização do carnaval, com o apoio de uma turma de pessoas, um grupo, uma diretoria que era inexperiente em carnaval, mas que tinha muita vontade de fazer, tendo na figura do presidente da época, Mário Mafalda, o grande responsável:

E ali o grande responsável e corajoso foi o seu Mário Mafalda. Que bancou, que teve a coragem, vou fazer uma escola. E fez a escola. Eu lembro que foi assim... Não sei quantos dias antes do desfile foi fundado, mas foram poucos dias. Não chegou a dar o mês, não lembro agora o que aconteceu. E se fez um carnaval. Montou-se aqui, tinha uma estrutura aqui no Mercado Aveacruz. Estavam terminando o mercado e fizeram os carros ali. Era um carro, dois carros, não lembro na época. E como eu te disse, não tinha muita experiência. Mas conseguiram botar a escola na Avenida. E daí... isso foi o carnaval de 93 que já foi dentro da avenida Presidente Vargas, atrás do ginásio. (Roni Max de Amorim, 2024).

Percebe-se que a escola de samba recém-criada precisou produzir um desfile em poucos dias para apresentar-se naquele ano. Mário Mafalda (2023), também corrobora que o espetáculo para o desfile foi idealizado e produzido em poucos dias:

Nós colocamos uma escola, a nossa escola de samba lá, em vinte e poucos dias na Avenida. Foi mais ou menos isso aí, porque... Nós tínhamos lá, 20 ou 30, na direção... Aí aumentou pra 60, 70. Então, foi assim que começou, surgiu os ensaios, né... E aí o povo queria ver quem era a Imperatriz, né... De curiosidade. E já começaram a se inscrever pra... pra sair no desfile. (Mário Mafalda, 2023).

Através do relato do participante Paulo Bastos (2024) é possível reavivar como foi o dia em que surgiu a ideia de fundar uma escola de samba na Zona Norte que, segundo ele, após um evento do clube, numa conversa informal entre os diretores presentes, decidiu-se que a Zona Norte tinha que ter uma escola de samba. “E o presidente Mário Mafalda foi então o mentor. E decidiu que nós iríamos começar a participar do carnaval com uma escola”.

Ele também narra que o ambiente era de muito entusiasmo:

As pessoas querendo aprender o que ninguém sabia, não tinha conhecimento de nada. Não nada, mas como que era o carnaval. Era tudo muito cru, digamos assim. Vou usar o termo cru assim, que as pessoas tinham vontade, tinham pouco conhecimento, mas estava com sangue nas veias pelo carnaval. E esse clima, assim, de como fazer... como acontecer... vai dar certo... era um clima muito gostoso, com pouco conhecimento, mas com muita vontade em conhecer e como fazer o carnaval. (Paulo Bastos, 2024).

Esta fala demonstra que houve consenso entre os integrantes da direção para a criação da agremiação, e vontade de aprender e realizar esse primeiro desfile, ao passo que, mesmo com dificuldades estruturais e pouco conhecimento, ocorrera uma mobilização entorno do objetivo de produzir o desfile, característica marcante das escolas de samba, como observa Simmel (1983) quando diz que:

O processo por ‘sociação’ adota determinadas formas de cooperação e de colaboração, constituindo uma unidade entre os indivíduos. A sociação é, assim, a forma, realizada de diversas maneiras, na qual os indivíduos constituem uma unidade dentro da qual se realizam seus interesses. (Simmel, 1983, pg. 60).

Sob esta perspectiva é possível afirmar que a escola de samba trabalha em prol de uma unidade, mesmo na diversidade, para alcançar seu interesse maior que

é o campeonato entre as entidades carnavalescas. Contudo, é perceptível ainda que existem interesses individuais (políticos, ideológicos, pessoais, entre outros) que perpassam o interesse comum e que, de alguma maneira, interferem no interesse coletivo.

A participante Mariana Prola Farias Leães (2024) também descreve o ambiente da reunião que marcou a sua memória, pois, na época, mesmo sendo criança, foi levada por sua mãe, uma das fundadoras, o que alude a composição familiar da entidade, para a reunião de fundação da escola:

Quando eu tinha mais ou menos uns nove anos, ela chegou um dia em casa, minha mãe, e disse assim... nós vamos hoje... lá num clube, que a gente nunca foi chamado Missioneiro... e vamos ter uma reunião para fundar uma escola de samba. Aí fomos até o Missioneiro e lá teve essa reunião com vários fundadores e eu lembro que a primeira sensação que eu tive é de me sentir num lugar extremamente diferente do lugar que eu vivia. Porque eu sempre estudei numa escola particular, com outras vivências, com outra população. E quando eu entro nesse lugar, eu me encanto já de cara, assim, com a simplicidade, com a alegria, com as pessoas, né, e isso já no primeiro dia eu lembro desse primeiro contato, assim, de me sentir bem lá dentro do Missioneiro. Eu lembro, assim, poucas coisas a respeito disso, porque talvez a minha atenção não estava tão voltada para aquilo, né. Mas eu lembro, assim, de ter uma mesa, bem grande, assim, na parte de cima, onde é a copa. Nessa mesa, várias pessoas bebendo, fumando, porque eu acho que todas as pessoas que resolveram fundar eram pessoas divertidas. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Ela ainda rememora alguns nomes de famílias que estavam presentes neste dia de fundação da escola, incluindo a direção do Clube Missioneiro, a qual já havia decidido pela criação de uma escola de samba na Zona Norte:

Eu lembro, assim, a que tava a minha mãe, a Ângela Malesky, o seu Mário Mafalda, a Fátima Kniphoff, o Silvio Albrecht, estava o Anildo Lamaison, o pai da Fabi, que foi ele, assim, o grande entusiasta do enredo do primeiro ano, né? Foi ele que fez o samba. Eu acho que estava também, deixa eu pensar, a Nilza já estava, essas pessoas, assim, bem antigas da escola já estavam. E, por exemplo, o Mauro, o Siri Gaita, pessoas da comunidade já estavam ali pintando o clube para algum evento, porque o clube era um local que recebia todo mundo. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

O Mauro Oliveira dos Santos (2023) e Roni Max Amorim (2024) também enfatizaram a participação de famílias na composição da direção da escola de samba na sua fundação, demonstrando essa configuração familiar:

Sim, a direção da escola topou, através do conhecimento do presidente com as pessoas, tipo a família Prola, a família Dani Frank, né? Até a... A Vera Prola. A família dela ajudou nós aí. Qual é a outra família que foi? O Dani Frank. Sim, daí foi a... A Dani... A Ângela Maleski também, a família dela. Conhecidas. Eles não são fundadores da escola como a diretoria do clube, mas eles foram a primeira diretoria da escola a ser formada, entendeu? Direção da escola, que são os departamentos. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Como a família Prola, Buco, tinha América, tinha a Eunice, o Marquinhos - Sarita, o seu Mário, que era o presidente. Tinha uma turma de pessoas assim que não tinha experiência de carnaval, mas tinha aquela vontade de fazer um grande carnaval, os Kniphoff, a Fátima, o Chico. Agora vai me fugir alguns nomes. (Roni Max de Amorim, 2024).

Paulo Bastos (2024) acentua que a Imperatriz iniciou com uma comissão provisória, a qual assumiu a escola naquele momento, e que incluía pessoas ligadas a direção do clube e da comunidade cruz-altense, como o presidente Mário Mafalda, o vice-presidente Ademar Moreira da Costa e a então professora universitária Dra. Vera Prola (*in memoriam*):

Surgiu então a Imperatriz, um grupo aqui dentro, uma comissão, uma comissão provisória, que assumiu a escola naquela época, que incluía Vera Prola, Mário Mafalda, o próprio seu Ademar. Já tinha aqui um grande número de pessoas, e a gente então se uniu e começou a pensar, porque existia um bloco aqui dentro naquela época, já tinha um bloco. (Paulo Bastos, 2024).

Dentro deste contexto, Vladimir Colombelli (2024) também revela que a formação da direção da escola no seu início foi muito regionalizada, com a presença de sujeitos de diferentes lugares da cidade e da própria comunidade da Zona Norte, mas, muito marcadamente, familiar:

Era uma escola de samba, Leandro, de famílias, entendeu? De muitas famílias. Os Prolas, Albrecht, Colombelli, porque o meu pai foi pra lá também. O papai foi tesoureiro da escola, né?. E a gente fundou o Leão da Serra, Leandro, e o Leão da Serra eram grupos familiares mesmo, eram várias famílias. Eu me lembro muito bem dos Prolas, me lembro bem dos Albrecht ali, a minha família, deixa eu ver quem mais que estava assim, os Kiniphoff, eu não sei se os Dal Forno naquela época não participavam, mas eram da vila ali, mas esse pessoal mais antigo. Mas era muito regionalizado, muito regionalizado. Olha gente, o Mauro, por exemplo, veio da comunidade, hoje o mestre de bateria. Nós tínhamos ali várias pessoas características. O próprio Sirigaita, que era um cara da comunidade, e ele foi Rei Momo do município, né? Chegou a ser eleito Rei Momo do município. Ah, os Bittencourt também, Geraldo. Eu lembro das famílias e vou colocando aqui. Tinha os Bittencourt. Olha, cara, tinha muita gente. Os Sórios, a família Sório. Cara, os Dani, né? Tinha uma gama de famílias. Uma gama de famílias. Então, como eu te disse, eram grupos familiares que faziam a escola acontecer. (Vladimir Colombelli, 2024).

Cabe aqui elucidar que, essas famílias que compuseram a direção da escola de samba no seu início, na sua maioria, tinham algum envolvimento social e certo prestígio e *status* na sociedade cruz-altense, em detrimento à comunidade da Zona Norte, que teve sua participação mais limitada, ficando restrita apenas aos integrantes que já faziam parte da direção do Clube Missioneiro, como relata Mauro Oliveira dos Santos (2023):

Sim, a escola é o departamento do clube. Eu estou aqui no clube desde 91. Eu era diretor do clube. Eu era secretário do clube. Naquela época não se envolvia no carnaval. Só tinha o carnaval do clube, né? Carnaval do clube, daí a gente fazia carnaval aqui interno. E carnaval de rua, de escola de samba, naquela época tinha só a São José, o Beco e o Sol. O Mafalda, o seu Ademar, que era o vice, eu era o secretário. Tinham os dois secretários, o tesoureiro era o Eloino, o Lemos. Também tinha mais outros dois com ele. E aí tinha os departamentos, né? Que era o departamento social e cultural do Clube. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Desta forma, no dia 18 de janeiro de 1993, aconteceu a fundação da escola de samba 'Imperatriz da Zona Norte', que tornou-se departamento cultural do Clube Missioneiro, inaugurando uma trajetória de muitos carnavais, desenvolvendo um trabalho significativo em torno da cultura popular, especialmente no carnaval, tendo na comunidade da Zona Norte da cidade seu grande fator motivador e que impulsionou o seu caráter educativo, cultural, filantrópico e social, conforme afirma Cavallari (2011):

Surgiu no ano de 1993 por iniciativa do Clube Missioneiro e da comunidade da Zona Norte da cidade. Sua fundação originou-se da Muamba, folia de rua realizada no bairro. Suas cores são o vermelho e branco e já conquistou vários campeonatos do carnaval de rua de Cruz Alta. (Cavallari, 2011, p. 188).

A denominação da entidade foi escolhida pelo presidente da época, com o auxílio do Secretário de Turismo, conforme narrativa do participante Mário Mafalda (2023):

O... o... o coisa queria botar... o cara é morto já. Por nós... ser... da Zona Norte... já caiu o Zona Norte. Ah... é... O Baianinho queria que eu colocasse a Zona Norte. A Zona Norte, de Império! O Baianinho queria que eu colocasse Império da Zona Norte. Eu digo, não, mas... se nós temos... a vantagem de... de fabricar uma... uma rainha... aos melhores auges, sabe? Vamos colocar Imperatriz. 'Ô, aceito'. Disse na hora, aceito. 'Imperatriz da Zona Norte'. (Mário Mafalda, 2023).

As cores da entidade também foram definidas pelo então presidente, tendo como inspiração as cores do Clube Missioneiro:

Porque o clube, se quisesse usar o amarelo, na escola, podia usar. Porque o clube, clube... Sim, tem coisa que eu não falei ainda pra ti. O Clube é vermelho, branco e amarelo, as três cores do Clube. E a escola ficou vermelho e branco, mas ela podia utilizar o amarelo também. Então, ó... A nossa escola é o departamento cultural. E aí tem diversas opções na área cultural, você escolhe o que quer fazer. Então, por esse motivo, as cores da escola e as cores do Clube. (Mário Mafalda, 2023).

Outra definição importante, ocorrida no ano de 1994, foi quando o carnavalesco da época decidiu que o ‘pavilhão’ ou bandeira, ícone máximo da agremiação carnavalesca, teria como símbolo uma ‘coroa imperial’, pois a primeira bandeira da escola, no ano de 1993, carregava como símbolo a estrela do Clube Missioneiro, conforme narra ele próprio:

É, foi uma coisa também que talvez muitos não saibam, mas quem introduziu a coroa, fui eu que introduzi a coroa. A bandeira era a bandeira do Clube. Como eu tinha feito a bandeira do Sol e tinha feito o sol, o desenho da bandeira do sol foi eu. Quem acabou desenhando a bandeira foi o Geraldo. Mas eu disse... não... o símbolo... nós temos que ter um símbolo. Porque... como eu trabalhei lá no Sol... nós fizemos... os abre-alas... era o sol... e já vinha também... vinha com luz... só não vinha com movimentos... mas vinha aquele pisca-pisca... vinha aquele sol grande na frente. Eu disse... não... também... temos que ter o nosso símbolo. Vamos ter uma coroa. Aí vamos fazer a coroa... aí... com aquela equipe... então o Rogério faz a coroa... e eu giro. (Roni Max de Amorim, 2024).

De acordo com os preceitos da história do carnaval, o pavilhão deve ser respeitado e venerado, pois carrega em si toda a história e memória da entidade, e quem o apresenta e defende é o casal de Mestre-sala e Porta-bandeira:

Lançado com os ranchos, fundados pelas baianas que moravam na Pedra do Sal, o estandarte – substituto dos ancestrais e signo de comando – chegou às escolas de samba dando vida ao bailado do Mestre-sala e da Porta-bandeira, simbolizando a proposta de um grupo oriundo de uma cultura proveniente de um passado africano – rituais de fertilidade que garantiam a continuação da vida. Este estandarte transformou-se em bandeira, sinal de coletividade, representação de nossa ancestralidade. (Site SRzd, 2014).

Na Figura 71 abaixo, encontra-se o primeiro casal de mestre-sala e porta-bandeira da escola, com o pavilhão do ano de 1993:

Figura 71 – Primeiro pavilhão da Imperatriz da Zona Norte de 1993



Fonte: Arquivo pessoal Roni Max Amorim.

E na Figura 72, encontra-se o casal de mestre-sala e porta-bandeira do ano de 2019, apresentando a bandeira oficial confeccionada no ano de 1994, à Comissão Julgadora dos desfiles daquele ano:

Figura 72 – Pavilhão confeccionado no ano de 1994⁵²



Fonte: Redes Sociais da escola de Samba – Créditos da fotografia: Setor 9.

⁵² Esta bandeira foi utilizada pela última vez no desfile de 2022, e substituída por uma outra.

Cabe ressaltar que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, enquanto entidade carnavalesca, nasceu dentro de um contexto familiar em que, na sua maioria, era formado por famílias de classe média e classe média alta, mais abastadas, e com certa notoriedade na sociedade cruz-altense. Com isso, ela era vista pelas demais entidades como uma escola que já nasceu ‘grande’ e com maiores recursos econômicos que as demais. Exemplo disso está na fala do participante Mário Mafalda (2023) quando diz que: “Ah, mas todo mundo chamava, chamava de ‘riquinho’. É? A escola ‘rica’ é a Imperatriz”.

Ademar Moreira da Costa (2024) também reforça que as outras agremiações acreditavam que a Imperatriz era uma escola ‘grande’: “Então eu acredito que eles já analisavam que a escola Imperatriz era a escola no porte mais elevado. Muitas vezes diziam que era a escola dos ricos, né? Não era, né? Naquela época era o Beco”.

A participante Nilza Lazzarini (2024) elucida que havia essa distinção econômica e social entre as escolas da época, demonstrando que tanto, internamente, como sob influência de determinados grupos sociais, existia essa diferenciação de classes entre as escolas de samba. “Havia, porque o Beco sempre foi mais da sociedade de Cruz Alta, é um outro público. A São José já era mais o bairro. A Imperatriz aqui, também. Então, apesar do Beco nascer, acho que no bairro São Miguel, né?”.

É admitido que essas diferenças ainda permanecem de forma mais acentuada, pois, as escolas de samba congregam todas as classes sociais, abrindo espaço tanto para a burguesia como para os populares, sendo que algumas agremiações possuem sujeitos com maior poder econômico em relação a outras, interferindo nos modos de participação dos desfiles de carnaval. Mas, não interfere no processo organizacional interno, pois, as estratégias são individuais de cada entidade.

Além disso, é importante ressaltar que, a partir da escola de samba, também se alterou a paisagem e o imaginário social da Zona Norte, pois, com a aproximação de diferentes sujeitos, de realidades socioeconômicas distintas, com uma maior atenção política e com investimentos públicos e privados, se ressignificou esse imaginário e, conseqüentemente, sua representação enquanto lugar:

[...] a Zona Norte era uma zona, então, como eu disse antes, vista como um lugar perigoso, violento, e eu acho que a Imperatriz desmistificou isso. Ela mostrou, ela trouxe um brilho para a Zona Norte, e esse brilho fez as pessoas enxergar de uma forma diferenciada. Então lá, a partir disso, começam a surgir comércios, outra realidade e outras vivências que possibilitaram aquela comunidade de sair dessa marginalização e entrar num contexto importantíssimo que é o de protagonismo social. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Portanto, pode-se considerar que hoje, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte transformou os diferentes aspectos da região, principalmente, a autoestima da comunidade, que em certa medida, se reconhece a partir da Zona Norte, levando-a ao protagonismo social, do qual a participante Mariana Prola Farias Leães (2024) observou.

Irrefutavelmente, as questões relacionadas as desigualdades socioeconômicas ainda aparecem, tanto na região, como na própria escola de samba, não desaparecendo por completo, pois, as sociedades capitalistas global e local estão imersas na constante luta de classes.

4.3.1 Organização e estrutura da escola de samba

Com base neste ponto de vista, é preciso compreender como as escolas de samba, de um modo geral se organizam e se estruturam, divididas em dois campos distintos, tanto administrativamente, como carnavalescamente, mas que se complementam para a concretude do objetivo final que será o desfile de carnaval, conforme define Leopoldi (2010):

Buscando ressaltar os aspectos de organização da escola de samba, optamos inicialmente por estabelecer um divisor entre os seus elementos, de maneira a distribuí-los em dois campos distintos, orientados para objetivos que podem ser artificialmente dissociados, para possibilitar uma abordagem adequada a nossa preocupação analítica. É esta, ao menos, a intenção do investigador ao proceder a repartição arbitrária do conjunto da escola de samba em dois níveis de organização: um que apreende os aspectos relativos à sua apresentação carnavalesca e outro que diz respeito aos elementos situados no campo propriamente administrativo e que, em última instância, visam criar condições para que as agremiações realizem aquela apresentação da melhor maneira possível. (Leopoldi, 2010, p. 77).

No campo administrativo, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, que ainda é um departamento cultural do Clube Missioneiro, tem como estrutura

organizativa um quadro de diretores que trabalham de forma independente da direção do Clube, formada conforme Tabela 1 abaixo:

Tabela 1 – Direção formal da escola de samba Imperatriz da Zona Norte

Cargo	Função
Presidente	Presidir as reuniões e determinar o planejamento e execução das ações e atividades da escola de samba;
Vice-presidente	Suceder o presidente, quando necessário, nas reuniões e tomadas de decisões sobre as ações e atividades da escola de samba;
Presidente de Honra	Título honorífico dado a pessoas que marcaram a história da escola, mas que não ocupam mais cargos na diretoria executiva;
1º e 2º Secretário	Secretariar as reuniões, auxiliando o presidente, tendo como uma de suas funções, redigir e registrar as atas das reuniões ordinárias e extraordinárias;
1º e 2º Tesoureiro Consultor Jurídico	Organizar a gestão financeira da entidade; Fornecer aconselhamento legal e estratégico para a entidade;
Diretor de Comunicação ⁵³	Assessorar a entidade na relação com os meios de comunicação, produzir conteúdo, planejar estratégias de marketing, entre outros;

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Ao longo dos anos, muitos foram os presidentes e diretores que assumiram a organização formal da escola de samba, tarefa definida por Leopoldi (2010, p. 78) como “funções levadas a efeito de assegurar à agremiação condições adequadas para atingir seus objetivos”. Inclusive, eu, enquanto participante da organização formal da escola, tive a oportunidade de ser presidente da agremiação entre os anos de 2012 e 2014, tendo sido um período muito importante na minha trajetória carnavalesca e de vida.

Na Tabela 2, apresenta-se os presidentes que estiveram à frente da agremiação desde o ano de sua fundação, em 1993 até o presente ano de 2025:

⁵³ Considerando minha atuação na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, iniciei minha trajetória no quadro diretivo, ocupando o cargo de Diretor de Comunicação entre os anos de 2002 e 2004.

Tabela 2 – Presidentes da escola de samba Imperatriz da Zona Norte

Presidente	Gestão	Etnia
Mário Mafalda	1993-1998	Branco
Neri Gengnagel	1998-1999	Branco
Fátima Kniphoff	2000-2001	Branca
Claudir Kniphoff	2001-2002	Branco
Ademar Moreira da Costa	2002-2008	Pardo
Nilza Lazzarini	2009-2011	Branca
Leandro Dal Forno	2012-2014	Branco
Alberi Ricardo Bastos Costa	2015-2016	Branco
Nilza Lazzarini	2017-2018	Branca
Everlei Martins	2019-2025	Branco

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Observa-se, a partir da tabela apresentada, que duas mulheres assumiram o cargo de presidente da escola de samba desde a sua fundação, espaço importante de visibilidade sobre o papel de gênero no carnaval, como relata a ex-presidente Nilza Lazzarini (2024):

Leandro, eu tenho comigo assim, ó, eu sou mulher, gosto de ser mulher, e acho que eu posso tudo. Até onde o meu corpo, minha mente, me faz entender que eu posso. Então, pra mim foi assim... Porque eu passei por todas as fases da Imperatriz. Eu entrei como coordenadora de ala, depois fui diretora de bateria, fui porta-estandarte, fui porta-bandeira, fui rainha, fui presidente, fui cozinheira, e hoje, de tudo, um pouco. Então, como mulher, eu digo assim, ó... É só a gente se posicionar. (Nilza Lazzarini, 2024).

Não podemos deixar de também pontuar que, desde a sua fundação, o quadro diretivo da escola de samba é composto, majoritariamente, por sujeitos 'brancos', o que reflete o sistema de privilégios da 'branquitude', que mesmo em uma condição de pobreza, ainda tem um privilégio simbólico, como reforça Bento (2002):

Evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio. Mesmo em situação de pobreza, o branco tem o privilégio simbólico da brancura, o que não é pouca coisa. Assim, tentar diluir o debate sobre raça analisando apenas a classe social é uma saída de emergência permanentemente utilizada, embora todos os mapas que comparem a situação de trabalhadores negros e brancos, nos últimos vinte anos, explicitem que entre os explorados, entre os pobres, os negros encontram um déficit muito maior em todas as dimensões da vida, na saúde, na educação, no trabalho. A pobreza tem cor, qualquer brasileiro minimamente informado foi exposto a essa afirmação, mas não é conveniente considerá-la. Assim o jargão repetitivo é que o problema limita-se à classe social. Com certeza este dado é importante, mas não é só isso. (Bento, 2002, p. 3).

Neste contexto, o participante Paulo Bastos (2024) relata que foi um dos primeiros negros a participar do grupo diretivo da escola de samba: “E eu sou um dos primeiros. Eu estou aqui dentro pouco mais de 30 anos, e sou negro”. Contudo, este ainda não é o foco principal de discussão desta tese, mas acredito ser necessário o registro do tema para posterior pesquisa.

Dando continuidade, no campo carnavalesco, Leopoldi (2010) define que este outro nível de organização, chamado por ele de ‘organização carnavalesca’, “se refere ao conjunto e articulação dos elementos mais diretamente vinculados à apresentação da escola de samba no desfile de carnaval”. (Leopoldi, 2010, p. 78).

Assim como no quadro diretivo formal anterior, a agremiação da Zona Norte também possui uma direção responsável em organizar e estruturar a apresentação do desfile de rua. Abaixo, a Tabela 3 apresenta os principais cargos desta organização:

Tabela 3 – Direção carnavalesco da escola de samba Imperatriz da Zona Norte	
Cargo	Função
Diretor de Carnaval ⁵⁴	Responsável pela direção geral da produção do carnaval da escola de samba, desde o seu planejamento até a execução;
Comissão de Carnaval	Grupo composto por carnavalescos, compositores, enredistas, figurinistas e coreógrafos que definiram e produziram a parte artística do desfile de carnaval;
Carnavalesco	Pessoa responsável em definir o tema-enredo que será apresentado no carnaval daquele ano, escrevendo a sinopse e, posteriormente, a história ou estória que será contada na avenida dividida em setores;

⁵⁴ Ainda considerando minha atuação na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, ocupei o cargo de Diretor de Carnaval entre os anos de 2004 e 2011.

Diretor de Bateria	Responsável em dar suporte para os mestres e para o agrupamento dos ritmistas;
Diretor de Harmonia/Evolução	Responsável em planejar a execução do desfile de acordo com o tempo regulamentar, coordenar os harmonias e coordenadores de ala durante e incentivar o canto e a dança da escola durante o percurso do desfile de carnaval;
Diretor Musical	Responsável pelo planejamento musical, desde a escolha do samba-enredo até o grupo de intérpretes e instrumentistas que comporão o chamado carro de som;
Diretor de Barracão	Responsável por coordenar os trabalhos de produção das alegorias e carros alegóricos;
Diretor Artístico	Responsável pela organização da dança e dos movimentos das alas, coreografadas ou não;
Diretor de Quadra	Responsável por organizar a quadra da escola de samba em eventos e ensaios;
Diretor de Mobilização	Responsável pela mobilização da comunidade para participar das atividades da escola, ensaios e desfile;

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Tendo isso em mente, o trabalho das organizações deve ocorrer de forma harmônica e simultânea para alcançar os objetivos da agremiação, especialmente, no desfile de carnaval, por isso, é preciso que ambos os quadros diretivos consigam trabalhar, conjuntamente, desde o planejamento burocrático até a execução carnavalesca.

Leopoldi (2010) conceitua que é fundamental a observação dos próprios participantes da escola em relação aos seus objetivos e aos mecanismos que aciona para alcançá-los:

Assim, de um lado se situa a administração do samba, e de outro, os agentes que fazem o samba. Ambos os setores são admitidos como necessários ao desempenho da escola nas condições que atualmente presidem as comemorações carnavalescas, mais especificamente o desfile das escolas de samba, que tem sido apontado não raramente como a razão mesma de sua existência. (Leopoldi, 2010, p. 78).

Mas, a realidade empírica de uma escola de samba apresenta níveis de relacionamento que muitas vezes são divergentes entre a organização formal e a carnavalesca, pois, existem interesses individuais e discordâncias pessoais que de

algum modo vão interferir, ou não, na unidade da escola de samba e na produção do desfile de carnaval.

Na Imperatriz da Zona Norte, conflitos e tensões foram gerados a partir do estabelecimento de uma rotina carnavalesca, pois, a direção do Clube Missioneiro, distinta da direção da escola de samba, tinha divergências no uso de recursos financeiros e no uso do espaço do clube, já que este também realizava outras atividades, como relatam os participantes Ademar Moreira da Costa (2024) e Everlei Rangel Martins (2024):

Na escola foi o seguinte, né? A verdade foi bem clara. Se posicionou a direção de criar uma escola de samba, um grupo, uma escola. E aí, como a parte financeira não era boa, como sempre, foi juntado uma 'verbinha' lá, que foi... não me lembro se foi ideia dos políticos aí, né? Existia uma pequena verba lá no caixa, tinha uma verba no caixa. E o clube estava lá para reconstruir também. Reconstruímos ali. O negócio era que o Mário queria montar uma escola. Aí vem o caso da parte financeira. Ela sofreu um tempo no tipo de administração da direção da escola e depois quando eu assumi nós mudamos. Nós mudamos e nós arrumamos um precedente para a escola, tendo uma promoção cem por cento, e os movimentos seriam feitos com a direção da escola, financeira. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

E a gente não tinha o comando do clube, que é a sede da escola, né? Então, a gente sempre dependeu, tu quando foi presidente da escola, bem melhor do que ninguém sabe, das negociações com o clube. 'Quando o clube vai estar disponível pra escola? Só depois da semana farroupilha'. Então, a escola só podia entrar no clube e começar a fazer alguma coisa depois do 20 de setembro. Então, aí já perdia... do último dia do desfile até o 20 de setembro, a escola não fazia nada, não produzia nada, a gente se reunia pra falar e comentar e coisa, mas não podia fazer um evento, não podia fazer nada, então isso durante todos esses anos foi essa realidade que a escola viveu, então a escola só abria, só funcionava já em prol do carnaval que era ali em fevereiro, então em setembro a gente começava a correr atrás do fevereiro, do espetáculo. Então, eu acho que agora, quando a gente assume a presidência do clube, a gente começa a poder pensar um pouco na formação e na devolutiva do espaço para a comunidade. (Everlei Rangel Martins, 2024).

No relato de Everlei Rangel Martins (2024) fica mais visível as divergências relacionadas ao uso do espaço, muito pela característica do Clube Missioneiro em convergir outras atribuições, principalmente, as de cunho 'tradicionalista', o que sugere uma certa disputa entre o campo das tradições sul-rio-grandenses e o carnaval. Mesmo assim, clube e escola de samba, conseguem negociar e abarcar estas duas culturas tão distintas num processo dual de coexistência simultânea.

Enquanto diretor de carnaval e presidente, também vivenciei essas diferenças e disputas, tendo que negociar de forma harmoniosa a manutenção das atividades da escola junto ao Clube.

Notoriamente, existem outros tipos de disputas, tensões e interesses que são gerados a partir da escola de samba e do carnaval. De acordo com Leopoldi (2010), na organização carnavalesca, a base é formada pelos 'componentes em geral da escola' que são sujeitos das mais diferentes classes sociais, etnias, gêneros, orientações sexuais, religiões e ideologias, e que devem ser administrados pela organização formal da agremiação.

Neste sentido, e de acordo com as minhas observações, é possível considerar que ao longo dos anos, a base social da escola de samba Imperatriz da Zona Norte foi muito diversificada, composta pela comunidade da Zona Norte e de outras regiões da cidade, por sujeitos brancos e negros, de diferentes classes econômicas e sociais, mas, majoritariamente, de classe baixa, de homens e mulheres, com uma expressiva participação feminina, de famílias e crianças da comunidade, de diferentes religiões, de posições ideológicas e partidárias divergentes no campo das ideias e de eminente participação LGBTQIA+.

E os componentes em geral das escolas de samba, oriundos das comunidades, também são fundamentais para a manutenção e preservação da própria cultura popular, pois é através deles que os laços de pertencimento são criados, contribuindo para o reconhecimento da entidade, como expõe Roni Max de Amorim (2024), ao afirmar que a agremiação, e por consequência a própria cidade, é reconhecida para além das fronteiras locais, trazendo aclamação para a comunidade participante:

É... o carnaval sempre foi feito... principalmente pela comunidade local. Bairro São José... Passo Feio... o Beco ali que é o bairro Preto... São Miguel... o Sol lá na Vila do Sol... apartamentos... Bairro de Fátima... e aqui... Vila Nova... Vila Esperança... Progresso... essa é a essência da escola. Até porque leva o nome aqui da... da Zona Norte... da Vila Nova... para fora da cidade... Tu vai em Uruguaiana, o pessoal sabe onde é a Imperatriz da Zona Norte. Tu vai em Porto Alegre, todo mundo sabe onde é que é, que bairro é. Isso é importante. As pessoas não se dão conta disso. E o bem que faz a escola para as pessoas da comunidade que participam. É muito importante. (Roni Max de Amorim, 2024).

Neste contexto, deve-se considerar ainda que o nível relacional entre os sujeitos e a entidade carnavalesca é mensurado a partir da realidade do lugar, levando em conta os aspectos globais e locais, e as questões sociopolíticas e econômicas,

como no caso da escola de samba da Zona Norte na cidade de Cruz Alta, no interior do estado do Rio Grande do Sul, pois, ela converge todos esses aspectos que são vivenciados no seu dia a dia, problematizando questões importantes da sociedade, e que devem ser observados através dos fluxos constantes entre a comunidade e a agremiação, interna e externamente, e que interferem na consolidação de uma identificação com a escola de samba.

Leopoldi (2010) considera que os agentes do ‘mundo do samba’, em certa medida podem ser rotulados com ‘marginais’, na acepção sociológica, pois incorporam atributos que não os afastam de uma situação periférica em face de todo o conjunto social:

Assim, a situação marginal seria tipificada pela remuneração do trabalho aquém do limite admitido como propiciador de condições sociais mínimas de existência. Este limite, no caso da sociedade brasileira, é referido em termos do salário-mínimo legalmente estipulado. [...] Em outras palavras, de um contingente de indivíduos vivendo ‘comunitariamente’ nas mesmas condições de ‘marginalidade social’[...]. (Leopoldi, 2010, p. 126-127).

E esta ‘marginalidade social’, atrelada aos marcadores étnico-raciais, se refletem na diferenciação de posições ocupadas por estes sujeitos na escola de samba, consoante a fala da participante Helenice Mello (2024):

Houve uma diferença. Elas têm dinheiro, fulana não tem. E infelizmente, eu acho que também foi um pecado que nós cometemos, deveríamos ter continuado nós mesmas de destaque. Porque, infelizmente, o carnaval está se transformando nessa coisa. A raça negra não tem mais a valorização que tinha. Ou tu sai na ala, porque tu é pobre, tu vai sai na ‘alinha’. (Helenice Mello, 2024).

Em outra narrativa, Helenice Mello (2024) também reforça que a maioria da comunidade é formada por pessoas negras, e que devem ter o seu lugar de destaque na escola de samba, não ficando somente reservado para sujeitos, economicamente, mais favorecidos:

Mas também peca do lado assim, ó. Vocês precisam voltar a respeitar a comunidade, a negrada⁵⁵ da escola. É necessário que vocês respeitem as negradas das escolas. Não é só madame com dinheiro. Madame com dinheiro, não. Madame com dinheiro, ela só vai aparecer na avenida pra desfilar. Se por um acaso, como aquela vez que ocorreu com vocês, que as fantasias vieram todas estragadas, quem é que foi pra lá? A comunidade. Pau Pega, Progresso. Eles que saíram de casa e foram pra lá costurar. (Helenice Mello, 2024).

Sob esta perspectiva, a escola de samba se configura com um espaço paradoxal, pois, segundo pesquisas realizadas por autores como Da Matta (1997) e Leopoldi (2010) este lugar é deslocado, inverso a estas diferenciações do cotidiano e da sociedade, possibilitando uma certa inclusão, igualdade entre os grupos sociais:

Neste quadro, a inversão carnavalesca brasileira se situa como um princípio que suspende temporariamente a classificação precisa das coisas, pessoas, gestos, categorias e grupos no espaço social, dando margem para que tudo e todos possam estar deslocados. É precisamente por poder colocar tudo fora de lugar que o carnaval é frequentemente associado à 'uma grande ilusão', ou 'loucura'. A transformação do carnaval brasileiro é, pois aquela da hierarquia cotidiana da igualdade mágica de um momento passageiro. (Da Matta, 1997, p. 171).

Na escola de samba, ao contrário, esses momentos são compartilhados por um grupamento social praticamente ilimitado. Tudo se passa como se a comemoração ou celebração nas dependências da escola estivesse aberta a participação de qualquer pessoa que há frequente - ou pudesse frequentá-la - e que, por isso mesmo, se sente estimulada a prestigiar estes eventos. (Leopoldi, 2010, p. 131).

Ou seja, o carnaval e a escola de samba se constituem neste lugar antagônico de inversão social, aberto a 'todos', que iguala e inclui ricos e pobres, negros e brancos, LGBTQIA+ e heteronormativos, corpos dissidentes da norma, homens e mulheres, mesmo que de forma temporária, como observado na visão da participante Nilza Lazzarini (2024):

Ela faz a inclusão perfeita. É branco, negro, gordo, pobre, rico, todos estão ali pra ganhar um título, pra ver a escola passar em 60 minutos, toda uma história. É lindo de se ver. É lindo, né? Cultura, né? É uma pena que se cria, muitas vezes, essa questão assim. Ah, porque o carnaval ocorre muitas coisas, com gravidez, depois aparece grávida... São coisas que, graças a Deus, aos poucos elas estão se indo, né? E essa visão do carnaval como cultura, como uma beleza, como uma história, uma sátira, e uma mistura de pessoas ali, de humanos, só na alegria mesmo. É maravilhoso. (Nilza Lazzarini, 2024).

⁵⁵ Historicamente, essa palavra tem sido usada em contextos pejorativos e desumanizadores para se referir a grupos de pessoas negras de forma desrespeitosa e generalizadora, por isso, mesmo tendo sido utilizada pela participante, não concordamos com o uso do termo.

O Roni Max de Amorim (2024) também coaduna com a ideia de que a escola de samba e o desfile de carnaval permitem a suspensão das desigualdades e preconceitos neste período do carnaval:

Então a escola serve para isso, porque a escola de samba é um mundo à parte, é aquele mundo possível, que não tem desigualdade social, o rico e o pobre têm o mesmo valor, não é? Não interessa se tu é médico, se tu é empacotador, tu é componente da escola. Tem um respeito muito grande pela diversidade, pelo idoso, pela mulher. Não tem racismo. Não pode ter racismo dentro da escola, sabe? Porque ela é feita de raças. Então, não pode... Então é de fundamental importância, pra se entender. Porque se entende a sociedade, e é uma sociedade saudável... dentro da escola de samba... as pessoas não entendem isso. Só quem convive. E uma coisa é a escola, outra coisa é o desfile. Também é um momento mágico. Não existe nada igual ao desfile... que numa hora ali a pessoa é globeleza... está todo mundo aplaudindo... e ela esquece que ela tem conta para pagar... ela esquece que está doente... e ela fica... no outro mundo. E daí também a desigualdade social não tem. (Roni Max de Amorim, 2024).

Ainda sobre a escola de samba como lugar de acolhimento e reconhecimento das diversidades, é indispensável dizer que a Imperatriz da Zona Norte, tornou-se num lugar de pertencimento para o grupo social LGBTQIA+ da cidade e do estado⁵⁶.

Obviamente, nem sempre foi assim, como relata Paulo Bastos (2024) ao afirmar que no início da escola de samba, alguns membros da direção promoveram uma situação discriminatória contra um sujeito homossexual e carnavalesco da época:

E nós tínhamos dentro da direção da escola pessoas que não aceitavam. Até mesmo a questão de homossexualidade, que de preferência fosse barrado ali na porta, e pedisse que a pessoa voltasse e fosse embora. Mas óbvio que a gente não poderia fazer isso com ninguém, até porque era um absurdo, mas nas reuniões aqui da escola, depois dos eventos, a gente ouvia algumas pessoas da diretoria falar: 'por que não barraram fulano na porta?'. Até mesmo eu fiquei, eu acho que umas quatro, cinco vezes nos eventos da escola... e aconteceu um fato, que veio... e que já faleceu, que morava no calçadão, que tinha uma lancheria no calçadão? O 'Airtinho'! E todo mundo sabe que o Airtinho nasceu dentro do Beco, se criou dentro do Beco, mas aí o Airtinho veio pra cá. Aí o Airtinho entrou, com os amigos dele e tudo, mas ele deu um banho aqui dentro, de moral e de bons costumes. O pessoal que não aceitava, acharam que ele não devia vir mais. E ele não veio. Mesmo com a presença e educação dele, na reunião de quarta-feira, que eram marcadas, foi falado. Foi falado para o presidente, pedindo para o presidente, pra ele não fazer parte, como se existisse um decreto proibindo. Deu um maior rebu aqui dentro. Então, deu disse se vocês não aceitam a pessoa que tem uma diferença, seja pela opção sexual, vocês não vão conseguir evoluir aqui dentro. Eu vou ter que pedir pro presidente tomar uma atitude aqui

⁵⁶ Exemplo disso é a minha presença e a participação, enquanto sujeito 'gay', que construiu uma trajetória junto à agremiação, pois, foi no espaço escola de samba que, após ter conhecido outros sujeitos também orientados para o mesmo sexo, que reafirmei minha orientação sexual, vivendo experiências que contribuíram para a minha formação enquanto sujeito e cidadão LGBTQIA+.

dentro, e que eu acho que jamais deveria acontecer um fato desse, e que as portas do Clube e da escola tinham que estar abertas pra todos seja lá quem fosse. (Paulo Bastos, 2024).

Isto não quer dizer que não havia a presença de pessoas LGBTQIA+ participando das atividades da escola, ou fazendo parte da comissão de carnaval na época, pois, a escola abriu espaço para figuristas, coreógrafos, destaques e transformistas⁵⁷, assumidamente, LGBTQIA+, que foram essenciais para a produção do espetáculo de carnaval, mas que, segundo Mariana Prola Farias Leães (2024) eram considerados coadjuvantes neste processo, e que somente ao longo do tempo ocorrera uma desconstrução interna dos estereótipos e preconceitos contra esta população:

Lá no início, eu via que os gays eram essenciais. Eles eram considerados essenciais para o carnaval, mas eles eram considerados coadjuvantes. Eles eram considerados pessoas que vinham trazer esse lado pitoresco e criativo, mas mais pitoresco. E ao longo dos anos o que a gente foi vendo? Através de todos os membros da Imperatriz que realmente trazem outra visão de que não é uma questão de marginalização, pessoas que estudaram, que foram lá construir. Então hoje eu vejo que a trajetória é só de evolução. A gente foi conquistando um respeito. E a gente foi conquistando um olhar diferente, um espaço, mostrando que não, que o gay não tem esse lado chaveirinho de hétero, né? Que nem se diz... Estereótipo. Estereótipo, de que ele só serve pra fazer os outros darem risada. Ele veio mostrar que ele é criativo, que ele é presidente, que ele é coordenador, que ele estudou, que ele tem capacidade. Então, assim, vai se transformando. Eu acho que essa é uma grande vitória da Imperatriz. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Este cenário só começou a ser alterado a partir do ano de 2001, com a chegada de outros sujeitos LGBTQIA+, ressignificando os espaços ocupados, e abrindo caminho para a consolidação de uma escola de samba da 'diversidade', conforme também narra Mariana Prola Farias Leães (2024):

E quando vocês assumem, que eram crianças da época e depois adolescentes, vocês trazem a diversidade para dentro da escola. E eu acho que essa questão foi muito forte. Porque num momento extremamente preconceituoso, que não se incluíam pessoas de todos os tipos de diversidade, a Imperatriz traz isso com muita força, que é a característica que a Imperatriz tem até hoje. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

⁵⁷ Inclusive, foi na escola de samba que eu, ainda criança, tive meu primeiro contato com pessoas LGBTQIA+. Nesta época, eu não entendia muito bem as questões de sexualidade, mas ouvia que fulano era 'viado', etc. Também foi neste período que eu assisti, pela primeira vez, um 'show de transformista', hoje, considerado um 'show de *drag queen*' e que me encantou pela performatividade.

O Everlei Rangel Martins (2024), também vai dizer que a escola de samba foi beneficiada com as transformações e a inclusão da diversidade:

Eu acho que mais colaborou. A Imperatriz foi beneficiada, assim, com isso, né? Porque não querendo se gabar, assim, mas eram bichas de fundamento (risos). A gente acrescentou muito intelectualmente, artisticamente, então cada um com a sua área, com o seu conhecimento, né? (Everlei Rangel Martins, 2024).

Ele também corrobora que a escola de samba potencializou diferentes ações e movimentos em prol da comunidade LGBTQIA+ da cidade, que incluiu a criação do movimento social, através do Grupo Diversidade⁵⁸ e, posteriormente, com o evento estadual 'Miss e Mister Diversidade' que consolidou a cidade de Cruz Alta como 'capital da diversidade' do estado do Rio Grande do Sul, hoje, oficializado através do Projeto de Lei apresentado pela então deputada estadual Luciana Genro (PSOL), que incluiu a Semana da Diversidade de Cruz Alta no calendário oficial de eventos do Rio Grande do Sul, tendo sido aprovado pela Assembleia Legislativa⁵⁹, e que contribuíram para a produção de relações com outros sujeitos e lugares do estado:

Mas acho que também um dos fatores é a questão da diversidade, que surge dentro da Imperatriz, através da Imperatriz surge o grupo Diversidade, que acaba criando ali dentro um evento que vira um evento estadual e que existe há quase 20 anos ininterruptos também, né? E então essas relações acabam fazendo com que tenham pessoas da Imperatriz em cada lugar do estado, que muitas vezes vêm, outras vezes não vêm, então essas relações que a Imperatriz acabou criando ao longo desses anos todos aí. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Cabe ressaltar que, mesmo com tais transformações, a sociedade é ainda marcadamente heteronormativa, reproduzindo padrões, preconceitos e 'fobias'. A participante Mariana Prola Farias Leães (2024) descreve como as demais entidades carnavalescas perceberam essas presenças LGBTQIA+ na escola de samba Imperatriz da Zona Norte:

⁵⁸ Fundado no ano de 2006, o Grupo Diversidade Cruz Alta foi responsável pela organização do movimento social LGBTQIA+ na cidade, desenvolvendo ao longo de sua trajetória, diversas ações em prol desta comunidade, em especial, o concurso Miss e Mister Diversidade Rio Grande do Sul, que converge dezenas de cidades do estado com suas e seus candidatas. Hoje a Festa da Diversidade está na sua 20ª edição. Cabe salientar ainda que eu também fui membro fundador do Grupo, inclusive tem sido presidente da entidade, além de apresentador dos concursos com a personagem 'Lorren Velasques', também caracterizado pelo processo 'transformista'.

⁵⁹ A Lei nº 16.259, de 25 de dezembro de 2024, altera a Lei nº 15.950, de 9 de janeiro de 2023, que consolida a legislação estadual sobre eventos e datas estaduais.

Hoje eu vejo que a Imperatriz tem uma boa relação. Toda vez que vamos a uma escola de samba somos bem recebidos, enfim, mas eu enxergo um preconceito em relação à questão LGBT, que nós temos muito forte. Então, assim, discursos de viadagem, a escola dos ‘viados’, dos gays, isso a gente escuta das outras escolas, né? Há vários discursos, não só em relação a Imperatriz, mas em relação a... a gente vê muitos discursos preconceituosos dentro do carnaval, que é um lugar que não poderia ter esse discurso, né? Enfim, discursos gordofóbicos, discursos homofóbicos, misóginos. Então a gente ainda vê pessoas em todas as escolas de samba não conseguindo entender qual é que é o espírito, que o carnaval é o local da liberdade da expressão. E é onde acontece essa diversidade que a gente tá falando de situações, de coisas, a inserção das pessoas. Apesar de a gente saber que ainda é um lugar também preconceituoso, né? Quando a gente fala sobre as questões de sexualidade, a gente sabe que tem um limite, que a gente pode ir. Claro que a gente muitas vezes consegue ultrapassar, né? Como lá na Imperatriz, enfim, com a ocupação de cargos, de lugares. Mas ao mesmo tempo, a gente sabe que também tem uma linha tênue, que muitas vezes isso acaba atrapalhando em determinadas situações, né? Até mesmo, por exemplo, para a vinda de pessoas, né? Tipo, tem pessoas que não vão na Imperatriz porque, em tese, é vista como a escola dos gays. Então isso também acaba limitando, né? (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Além disso, a participante Nilza Lazzarini (2024), também observa e reforça sobre a condição cultural da cidade de Cruz Alta, a qual ela considera muito ‘conservadora’:

Então, assim, é uma cidade ainda muito fechada, conservadora. E isso foi muito bem usado nessa situação do carnaval. Mas ainda bem que ao longo do tempo, ainda temos isso, mas que ao longo dos anos a coisa se abriu mais. (Nilza Lazzarini, 2024).

Por conseguinte, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte se constituiu num lugar de reconhecimento, acolhimento e pertencimento da população LGBTQIA+, resistindo ao conservadorismo local e regional, contribuindo para o surgimento do movimento social, promovendo ações de convergência da comunidade estadual e de desconstrução de uma sociedade, unicamente, heteronormativa.

Estas disputas no campo simbólico, social e político, foram sendo amenizadas ao longo do tempo, num processo de constantes negociações que reduziram as desigualdades internas na escola de samba, abrindo espaço de destaque para diferentes corpos e sujeitos e, conseqüentemente, estes potencializaram a produção de relações sociais configuradas a partir do sentimento de pertencimento a ‘comunidade da Zona Norte’.

4.3.2 Os carnavais da Imperatriz

Outro fator indispensável na trajetória da escola de samba Imperatriz da Zona Norte está na produção de seus desfiles de carnaval, muito marcantes desde o seu início, pois, mesmo com limitações, econômicas e estruturais, apresentou seu espetáculo no dia 20 de fevereiro de 1993, estreando no desfile de rua da cidade, realizado na Avenida General Osório, centro da cidade, cumprindo com as exigências regulamentares, e tornando-se escola de samba apta a competir no ano seguinte.

A Figura 73, matéria do Jornal Diário Serrano, publicada em 23 de fevereiro de 1993, enfatiza que a recém fundada Imperatriz da Zona Norte estreou na avenida com participação de 200 integrantes, entre destaque e alas, e sete carros alegóricos, em homenagem aos Esporte Clube Nacional, seu primeiro tema-enredo, denominado 'História e Glória do Leão da Serra', demonstrando a grandeza da agremiação desde o seu começo.

Figura 73 – Estreia da Zona Norte na Avenida



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1993.

Nas Figuras 74 e 75 abaixo, pode-se observar as imagens do carro Abre-Alas, com o 'Leão da Serra', e o segundo carro alegórico, com a frase-tema: 'História e Glória do Leão da Serra'.

Figura 74 – Primeiro carro abre-alas da Imperatriz da Zona Norte



Fonte: Arquivo pessoal Mariana Prola.

Figura 75 – Carro alegórico com o tema-enredo de 1993



Fonte: Arquivo pessoal Mariana Prola.

Outro elemento importante do processo carnavalesco é a escolha e concepção do tema-enredo, ou, enredo, que tem como objetivo contar histórias e estórias criadas a partir de uma ideia, na maioria das vezes, definida pelo carnavalesco da escola ou

pela comissão de carnaval, o que tornou-se numa das peculiaridades da escola de samba da Zona Norte, pois, suas temáticas sempre tiveram o interesse de despertar a consciência, a ludicidade e a imaginação do público e da comissão julgadora.

Em certa medida, para alguns integrantes da direção da escola, a escolha do tema pode representar algo bom ou ruim, negativo ou positivo, dependendo das suas impressões, valores, crenças e do conhecimento que elas possuem sobre aquela temática. Por exemplo, para Vladimir Colombelli (2024) o gosto que a Imperatriz da Zona Norte tem por eleger temáticas fortes e politizadas, poderia prejudicar a escola:

Mas eu vejo que a Imperatriz tem essa força, essa coisa, essa dominação, as temáticas são muito fortes, muito politizadas, eu acho ainda que dá uma 'lapidadinha', entende? E buscar um pouquinho... deixar um pouco de lado essa questão da politização, da política, né? E colocar um pouquinho mais do... porque parece que o protesto está muito evidente, e não é esse o objetivo do carnaval. Até tu pode fazer, mas a impressão que se passa é isso, Leandro, entende? (Vladimir Colombelli, 2024).

Farias (2007, p. 14) vai definir que o enredo é o tema abordado, e na maioria das vezes é constituído de uma história narrada, e que: “pode ser um fato, um conceito, uma crítica, dados biográficos etc., numa sucessão de acontecimentos, desenvolvendo subtemas, a partir de pesquisas, e adaptados às características da escola”.

Cabe ressaltar, que os temas enredos também sobrem a influência dos acontecimentos e da época em que são apresentados. Vladimir Colombelli (2024) também reforça como era e quem escolhia o tema-enredo no início da escola:

Era muito incrível porque a gente... Eu acho que não fugia muito do que é hoje. Porém, quando a gente se reunia muito, a equipe técnica, que a gente chama, que eram os carnavalescos, as pessoas que conduziam o carnaval. E ali se decidia um tema, onde o carnavalesco decidia o tema, ou um, ou dois, e a gente escolhia o processo para começar a desenvolver alguma coisa nesse sentido. (Vladimir Colombelli, 2024).

Outro fator preponderante que move as escolas de samba é a competição dos desfiles de carnaval que, através de um trabalho intenso de planejamento, preparação e execução, busca alcançar o êxito com o resultado de campeã daquele desfile.

Em sua narrativa, Paulo Bastos (2024) elucida que a agremiação, no seu primeiro ano de participação nos desfiles de rua, poderia ter ‘competido’, pois, ela apenas cumpriu com as obrigações regulamentares como convidada, e que o reflexo

da organização e a magnitude do desfile apresentado, motivou a comunidade na preparação da escola para o ano seguinte:

E naquele primeiro ano que a escola surgiu, como aqui dentro a gente não tinha muito espaço, ela passou a ser lá no Nacional. Foi o nosso primeiro carnaval, o Leão. E a comunidade, a sociedade, né? Adorou ver aquela escola entrando ali na avenida, que não parava mais de desfilar gente, né? E o samba, inclusive, também cativou. Por isso que eu digo que se nós tivéssemos, assim, ido daquela vez, porque naquela época primeiro tinha que participar pra depois competir. Tinha que primeiro participar do primeiro ano, né? E aí, a Imperatriz entrou com aquele carnaval, aquele monstro carnaval, e a maioria disse que ela já podia competir. (Paulo Bastos, 2024).

Sob esta perspectiva, em trinta e dois anos de história, a agremiação da Zona Norte participou de 21 (vinte e um) desfiles competitivos na cidade de Cruz Alta, conquistando 8 (oito) títulos, 7 (sete) vice-campeonatos e 6 (seis) 3º lugares.

A escola foi campeã pela primeira vez no ano de 2006⁶⁰, conforme a Figura 76, que traz na capa do Jornal Diário Serrano, de 02 de março, a conquista da Zona Norte:

Figura 76 – Imperatriz da Zona Norte conquista o seu primeiro título



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 2006.

⁶⁰ Este também foi o meu primeiro título com a escola. Neste ano, eu já era Diretor de Carnaval, e lembro que foi um momento decisivo, pois, após todo o processo de qualificação que tivemos, com a ida ao carnaval de Uruguaiana e com as oficinas, nos cabia a responsabilidade de produzir um 'grande carnaval', alterando a forma do 'fazer carnavalesco', investindo na qualificação artística, plástica e estética deste desfile, e que marcou, mais uma vez, a transformação do carnaval de rua de Cruz Alta.

Na Tabela 4, pode-se observar o respectivo ano, enredo, descrição e classificação dos carnavais competitivos que a Imperatriz participou, desde o ano de 1993 até o ano de 2025:

Tabela 4 – Desfiles competitivos da escola de samba Imperatriz da Zona Norte

Ano	Enredo	Descrição	Classificação
1993	História e Glória do Leão da Serra	Homenagem ao clube de futebol 'Esporte Clube Nacional'	Participação
1994	Abrace a cidade	Fazia uma crítica a valorização da cidade de Cruz Alta	2º lugar – vice-campeã
1995	A luta do bem contra o mal	Uma alusão as credices populares na luta do bem contra o mal	3º lugar
1996	No mundo encantado de Monteiro Lobato	Uma homenagem ao escritor Monteiro Lobato através de suas histórias infantis e do 'Sítio do Pica-pau Amarelo'	2º lugar – vice-campeã
1997	Não ocorreram os desfiles	-	
1998	Não ocorreram os desfiles	-	
1999	Não ocorreram os desfiles	-	
2000	Maravilhando	Apresentava as sete maravilhas do mundo antigo, sendo que a oitava maravilha era a Imperatriz – mas não ocorreram os desfiles	
2001	Não ocorreram os desfiles	-	
2002	Os 7 Pecados Capitais	O ser humano e a influência dos sete pecados capitais	3º lugar
2003	Não ocorreram os desfiles	-	
2004	De mestre a aprendiz, a Unicruz é festa no carnaval da Imperatriz	Homenagem aos 15 anos da Universidade de Cruz Alta - UNICRUZ	3º lugar
2005	Não ocorreram os desfiles	-	
2006	Com a Imperatriz no carnaval, um outro mundo é possível!	Num sonho inventado e imaginado pela escola, a história conduzia para uma viagem onde um outro mundo era possível	1º lugar - Campeã
2007	E viveram felizes para sempre... Imperadores e Imperatriz, o casamento perfeito	Homenagem a escola de samba Imperadores do Samba, da cidade de Porto Alegre	1º lugar – Bicampeã

2008	Cruz Alta, terra de muitos povos	História da colonização em Cruz Alta e homenagem as etnias	1º lugar - Tricampeã
2009	Duas paixões num só coração – Imperatriz num Grenal sensacional!	Homenagem aos clubes de futebol gaúcho Grêmio e Internacional	2º lugar – vice-campeã
2010	Sou curioso, e você?	Uma viagem ao mundo das curiosidades	2º lugar – vice-campeã
2011	A fé vai nos guiar	A fé como motivadora das diferentes manifestações religiosas e espirituais	1º lugar - Campeã
2012	Uma delirante viagem ao carrossel das Ilusões	Grande viagem fabulística que leva o ser humano a diferentes mundos das ilusões	1º lugar - Campeã
2013	Negras, mulheres, guerreira – Joias raras	Homenagem a força e o poder das mulheres negras na história e no carnaval	2º lugar – vice-campeã
2014	Vou me pintar em cores, e com Imperatriz viajar na história da maquiagem	A história da maquiagem através dos tempos, da mitologia e das artes	1º lugar - Campeã
2015	Espelho, espelho meu...	A importância do espelho na cultura, nas artes e religiosidade	3º lugar
2016	Não ocorreram os desfiles	-	
2017	Não ocorreram os desfiles	-	
2018	Anauê Imperatriz, a profecia da criação Tupi	A mitologia de Tupã e os ensinamentos dos ancestrais indígenas a partir da profecia da criação Tupi	3º lugar
2019	De gênio e louco, todo mundo tem um pouco – Saint Clair Cemin, o escultor de Cruz Alta	Homenagem ao renomado artista plástico cruz-altense, Saint Clair Cemin	2º lugar – vice-campeã
2020	Não ocorreram os desfiles	-	
2021	Não ocorreram os desfiles	-	
2022	200 anos – Indígenas, negros e pobres, onde estão nessa história?	Um olhar questionador da história oficial de formação da cidade de Cruz Alta nos seus 200 anos, questionando onde estavam os indígenas, negros e pobres nessa história	2º lugar – vice-campeã
2023	Semear, plantar, colher: Imperatriz exalta a Agricultura e as riquezas deste chão	Homenagem aos homens e mulheres da agricultura familiar e do campo	3º lugar
2024	Imperatriz Arretada Conta, Canta e Encanta: 'Ai se Sêsse meu Nordeste Independente'	Conta a história de um nordeste independente, que virá um país, proclamado por Lampião e Maria Bonita as margens do rio São Francisco	1º lugar - Campeã

2025	Preservar é resistir! Encantaria no Carnaval da Imperatriz	Mergulhou nas histórias e ensinamentos dos 'encantados' que permeiam o imaginário popular brasileiro. Um grande ritual de 'Encantaria', um grito de alerta para mostrar que PRESERVAR a natureza, nossas raízes e a cultura indígena é a chave para que possamos RESISTIR de pé... nós, as florestas e toda a sabedoria do povo originário brasileiro.	1º lugar - Bicampeã

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

Da Matta (1997) define de forma precisa o que representa o desfile de carnaval, de rua, de escola de samba:

O desfile carnavalesco reúne um pouco de tudo – a diversidade na uniformidade, a homogeneidade na diferença, o pecado no ciclo temporal cósmico e religioso, a aristocracia de costume na pobreza real dos atores”, remetendo a vários ‘subuniversos’ simbólicos da sociedade brasileira, podendo ser chamado de um ‘desfile polissêmico’. (Da Matta, 1997, p. 59).

E é nessa polissemia que a Imperatriz da Zona Norte tem apresentado seus desfiles de carnaval, numa junção de todos os corpos, elementos cênicos e artísticos, que numa grande profusão materializam o espetáculo da escola de samba na avenida.

4.3.3 Versos e poesias, acordes e melodias: os sambas-enredos da Imperatriz

O samba-enredo é um dos elementos mais importante do desfile de carnaval, pois, através dos versos, poesias, acordes e melodias, apresenta-se o tema-enredo da escola, cumprindo com a função de movimentar, empolgar, alegrar e motivar os desfilantes, que juntos formam a harmonia, composta pelo canto e pela dança, no desfile da escola:

O samba-enredo é um dos ingredientes mais importantes do desfile, pois é a tradução musical do tema que a escola vai desenvolver ao longo da apresentação. Serve para que o público e os próprios componentes entendam o tema e é a trilha sonora da festa, deve motivar os desfilantes, para que se apresentem com maior empolgação. (Guia do Carnaval do Rio, 2022).

Para referenciar os sambas-enredos da Imperatriz da Zona Norte, escolheu-se o samba de sua estreia, do ano de 1993, publicado no Jornal Diário Serrano do dia 29 de janeiro, que tem como compositor Anildo Lamaison, conforme Figura 77 abaixo:

Figura 77 – Primeiro samba-enredo da Zona Norte



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1993.

Na publicação, o texto ressalta que a escola da Zona Norte pretendia desfilar com 300 (trezentos) componentes, devido a sua tradição no carnaval, uma vez que o Clube Missioneiro, através da Muamba, tinha reerguido o carnaval de rua da cidade, elevando-o à nível nacional, o que ressalta mais uma vez, a importância do evento para a retomada dos desfiles de rua em Cruz Alta, e na foto, o Presidente de Honra da época, 'Seu Sócio':

Abrem-se as cortinas, de uma festa espetacular, o nosso jogo já vai começar, no tapete verde da ilusão, e a nossa escola vai cantar, sambar, gritar neste carnaval. Com um abraço da galera, vem chegando o Leão da Serra, o grande Nacional [...]. (Trecho do samba-enredo, 1993).

A plástica sonora da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, ao longo dos seus carnavais, também foi marcada por temáticas diversas que possibilitaram a

composição de sambas memoráveis, com críticas e revisões sociais e políticas, de cunho lúdico, histórico, biográfico, entre outros.

Como exemplos ilustrativos dos sambas-enredos, podemos destacar o samba-enredo crítico, do ano de 1994, que fazia referência ao que Cruz Alta tinha, e naquele momento não tinha mais, e pedia para que a população ‘Abraçasse a Cidade’. (ver Tabela 5). Os sambas-enredos lúdicos, como o de 2006, em que a escola cantava por um ‘Outro Mundo Possível’ (ver Tabela 5), ou do ano de 2012, quando o samba fazia uma viagem pelo ‘Carrossel das Ilusões’ (ver Tabela 5). Também tivera samba-enredo de homenagem, como o do ano de 2004, quando a escola cantou os 15 (quinze) anos de fundação da Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ (ver Tabela 5), assim como o samba histórico, do ano de 2014, que cantou a ‘História da Maquiagem’ através dos tempos (ver Tabela 5), ou como samba social/histórico, o do ano de 2022, quando a escola questionava a invisibilidade de indígenas, pobres e negros na história oficial da cidade de Cruz Alta (ver Tabela 5).

É importante observar que, em muitos dos sambas-enredos da Imperatriz, a presença indígena e negra é marcante, principalmente, através dos elementos da ancestralidade e da espiritualidade destes povos, como no caso dos sambas-enredos do ano de 2011 (ver Tabela 5) que cantou a força de ‘Ogum’, e do ano de 2018 (ver Tabela 5) que entoou a força de Tupã, divindade indígena.

Na Tabela 5, pode-se observar o respectivo ano, e um trecho do samba-enredo, desde o ano de 1993 até o ano de 2025.

Tabela 5 – Trechos dos sambas-enredos da escola de samba Imperatriz da Zona Norte

Ano	Samba-enredo
1993	‘Abrem-se as cortinas, de uma festa espetacular, o nosso jogo já vai começar, no tapete verde da ilusão. Com um abraço da galera, vem chegando o Leão da Serra, o grande Nacional’
1994	‘Abrace a cidade que te viu nascer. Cruz Alta é um bom lugar para se viver. Todos os caminhos convergiam para cá, Cruz Alta dava o que falar’
1995	‘Cai fora olho gordo, sai daqui, vai azarar noutro lugar. Quero meu povão vibrando de alegria, pra ver a Imperatriz passar’
1996	‘Olha que a Cuca vai pegar, vai, vai, vai, vai... olha o Saci Pererê, re re re re...vem comigo, vem sonhar, despertando a criança que existe em você’
1997	Não ocorreram os desfiles
1998	Não ocorreram os desfiles

1999	Não ocorreram os desfiles
2000	'Mexe, mexe as cadeiras, mulata eu quero ver, a oitava maravilha do meu mundo é você' – mas não ocorreram os desfiles
2001	Não ocorreram os desfiles
2002	'São pecados desta vida, tudo acaba em Carnaval... Sou Zona Norte, não abro mão, vermelho e branco é meu coração. E para ver o povo feliz, é só gritar Imperatriz'
2003	Não ocorreram os desfiles
2004	'Arrepiá bateria, bate forte coração. Zona Norte na avenida, faz do samba educação. Arrepiá bateria, contagia a região, Unicruz é minha vida, um exemplo de lição'
2005	Não ocorreram os desfiles
2006	'Eu vou cantar, eu vou sambar, eu tô feliz... Cruz Alta está em festa diz a minha Imperatriz. Eu vou cantar, vou balançar toda cidade. Outro Mundo é possível canta minha comunidade'
2007	'Imperatriz eu sou, e faço o chão tremer, com o meu samba até o dia amanhecer... Vem meu povo, vem dizer... Sou Imperatriz até morrer'
2008	'Pra ser feliz, vem beber da Panelinha... cantar as nossas Etnias, sambando com a Imperatriz'
2009	'O espetáculo vai começar, o bicho vai pegar, é hora da emoção. Essa alegria move o povo gaúcho, tremulam bandeiras, bate forte, coração'
2010	'Sou curioso, e quem, não é? Não sabe ser feliz. Vestir vermelho e branco e descobrir que a campeã é a Imperatriz'
2011	'Se o samba tem patente, tem raiz, a fé leva essa gente para ver a Imperatriz... Salva a Imperatriz, Salve a Imperatriz, Salve a Imperatriz...'
2012	'Ó, me dê a mão, vem ser Feliz, no Carrossel da Imperatriz... é mais que sonho, é todo o povo a cantar... e a alegria te levar...'
2013	'Levante as mãos, pode aplaudir... a Zona Norte é mais feliz... hoje a mulher negra é Joia Rara da Imperatriz'
2014	'Vou pintar a cores da magia, na Imperatriz, eu sou artista... a Furiosa traz a emoção, é a Zona Norte seduzindo o coração...'
2015	'Eu vi refletir, vermelho e branco no espelho, amor verdadeiro, sou Imperatriz... Canto forte Zona Norte... me leva... faz o teu povo Feliz...'
2016	Não ocorreram os desfiles
2017	Não ocorreram os desfiles
2018	'Anauê, Anauê... faz uma auê... Furiosa guerreira... Anauê, Anauê, Imperatriz chegou, é festa na Aldeia...'
2019	'Vem desfilar, enlouquecer... Furiosa é pura arte, você vai ver... na avenida, gênios de verdade, orgulho da comunidade...'
2020	Não ocorreram os desfiles
2021	Não ocorreram os desfiles
2022	'Sou a resistência de uma nação, sem feitor, nem capitão... viva essa gente pobre e feliz, orgulho da Imperatriz...'
2023	'Minha raiz, Imperatriz, cantando os meus brasis. Plantando amor pra colher prosperidade, igualdade como eu sempre quis'

2024	'Tem 'gibão', chapéu de couro, o retrato de um país. Tem forró e arrasta pé, no cantar da Imperatriz. Esse povo é guerreiro, é cabra da peste, é a nação Independente do Nordeste'
2025	É a cor do coração, da minha bandeira, É vermelho pau-brasil, de gente guerreira, O que sustenta o tronco é a raiz, Tem encantaria no samba da Imperatriz

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

4.3.4 As expressões culturais e sociais da Zona Norte

A escola de samba também se configura num importante lugar de conagração de determinadas tradições que são transmitidas, passadas de geração em geração, através do que chamamos de 'tradição de saberes', como definem Brito; Silva, (2016):

A tradição é, pois, uma forma de apropriação de saberes mediada sempre por atividades necessárias à reprodução de 'traços essenciais da atividade acumulada no objeto'. (LEONTIEV, 1978, p. 268). Como objetivações, as expressões das tradições da cultura popular engendram atividades que congregam um conjunto de ações, valores e saberes acumulados por gerações anteriores e apropriados pelas gerações que as recebem. A proximidade com o cotidiano é que assegura a dinâmica da tradição, objetivada mediante um conjunto de ações integradas à atividade de produção e reprodução da vida. (Brito; Silva, 2016, p. 11).

Neste sentido, as escolas de samba desempenham um papel social e educacional imperioso nas comunidades onde estão inseridas, pois, funcionam como verdadeiros centros de cultura, inclusão social e resistência histórica, transmitindo e aprimorando as tradições no seu cotidiano, com o objetivo constituir 'saberes', num contínuo processo de reafirmação, manutenção e preservação das tradições da cultura popular.

Neste sentido, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, de acordo com as minhas observações como pesquisador, tem buscado desenvolver ações voltadas para sua comunidade, com o intuito de preservar a tradição do carnaval na Zona Norte e na cidade de Cruz Alta, tendo como exemplo disso, as oficinas de samba no pé e de percussão para ritmistas, através do Projeto intitulado 'Minha Escola dá Samba':

Figura 78 – Alunos da oficina de Percussão participando de evento praça da cidade



Fonte: Rede Social da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte – Instagram (2024).

Figura 79 – Confraternização da oficina de Samba no Pé



Fonte: Rede Social da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte – Instagram (2024).

Como podemos observar, através das Figuras 78 e 79, cada vez mais, as agremiações têm se consolidado como espaços de resistência, socialização e aprendizagem, especialmente, por meio destes projetos sociais destinados a jovens e crianças da comunidade, promovendo o acesso à arte e à cultura.

Além disso, também acredito que eles são uma oportunidade para o enfrentamento da exclusão social, oferecendo alternativas para o tempo livre, prevenindo a evasão escolar e reduzindo a exposição a situações de risco e vulnerabilidade, portanto, é nesse contexto que a escola de samba se consolida como um espaço pedagógico, onde o aprendizado acontece de forma prática, afetiva e comunitária, tornando-se uma pedagogia da experiência, que valoriza o saber-fazer, a oralidade, a corporeidade e o pertencimento a um grupo que resiste e celebra sua própria cultura.

Outra tradição fortemente cultivada e mantida, até os dias atuais na Zona Norte, é a participação no concurso que elege a 'Rainha' do carnaval da cidade, como já observado anteriormente, que, inclusive, dá origem a denominação de 'Imperatriz' pela tradição do Clube Missioneiro em participar de concursos e de promover escolhas de soberanas.

O Jornal Diário Serrano, do dia 07 de fevereiro, destaca a escolha das primeiras soberanas da agremiação no ano de 1993:

Figura 80 – Imperatriz escolhe sua primeira Rainha



Fonte: Hemeroteca Municipal – Jornal Diário Serrano, 1993.

Ao longo dos anos, a escola obteve êxito diversas vezes, conquistando títulos de rainha das categorias Maior e Melhor Idade, Rainha Infantil, Rainha Juvenil, Rainha Adulta e Rei Momo 1º e Único, mas com destaque para o certame da Rainha Adulta, pois, a escola conquistou em 32 anos, 14 títulos de Rainha Adulta do carnaval de Cruz Alta, ficando conhecida pela alcunha de ‘Fábrica de Rainhas’.

Abaixo, a Tabela 6, apresenta o ano, a respectiva rainha da escola e as vencedoras do certame municipal:

Tabela 6 – Rainhas do carnaval de Cruz Alta pela Imperatriz da Zona Norte

Ano	Rainhas	Vencedoras do certame
1993	Cristiane Chalme	-
1994	Mariangela Dutra	-
1995	Lilian Basílio Schimidt	-
1996	Cristiane Padilha Fortes	-
1997	Alessandra Azambuja	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
1998	Elissandra Jardim	-
1999	Vania Lima	-
2000	Vania Lima	-
2001	Cristiane Franco	-
2002	Franciele Moura	-
2003	Cristiane da Rosa Oliveira	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2004	Vania Lima	-
2005	Mariley da Rosa Duarte	-
2006	Patrícia Saldanha Carpes	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2007	Thiele da Rosa Oliveira	-
2008	Maiara Geane Mendes	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2009	Larissa Pompeo Leal	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2010	Andressa Medeiros	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2011	Angélica Borghetti	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2012	Paula Costa	-
2014	Deise Marisco	Rainha do Carnaval de Cruz Alta

2013	Jodiane Albuquerque	-
2014	Deise Marisco	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2015	Daniela Bastos	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2016	Não ocorreu o concurso	-
2017	Daniele Pompeo	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2018	Angélica Borghetti	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2019	Shaiane Bertollo	-
2020	Paula Costa	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2021	Não ocorreu o concurso	-
2022	Paula Costa (reconduzida pós-pandemia)	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2023	Manuela Cortes	-
2024	Laura Reis	Rainha do Carnaval de Cruz Alta
2025	Crishanele Carpes Ramos	Rainha do Carnaval de Cruz Alta

Fonte: Elaborado pelo pesquisador, 2025.

É importante destacar que, estes sujeitos, na sua maioria vindos das comunidades periféricas da cidade, invertem a ordem hierárquica do cotidiano, inclusive, seu *status* perante a sociedade, pois, mesmo que de forma temporária, eles e elas assumem o título de nobreza que os eleva a uma condição de soberania durante o seu reinado. Com disto, também são criadas oportunidades através da visibilidade que o reinado proporciona, alterando as suas próprias realidades, melhorando suas condições de vida, seja através da educação, cursando uma graduação, ou ainda conquistando uma boa colocação no mercado de trabalho, ou seja, é um processo contínuo que não acaba no tempo carnavalesco.

Como exemplo, a Figura 81 abaixo, representa estas soberanas da comunidade da Zona Norte. À esquerda, Rosane Oliveira, Rainha da Maior e Melhor Idade de 2020, moradora do bairro Esperança. No centro, Lauren Tavares do Santos, Rainha Infantil de 2020, filha do mestre de bateria, e moradora do bairro Esperança. E à direita, Paula Costa, Rainha Adulta de 2020, também moradora do bairro Esperança.

Figura 81 – Rainhas da comunidade da Zona Norte



Fonte: Arquivo pessoal da escola de samba – Créditos da fotografia: Kelory Moraes.

Outro setor fundamental de uma escola de samba é a bateira, conhecida como o ‘coração da escola’, pois é formada por um conjunto de percussionistas que produzem e determinam o ritmo para o samba-enredo e para a evolução no desfile de carnaval.

Flipar (2024) contextualiza que a tradição das baterias de escola de samba surgiu no início do século XX, quando os blocos carnavalescos começaram a incorporar instrumentos de percussão em seus desfiles:

Com o tempo, as baterias se tornaram cada vez mais complexas e sofisticadas, e hoje são um dos elementos mais importantes do carnaval. Além de serem importantes para dar ritmo, as baterias de escola de samba influenciam nos outros quesitos técnicos do desfile de diversas maneiras. São elas que podem ajudar a criar uma atmosfera animada e contagiante, o que ajuda a motivar as demais alas e atrair a atenção do público. As baterias tornaram-se verdadeiras orquestras percussivas, compostas por instrumentos específicos que desempenham papéis distintos na formação do som característico das escolas de samba. (Flipar, 2024, on-line).

E, a bateria da Zona Norte, tem como uma de suas características a participação de integrantes da própria comunidade, como relata o mestre de bateria Mauro Oliveira dos Santos (2023), quando iniciou sua trajetória junto à bateria:

Aí eu fui pegando gosto, né? Em 95 eu desfilei na bateria, em 96 eu desfilei na bateria. Aí eu comecei a gostar da bateria, pegando gosto da bateria. Aí quando eu vi o mestre era DJ também, né? Ele botava o som aqui, botava o som lá. Aí começou a me botar de compromisso, de ficar responsável da bateria. Daí ele fugia e eu tinha que assumir a bateria aos poucos. Aí eu fui aprendendo a comandar a bateria na frente. Na época ali, nós botava, nós tinha setenta, quase oitenta pessoas ensaiando. Maioria da comunidade. Era poucos de fora. Naquela época era poucos de fora, era todos da comunidade, do bairro. Sim, quando eu comecei a assumir a bateria mesmo. Aí eu trazia os guris, meu filho, meu sobrinho, meu primo. A bateria da escola em si, desde a fundação era tudo daqui. Aos poucos que veio o pessoal de fora, que daí foi saindo da bateria das outras escolas, vieram pra cá. Mas geralmente a bateria, mesmo da Imperatriz, foi formada aqui na comunidade. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Com as transformações do fazer carnavalesco na cidade, a bateria também foi se adaptando, incorporando instrumentos de melhor qualidade, introduzindo novos ritmos, bossas e ‘paradinhas’, buscando parcerias com outras escolas de samba do estado, especialmente com a cidade de Porto Alegre, com o intuito de qualificar-se e promover um intercâmbio entre baterias, muito comum nos carnavais de escola de samba, quando integrantes de uma agremiação participam e desfilam junto de outra bateria, conforme relatou Mauro Oliveira dos Santos (2023):

As batidas da bateria também mudaram. Hoje o pessoal de Porto Alegre, de Uruguaiana, vem aí ver a bateria nossa, e os caras se apavoram. Evoluiu muito, mudou muito. Até a questão do carnaval em si de Cruz Alta. A gente tem agora um apoio muito grande, lá da Vila do IAPI, do mestre da Vila, de Porto Alegre. Hoje faz três carnavais que ele tá conosco aí. E ajudou muito. Tipo, a afinação dos instrumentos, que a gente não sabia muito. A ideia nossa já era mudar o jeito da bateria. E casou bem certinho com a parceria deles. Já faz três carnaval que eles tão conosco aí. É tipo que nem o contrário. Em 2008, eu fui apoiar lá em Santa Maria, a bateria da Barão lá. Nós somos campeões aqui e fomos campeões lá. Nós tínhamos essa parceria. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Outro fator positivo da bateria é o trabalho de inclusão social de crianças e jovens da comunidade, que fortalecem o vínculo com a escola de samba, desenvolvendo um trabalho pedagógico e de aprendizagem, tornando-os ritmistas, percussionistas e artistas, como no caso do participante Mauro Oliveira dos Santos (2023), que construiu uma trajetória junto à bateria e tornou-se ‘mestre’, um líder que inspira e motiva sua equipe, e que hoje tem seus filhos também na bateria como ritmistas, constituindo laços de pertencimento:

Isso daí fez eu gostar da bateria, né? Porque eu comecei do zero, né? Comecei como ritmista até chegar a ser mestre. E eu tenho um carinho enorme pela bateria, até questão das gurizadas, que o cara viu, coloquei, trouxe as gurizadas com 10 anos, e hoje já tá com quase 30, né? Que nem o meu guri mais velho, ele começou com 11 anos, hoje já tá com 28. Eu tenho três filhos na bateria. O outro começou também com 10 anos, e hoje já está com 23. Daí tem a minha menina, a minha menina começou com 11 anos, e hoje já está com 20. Mais os outros, também, que se criam tudo junto, entendeu? (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

A partir do ano de 2009, a bateria da Zona Norte foi batizada com o nome de 'Furiosa S.A'⁶¹, inspirado na bateria da escola de samba Acadêmicos do Salgueiro, do Rio de Janeiro, por ser uma das baterias mais potentes do carnaval carioca, e por ter as cores vermelho e branco, como a Imperatriz da Zona Norte.

Figura 82 – Ritmistas da Furiosa S.A no desfile de carnaval do ano de 2022



Fonte: Rede Social Carnavalesco Uruguaiana. <https://www.instagram.com/carnavalescouruguaiana/>

É importante reforçar que as oficinas de percussão são realizadas durante o período posterior ao carnaval, tanto na quadra da escola, como em parceria com a Escola Estadual de Ensino Médio Professora Maria Westphalen Bandarra, localizada junto ao Núcleo Habitacional Santa Bárbara, região noroeste da cidade.

⁶¹ Confira no QR Code ao lado, a bateria no desfile do ano de 2024



Figura 83 – Jovens e crianças participando do projeto na Escola Maria Bandarra



Fonte: Rede Social da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte – <https://www.instagram.com/imperatrizzonanorte/>

Portanto, as escolas de samba, por meio de seus projetos sociais, configuram-se como espaços de aprendizagem significativos, que ampliam o horizonte de jovens e crianças, proporcionando experiências educativas que integram arte, cultura, cidadania e identidade, como defende Da Matta (1997, p. 173) ao dizer que no carnaval: “os marginais anônimos que formam esse segmento social do subúrbio, do morro, e da ‘escola de samba’ se transformam em ‘professores’ e ‘doutores’ de samba e de ritmo”.

4.4 As transformações do fazer carnavalesco através dos marcos temporais: atualização, qualificação e consolidação dos desfiles de rua em Cruz Alta

Os desfiles produzidos pelas escolas de samba se caracterizam como o ‘produto final’, que reúne os componentes, as formas artísticas, simbólicas, estéticas, sonoras, locais e globais, agregando tudo e todos num único propósito, a materialização de todo o trabalho executado por artistas e voluntários, que nos meses

que antecedem o evento, trabalham nas quadras, nos ateliês e nos barracões para que o desfile aconteça como planejado, numa grande convergência de sentidos, significados e representações transmitidas ao público e a comissão julgadora através de um discurso audiovisual.

E, a partir da escola de samba Imperatriz da Zona Norte é possível perceber, ao longo de sua trajetória, as transformações do fazer carnavalesco junto aos desfiles de carnaval da cidade, num processo paradigmático que influenciou as demais agremiações na atualização, qualificação e consolidação de seus desfiles.

Como podemos observar, em seu primeiro ano, mesmo com a urgência da criação e produção daquele carnaval, a escola da Zona Norte conseguiu realizar um desfile dentro dos padrões estéticos e estruturais, concernentes a época, com fantasias e alegorias mais rudimentares, mas que cumpriam com as formas do fazer o espetáculo da época, como expôs a participante Mariana Prola Farias Leães (2024), quando ela, enquanto desfilante, lembrou da estética do primeiro desfile da escola no ano de 1993, corroborando com a ideia de um fazer mais limitado:

Nesse ano eles já desfilaram com o enredo que era o Leão da Serra. Eu desfilei no carro Abre-Alas, que era horrível, que não era bonito, que era bem amador. Esse carro Abre-alas era um 'carroção', não era um carro que conseguia ser dirigível, como são os carros hoje, era um carroção. E ele tinha alguns degraus, que é onde os destaques estavam se segurando, num 'corrimãozinho', meio frouxo. E o Leão da Serra era um leão que eu lembro assim, que ele, quando falaram assim: 'aí, nós vamos fazer um leão', eu lembro que foi assim. Aí 'meu Deus'... e daí quando a gente viu era um lençol, e a juba eram cordas abertas assim, só que tinha uma tecnologia, a cabeça dele virava assim, então foi inovador, já foi uma coisa que não tinha. E alguém lá dentro ficava assim, mexendo. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Para Roni Max de Amorim (2024), no início dos anos de 1990, os desfiles das escolas de samba poderiam ser considerados mais 'primitivos', não seguindo um padrão harmonioso e regulamentar de competição, que somente aconteceu a partir do ano de 1992, com o estabelecimento de critério de julgamento:

É... o carnaval no início, início dos anos 90, final dos anos 80. Tinha na realidade a hegemonia de duas escolas que era São José e Beco, e era um carnaval bem primitivo, digamos assim. Era... primeiro não tinha um tema, tinha um samba, mas não tinha um tema... fantasias não eram uniformes, eram variadas e os carros alegóricos eram puxados por trator. Então era bem diferente do que se transformou, vamos dizer. (Roni Max de Amorim, 2024).

Mas, as mudanças significativas do fazer os desfiles de carnaval só vão ocorrer no ano de 1994, quando a Imperatriz da Zona Norte utilizou de novas tecnologias para alterar, em especial, a estrutura física dos carros alegóricos, introduzindo pela primeira vez nos desfiles da cidade, carros com ‘chassis e eixos’, que permitiram que os mesmo pudessem ser dirigidos e empurrados por uma equipe de apoio, não precisando mais ser puxados por tratores, como em anos anteriores, dando início às transformações do fazer carnavalesco no carnaval de Cruz Alta.

Este feito também provocou outras mudanças culturais e estéticas do fazer carnavalesco da Imperatriz da Zona Norte e, conseqüentemente, do carnaval de Cruz Alta, sendo necessário um mapeamento cronológico para melhor compreender esse processo de transformações, através do que definimos como marcos temporais, divididos em: atualização, no ano de 1994, qualificação, no ano de 2006 e consolidação, no ano de 2018.

4.4.1 1º Marco Temporal (1994): Atualização

Com o enredo: ‘Abraça a Cidade’, escrito pelo carnavalesco Roni Max de Amorim, a escola iniciou um processo de mudança na concepção dos elementos artísticos, investindo na atualização dos profissionais e na utilização de matéria-prima utilizada para a confecção de fantasias, alegorias e adereços, além de ter aprimorado os elementos musicais e de dança.

Mas, o fator mais importante de transformação foi a introdução de uma nova tecnologia do fazer na produção das estruturas (base) dos carros alegóricos, que antes, eram feitas de ‘carroções de madeira’, puxados por tratores, como relatou Mauro Oliveira dos Santos (2023):

Naquela época eram os ‘carrozãozinhos’, né? No primeiro ano foi o pessoal da comunidade, que tinha o... é falecido até, o seu Jorge que foi presidente do clube. Aqui no antigo Mercado Ave Cruz. Eles estavam fazendo o mercado e cederam o prédio para fazer os carros. Aí fomos ali e fizemos os carros, três carros. Rápido, numa semana, como se diz, né? Era tudo de madeira. Era tipo um carroção, né? Puxado por trator. Nós fizemos tudo de madeira. As alegorias em cima. Ai, no outro, segundo ano, já mudou as caras. Como a gente diz... muita gente ajudou com dinheiro. Aí fizemos seis carros alegóricos, com ‘chassi’ e tudo. Tinha seis carros. Então, através desse senhor que o Leandro falou, o seu Neri Gengnagel, né? Ele ajudou muito a escola. Aí fizemos os carros, as alegorias no ferro, daí... Fizemos seis carros... Foi no ano do ‘Abraça a Cidade’, né? Falando da cidade, de Cruz

Alta. Aí fizemos as alegorias em cima do tema que era falando da cidade aqui. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Com tal mudança nas estruturas confeccionadas com ‘chassis de caminhão’, eixo e direção, o deslocamento dos carros alegóricos passou a ser com o auxílio de empurrados, permitindo inclusive, a criação de uma nova estética para as alegorias.

Vladimir Colombelli (2024) também destacou que o diferencial daquele ano foram os carros alegóricos, que permitiram atualizar o tipo de material utilizado para a confecção dos adereços e o tamanho das alegorias:

Me marcou o Abraça a Cidade. Foi o carnaval que mais me marcou. Por quê? Porque a gente tinha carros alegóricos diferentes dos demais. Nós montamos chassis, eram montados grandes chassis e em cima eram colocadas coisas grandiosas feitas em Cruz Alta. Entendeu, Leandro? nós não trazíamos nada de fora, era tudo organizado e feito aqui, tecidos eram comprados até fora, porque as vezes em Cruz Alta não tinha muita coisa, mas a montagem era toda feita aqui... costureiras, cabeças, enfim, tudo era realizado aqui. Mas a gente veio num diferencial, porque foi o diferencial de tudo que tinha dentro das demais escolas, que eram aquelas caixas, aqueles caixotes assim, com muitos destaques encima, destaques finos, ricos. (Vladimir Colombelli, 2024).

Outra contribuição do fazer carnavalesco foi a produção das primeiras esculturas, elementos cênicos que compõem os carros alegóricos, pelo então carnavalesco Roni Max Amorim, pioneiro neste processo de transformação plástica, como relata Mariana Prola Farias Leães (2024), ao afirmar que ele era um artista diferente que implementou novas ideias para o carnaval da escola. “Então, ele criou tecnologias nos carros alegóricos, ele fez o carro ficar mais leve, ele desenvolveu aquela coisa com cordas barbantes, assim, daí colavam jornais e faziam um cenário no carro muito mais bonito”.

O próprio Roni Max de Amorim (2024) relatou sua experiência e sua contribuição para tais criações e mudanças:

Então eu entendia de movimento, engrenagem, coisas, e eu fazia a parte artística... ou a escultura, ou a parte plástica. Então conseguiu juntar essa equipe aí e deu essa química grande e tivemos um auxílio muito grande de logística, de material, coisa que não tinha. Foram os primeiros quatro carros alegóricos feitos do zero, do chassi. Seu Neri ajudou nessa parte assim, de montagem do eixo, setor, a montagem da ferragem, porque ele era um, também um exímio soldador. E naquela época era solda mig. Quem tinha solda mig era coisa de outro planeta, há 30 anos atrás. Era mais solda elétrica, e ele fez tudo com a mig, algumas partes, alguns componentes, que ele não podia quebrar. E foi feita essa parte, inclusive carro com movimento há 30 anos atrás. Uma inovação, com certeza. Foi um marco. Obrigou as outras, como é que se diz... ‘levantou o sarrafo’. (Roni Max de Amorim, 2023).

A partir da atualização do desfile da Imperatriz da Zona Norte, as demais agremiações também se viram obrigadas a transformar o seu fazer carnavalesco, o que corrobora com a ideia de que ela tornou-se no ‘paradigma estético’ do carnaval da cidade, conforme elucidam Ademar Moreira da Costa (2024) e Vladimir Colombelli (2024) em seus depoimentos:

É lógico que contribuiu. Na verdade, a Imperatriz foi uma escola de muita criatividade. Ela trouxe muitas novidades, enquanto as outras escolas copiavam. Isso aí é visto. Mas que surgiu isso aí, uma grande repercussão com a participação da escola Imperatriz. Isso aí eu via... partia dali. A visão é em cima da escola. E a gente via as outras escolas começar a fazer a mesma coisa que a Imperatriz vinha fazendo. Ali, de trazer aquelas cópias dos carros alegóricos, quem é que foi? Imperatriz. Primeiro era aqueles carinhos, né? (Ademar Moreira da Costa, 2024).

Claro que influenciou demais o carnaval. Ela teve um papel influenciador. Ela foi a primeira escola de samba, Leandro, que modificou muita coisa. Tanto que nos outros anos os carros alegóricos das coirmãs vieram diferentes. Vieram com composições nas alegorias. Tiveram comissões de frente mais fortes. (Vladimir Colombelli, 2024).

Além das alegorias e adereços, a escola também inovou na concepção da comissão de frente, ao introduzir um grupo de dança coreografado, aos moldes das escolas de samba carioca, como afirmaram Mariana Prola Farias Leães (2024) e Roni Max de Amorim (2024):

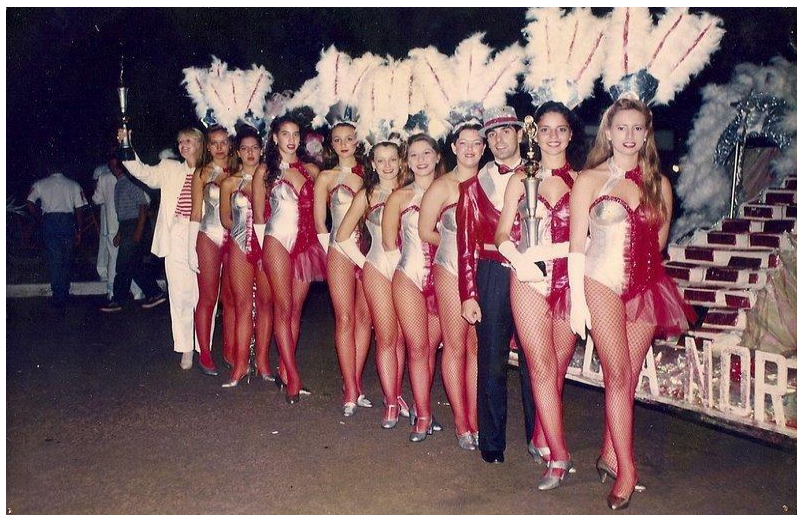
E daí, esse ano, então, várias pessoas vieram desfilar lá na escola, grupos de dança, fizeram a comissão de frente e chamou muito a atenção. Foi muito bonita, acho que era o Vlad, que já estava, Vladimir Colombelli. Então já veio para a escola também. E aí ele fez uma comissão de frente lindíssima, que foi muito comentada. E esse ano a Imperatriz tirou segundo lugar. Então ela conseguiu, assim, fazer um nome. Foi muito importante esse segundo lugar. Ele foi injusto, porque merecia o primeiro. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Outra inovação que também passa pelo Vladimir Colombelli, que na época eu tava trabalhando na Casa Cultura, e trabalhava eu, Vladimir, o Juca Moraes e o Luiz Goulart, que era outro artista plástico. Eu disse: ‘ô, Luiz Goulart, vamos lá conosco’. Mas o Vladimir era da São José na época, mas foi para a Imperatriz, e ele botou as gurias na Comissão de Frente que eram da Adagio, do Chaleira Preta. Também foi uma inovação. Foi muito bom. (Roni Max de Amorim, 2024).

Portanto, defendo que o desfile de carnaval da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, do ano de 1994, pode ser considerado de ‘atualização’, iniciando sua

trajetória como o ‘paradigma estético do fazer carnavalesco’ da cidade. Abaixo, as Figuras 84, 85, 86 e 87 ilustram esse marco temporal:

Figura 84 - Comissão de Frente do carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 1994



Fonte: Acervo pessoal de Cristiane Trindade (*in memoriam*).

Figura 85 – Carro Abre-alas da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no desfile do carnaval de rua de Cruz Alta de 1994



Fonte: Hemeroteca de Cruz Alta – Jornal Diário Serrano, 15 de fevereiro de 1994.

Figura 86 – Carro alegórico da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte com o tema-enredo: 'Abraça a cidade' de 1994



Fonte: Hemeroteca de Cruz Alta – Jornal Diário Serrano, 17 de fevereiro de 1994.

Figura 87 – Casal de Mestre-sala e Porta-bandeira, Porta-estandarte, coreógrafo de Comissão de Frente e carnavalescos do carnaval de 1994



Fonte: Arquivo pessoal de Roni Max Amorim.

4.4.2 2º Marco Temporal (2006): Qualificação

Após este período de atualização, a Imperatriz da Zona Norte seguiu numa crescente, investindo no aprimoramento do fazer carnavalesco, conforme os demais desfiles foram sendo realizados nos anos de 1990 (ver Tabela 4).

Mas, entre o ano de 1997 e o ano de 2001, houve um lapso sem a realização dos desfiles competitivos, o que, em certa medida, afetou o crescimento do carnaval da cidade e o desenvolvimento dos desfiles das escolas de samba.

Everlei Rangel Martins (2024) relatou como foi o período de transição interna na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, após esse período sem a realização dos desfiles, e quais eram as pessoas envolvidas e como foram os processos do fazer carnavalesco, na retomada no ano de 2002:

É, daí o Chico assumiu o clube, a escola era um departamento do clube. Todo mundo tinha saído, aqueles carnavalescos antigos que estavam na Imperatriz, os que fundaram, de 93 até 2001, todo aquele povo saiu junto com o Mario Mafalda. Daí o Chico assumiu, e o Chico também já não era mais marido da Fátima Kiniphoff, que também já tinha sido presidente, e também era carnavalesca antiga da escola. E o Chico tava sozinho. O Chico era uma pessoa que era da escola e do clube, mas nunca foi envolvido, diretamente, com o carnaval. Ele não sabia nada de carnaval. E nem nós, que tava entrando(risos) sabia, né? Eu me lembro da produção dele, artística, de pedir pro Pedrinho, que era um senhorzinho que participava da escola, que desenhava. Ele desenhou os figurinos, eram bem bonitos os figurinos. Pena que não saiu do papel.(risos). E aí, uma noite em que a gente estava com os figurinos todos prontos, o seu Mirandir foi lá na escola para ver o que nós queríamos encomendar de material para fazer o carnaval. E aí, gente, foi... (risos). Eu não sabia nada, eu só mostrava o desenho pra ele, perguntava o que eu usava ali pra fazer aquilo, porque eu não entendia nada de tecido, de nada, de nada. Daí foi tudo cetim e Oxford, cetim e Oxford.(risos). E aí foi isso, foi feito. Daí tinha as pessoas que eram responsáveis pelas suas alas, e cada uma fazia os seus adereços das alas. Eu me lembro que a minha tia, Evanir, tinha uma ala que era do olho gordo, que elas fizeram as cabeças com raio-x, e a Mara Rúbia e umas outras pintavam, pintaram um olho aqui, daí colocavam uma pena, e a roupa era só um vestido de cetim. E era tudo assim, uma roupa de cetim e alguma tentativa de algum adereço. E foi terrível, assim, né, pensando hoje, né, a estética e plasticamente. E aí começa, eu acho que a comunidade se apropria um pouco mais da escola esse ano, porque é só aquele entorno ali que faz, que mantém, na verdade, que a escola não se acabasse ali naquele momento, né? (Everlei Rangel Martins, 2024).

Neste trecho da narrativa fica perceptível a participação e o envolvimento da comunidade na produção do desfile, de forma voluntária e amadora, pois, a escola perdeu o engajamento e a estrutura dos anos 1990, e desmobilizou os integrantes, inclusive, com a saída de diretores, refletindo na perda de competitividade, mas sem interferir na manutenção e na presença da comunidade nas atividades carnavalescas remanescentes.

Ainda para Everlei Rangel Martins (2024), o ano de 2002 encerrou o que ele chamou de 'ciclo inicial':

Eu acho que esse de 2002, então ele fecha o ciclo inicial da Imperatriz daquela escola grandiosa que surgiu lá com todo aquele povo que criou a Imperatriz e que era um povo que botava dinheiro, e que a Imperatriz era uma escola conhecida que tinha dinheiro e tal, e que fazia carnavais luxuosos, então a Imperatriz fecha esse ciclo em 2002, porque ela vem, uma escola totalmente pobre, uma escola totalmente, esteticamente bem comprometido, o visual da escola, né? E aí eu acho que a gente começa a retomar um novo passo para a Imperatriz. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Em outro trecho da entrevista, Everlei Rangel Martins (2024) também observou que aconteceram mudanças políticas na Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta – LESCA, liderada pela Imperatriz, alterando a organização do carnaval na cidade:

Aí 2001, 2002, daí 2003 a gente assumiu a Liga das Escolas de Samba com o Paulo Bastos. A gente lançou a candidatura do Paulo Bastos para a Liga das Escolas de Samba, com o apoio da Ferrô e da São Miguel. Então, todas as escolas pequenas ajudaram a eleger o Paulo Bastos presidente da Liga, e ele acaba com o segundo grupo, o grupo de acesso que tinha antigamente, onde tinham duas, três escolas na época. E aí todas passam a ser grupo especial para o próximo carnaval, que foi em 2004. Que seria em 2004. (Everlei Rangel Martins, 2024).

De acordo com ele, a agremiação da Zona Norte retomou sua organização, somente, a partir de 2004, quando homenageou a Universidade de Cruz Alta – Unicruz, outro marco importante da história do carnaval na cidade, pois, foi a primeira vez que uma entidade carnavalesca produzia um enredo patrocinado:

Aí em 2004, a Imperatriz já estava mais estruturada e outras pessoas vieram para a escola. E aí, através de uma ideia do Júlio Wink e da articulação do Roger, a gente consegue aprovar um projeto na Unicruz de 15 mil reais. Na época era muito dinheiro. E aí a gente faz uma homenagem aos 15 anos da Unicruz. E aí a gente consegue botar a Imperatriz de volta no lugar que ela iniciou, uma escola grande, uma escola que vinha luxuosa, apesar de todos os erros que teve naquele carnaval, erros técnicos, coisas que a gente ainda também desconhecia. (Everlei Rangel Martins, 2024).

A partir do ano de 2005, a cidade também começou a viver um novo momento político, pois, neste mesmo ano, a administração municipal do prefeito eleito Vilson Roberto Bastos dos Santos (PT), iniciou um processo de qualificação do evento carnavalesco da cidade, o que em tela, também teve a participação da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, uma vez que os carnavalescos, e também integrantes do quadro de agentes do governo, estiveram no carnaval fora de época da cidade de Uruguaiana, com o objetivo de produzir um relatório sobre a estrutura e organização do evento que, posteriormente, serviu como base para a implementação

das mudanças, abrindo caminho para a ‘qualificação estrutural e organizacional’ no carnaval da cidade, conforme relatou Everlei Rangel Martins (2024):

E aí 2005, em 2004, a gente vence a eleição municipal. A esquerda, o PT, vence com Vilson Roberto. Eu fui candidato a vereador em 2004, na minha primeira candidatura a vereador. A gente foi fazer parte do governo municipal. E aí várias portas se abrem e um leque de coisas se abrem, tanto para o Carnaval de Cruz Alta como para a Imperatriz. Eu acho que esse foi o divisor dessa segunda fase que a Imperatriz vai viver, então. E aí a gente... E aí a gente se preparou para o Carnaval de 2006, que foi o primeiro título da Imperatriz. E aí nesse período ali a Secretaria de Turismo começa a criar formações para as escolas de samba. E aí, então, com a vitória da esquerda em 2004, e a posse do prefeito Vilson em 2005, pessoas próximas a nós, assumem as secretarias de cultura e de turismo. Então eram pessoas ligadas ao carnaval, vinculadas ao carnaval, começam a ocupar ou ocupar cargos na administração municipal. Acho que aí é um passo importante para o carnaval de Cruz Alta em si. (Everlei Rangel Martins, 2024).

A administração municipal também qualificou a estrutura do evento para os desfiles de carnaval, transformando a Avenida Plácido de Castro, localizada em frente à Estação Rodoviária Municipal, e palco dos desfiles de rua de 1994 a 2013, em um grande sambódromo, marco na organização do carnaval da cidade, conforme afirmou Everlei Rangel Martins (2024):

O Carnaval de 2006 também é um marco de organização do carnaval de Cruz Alta. Além da vitória da Imperatriz marcar uma nova era dos desfiles, a organização do carnaval de 2006 também já se inicia numa nova perspectiva de carnaval em Cruz Alta, mais profissional, onde você não tem mais a cordinha, e tu tem o cercado, onde tu não tem mais as mesas de colégio, tu tem as mesas comercializadas, tu tem os camarotes, onde tu tem aquelas arquibancadas enormes que começavam lá no início quase na Cuia e vinha até o final da Plácido. Então, ali eu acho que começa essa parte profissional também, dos jurados vindo de fora de uma empresa, responsável pelos jurados, enfim, não mais jurados de Cruz Alta. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Foi a partir deste momento que a Imperatriz também começa a projetar mudanças estruturais e organizacionais, e traz novidades do carnaval da cidade de Uruguaiana que foram implementadas no fazer carnavalesco do desfile do ano de 2006, assim como um processo de qualificação, tanto dos prestadores de serviço como dos elementos artísticos e plásticos do seu desfile de carnaval.

Para isso, criou-se uma comissão de carnaval, formada por membros da direção, que participaram de oficinas de qualificação com profissionais do carnaval da cidade de Porto Alegre, ofertadas pela administração municipal com o intuito de

incentivar as agremiações da cidade na qualificação dos quesitos de julgamento, como relatou Everlei Rangel Martins (2024):

Foi nessa preparação de 2005 para 2006, quando a gente contratou um desses panelistas do seminário, que era o Sérgio de Tanger, que era figurinista e carnavalesco. A gente contratou ele para ser carnavalesco da Imperatriz e ele oferece esculturas e material de carnaval de Porto Alegre, para que a gente montasse as nossas alegorias aqui. Ele dá todo, então, o suporte de figurino, de tecidos, de, enfim, toda a parte estética e visual, né, do desfile da escola e tal. E eu acho que aí foi o passo inicial pra gente chegar hoje onde tá o carnaval da Cruz Alta, né, que é um carnaval totalmente desse modelo aí, que as fantasias e alegorias são de fora, enfim. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Obviamente, mesmo com a participação das demais escolas de samba nas oficinas, a comissão de carnaval da Imperatriz foi mais perspicaz, qualificando os trabalhadores e artistas locais, contratando profissionais de outros carnavais, como de Porto Alegre e Uruguaiana, e adquirindo materiais como fantasias, alegorias e adereços de outros carnavais:

E a Imperatriz já começa a ser uma escola que dá opinião, que busca se qualificar, que busca aprender. E o início disso tudo foi em 2005, quando a gente vai à Uruguaiana, conhecer o carnaval fora da época de Uruguaiana. Eu, o Leandro, o Thiago e o Igor. E aí a gente fica impactado com toda a beleza, com todo o luxo, com toda a parte estética e comercial e turística do carnaval da Uruguaiana. E aí a gente traz essas ideias pra Cruz Alta. E aí o secretário de turismo da época, meio contrariado por nós ter ido e não ter ido ele, começa a absorver algumas ideias. Então foi isso. Eu acho que isso foi bem importante, bem decisivo, e aí também a disposição que a Imperatriz teve de correr atrás de... de novidades, de buscar coisas fora para acrescentar no espetáculo em Cruz Alta. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Este processo de intercâmbio de profissionais e materiais com outros carnavais foi chamado por Duarte (2015) de 'mercado carnavalesco'⁶²:

⁶² Lembro que a comissão de frente passou a contar com a experiência do grupo teatral local Máschara, os figurinos foram desenhados pelo figurinista Sérgio de Tanger, um experiente profissional de carnaval da cidade de Porto Alegre, os carros alegóricos foram produzidos com ideias e inspirações do carnaval do Rio de Janeiro e de Uruguaiana, utilizado materiais alternativos e alegorias locadas da cidade de Porto Alegre, o samba-enredo foi escrito por profissionais de Porto Alegre, as fantasias foram confeccionadas por costureiras e voluntários locais, com materiais vindos da cidade de São Paulo, e, pela primeira vez, a roupa do casal de Mestre-sala e Porta-bandeira foi locada de uma escola de samba de Porto Alegre.

Mercado que apresentava funcionamento dinâmico ao relacionarmos redes de indivíduos e objetos em distintos contextos locais, comportando configurações culturais com base em circuitos de trocas pelo e no carnaval. Por isso, acreditamos que os carnavais não se produzem em espaços sociais limitados e restritos, em suma, nas cidades que promovem a festa. O carnaval das escolas de samba, para além do local de sua apresentação, se produz na relação entre carnavais, estando o global e a circulação de indivíduos e objetos no cerne de sua constituição. (Duarte, 2015, p. 143).

Ou seja, a Imperatriz da Zona Norte foi responsável por intensificar este circuito de trocas entre carnavais, ao passo que tal metodologia se mantém até os dias de hoje, através da locação de materiais e a contratação de profissionais e artísticas de outras localidades do estado e do país, não ficando restrito somente ao universo local, abrindo para o global e para a circulação de indivíduos e objetos, conforme destaca Duarte (2015).

Obviamente que, esta nova configuração também criou divergências entre as escolas de samba, pois, o impacto foi tanto, que muitas não aceitaram de imediato ou não conseguiram acompanhar as mudanças ao longo do tempo, como relatou Everlei Rangel Martins (2024):

Tudo isso influenciou diretamente também a organização das próprias escolas. Todo mundo teve que tentar acompanhar esse ritmo. Algumas não conseguiram e acabaram deixando de existir nesse período, como o Sol, que começou a derrocada do Sol, a decadência, enfim, o Sol começa a perder. A São Miguel estava bem ainda no início, no carnaval de 2006, ela ainda veio bem, depois ela também começa a não conseguir se manter. E aí teve tentativas de surgimento de outras escolas que também não vingaram. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Roni Max de Amorim (2024) também observou que essa mudança gerou muitas opiniões, pois, segundo ele, a intenção inicial da administração municipal foi de aprimorar a produção do carnaval local e criar uma 'cultura do fazer' na cidade, o que de fato ocorrera em certa medida, pois, muitos profissionais e integrantes das escolas de samba qualificaram o seu fazer carnavalesco, mas, sem os recursos financeiros necessários não foi possível manter e expandir a qualificação e a aquisição de materiais de qualidade para confecção e fabricação dos elementos plásticos do desfile, e compactua com a ideia de implementar esse circuito de trocas entre carnavais foi benéfico para o carnaval da cidade: "Mas nós não íamos conseguir, porque tem que se querer fazer. Não adianta o secretário e um grupo, um pequeno grupo, querer, e as pessoas não ter a vontade de fazer. Então, eu acho que foi um acerto poder trazer as coisas pro carnaval". (Roni Max de Amorim, 2024).

A participante Helenice Mello (2024) foi mais contundente, fazendo um contraponto a este novo modelo de fazer carnavalesco, ao afirmar que a escola de samba da zona norte foi quem ‘acabou’ com o carnaval da cidade, pois, no seu entendimento, a vinda de materiais prontos e de profissionais de outros lugares afetou a ‘cultura do fazer local’, mas, de forma contraditória, julgou que as mudanças qualificaram o espetáculo:

Até aparecer as bonitas, que, no meu ver, acabaram com o carnaval da Cruz Alta, na boa, assim, no bom sentido. Porque vocês foram buscar o carnaval de fora e trouxeram para a Cruz Alta. E nós não estávamos acostumados àquele carnaval. Aí vocês vieram e deram um show de fantasia, de luxo, de organização. Claro, vocês foram estudar, foram pesquisar, tudo muito bem. Só que nós não tínhamos condições de acompanhar aquele luxo que vocês trouxeram de fora. Aí, depois as escolas começaram a buscar esse luxo. Totalmente positiva, não. Ficou um espetáculo muito lindo para o público ver. Para o público ver, é maravilhoso. (Helenice Mello, 2024).

Vladimir Colombelli (2024) também observou que essa mudança foi gradativa, e provocou, de certo modo, uma ruptura com a produção local dos desfiles de carnaval, mas também corrobora que houvera a qualificação do espetáculo, mas não da criatividade das escolas de samba:

A mudança, Leandro, ela veio gradativa. Ela veio a partir do momento em que o espaço que nós tínhamos aqui, que nós fazíamos as coisas aqui, morreu. Hoje é muito difícil produzir algo em Cruz Alta. A gente traz muita coisa pronta de fora, coloca em cima de uma alegoria, pega uma ala, o chão de alguma escola, ou do Rio, São Paulo, Uruguaiana, Porto Alegre, seja o que for, traz, coloca pro chão assim, ali se dá uma trabalhada naquelas fantasias para deixar mais ou menos de acordo com o tema, e se larga na avenida. Eu acho que essa coisa, Leandro, das pessoas produzirem, na produção, como tinha costureiras, como tinham bordadeiras, como tinham o pessoal que fazia as alegorias, os eletricitas, soldadores. Cara, o material que nós fazíamos, hoje não tem mais. Tudo, tudo, tudo muito pronto. Qualificou pelo espetáculo, qualificou. Mas a criação, não. (Vladimir Colombelli, 2024).

Pode-se considerar que este período de qualificação dos desfiles de carnaval na cidade, causaram uma ruptura e um impacto tão profundo no modo de produção e organização do espetáculo, que ainda hoje, com observado nas narrativas dos participantes, reverbera entre os integrantes das escolas de samba, ora de forma negativa, ora de forma positiva. Paralelamente, percebe-se que todos concordam que as transformações do fazer carnavalesco, implementadas pela escola de samba Imperatriz da Zona Norte, contribuíram para a qualificação das escolas de samba e do carnaval de Cruz Alta.

Tendo isso em mente, é coerente afirmar que a agremiação da Zona Norte contribuiu, e ainda contribui de forma significativa para as transformações do fazer carnavalesco, interferindo e influenciando tanto as demais escolas de samba como o poder público.

Portanto, defendemos que o desfile de carnaval da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, do ano de 2006, pode ser considerado um marco de ‘qualificação’ do fazer carnavalesco na cidade de Cruz Alta. Abaixo, as Figuras 88, 89, 90, 91 e 92 ilustram esse segundo marco temporal:

Figura 88 – Registro fotográfico do Carro Abre-alas no Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 89 – Registro fotográfico da Comissão de Frente da escola naquele mesmo ano



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 90 – Registro fotográfico do segundo Carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006



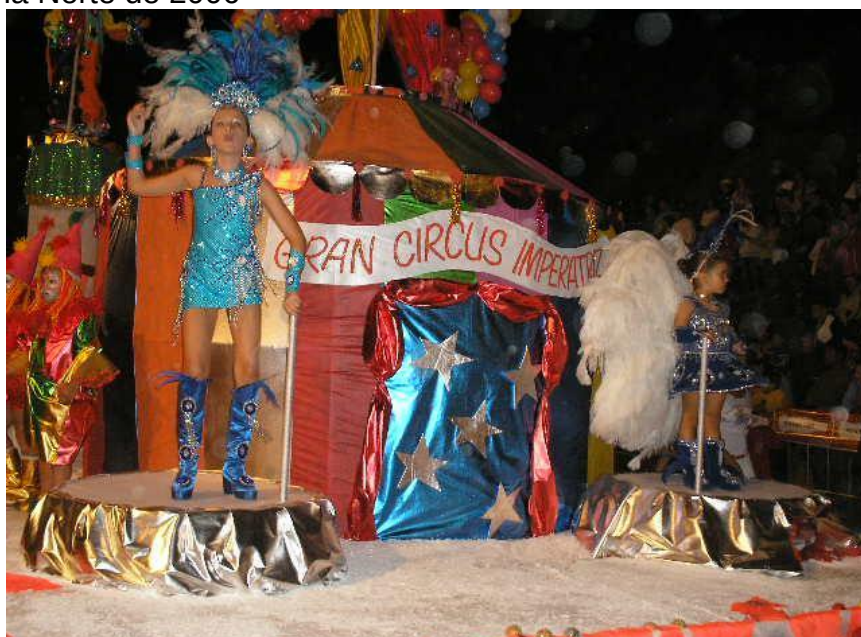
Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 91 – Registro fotográfico da Bateria no carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 92 – Registro fotográfico do terceiro carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2006



Fonte: Arquivo pessoal do pesquisador. Crédito: Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

4.4.3 3º Marco Temporal (2018): Consolidação

No ano de 2018, mais uma vez, a escola Imperatriz da Zona Norte repensou seu modelo estético e organizacional dos desfiles com a vinda de materiais mais aprimorados, diretamente, do carnaval da cidade de Uruguaiana.

Como já observado, desde o ano de 2005, o carnaval uruguaianense se especializou no processo de ‘trocas carnavalescas’ com diferentes cidades de países vizinho da fronteira oeste, como *Artigas*, no Uruguai, *Paso De Los Libres*, na Argentina, ou como o eixo Rio-São Paulo e Parintins, na Amazonia, importando materiais e profissionais que trabalham no período do carnaval na cidade, adaptando enredos já editados nestes outros lugares, de acordo com uma nova proposta temática que é apresentada neste carnaval local.

A partir dessa lógica, no ano de 2018, o carnaval de Cruz Alta também passou a movimentar uma rede de parcerias com carnavalescos e escolas de samba da cidade de Uruguaiana e, conseqüentemente, inaugurou uma nova forma de fazer os desfiles de carnaval, agora, quase que integralmente, ‘vindos de fora’⁶³.

Com o *know-how* e experiência obtida durante os anos de carnaval, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, mais uma vez, foi pioneira nesse processo pois, ao realizar uma parceria com a Escola de Samba Imperadores do Sol, da cidade de Uruguaiana, que adquiriu materiais vindos do carnaval de São Paulo, mais especificamente, da Escola de Samba Gaviões da Fiel, ela projetou um ‘fazer carnavalesco de adequação’ para o enredo da escola, intitulado ‘Anauê Imperatriz, a profecia da criação Tupi’.

Obviamente, que este processo de adequação se deu a partir da realidade local, com a participação dos carnavalescos e integrantes da escola que executaram na quadra e no barracão, todo o trabalho de montagem e produção do desfile.

Desta forma, os elementos visuais, estéticos e artísticos que compuseram aquele desfile, produziram, o que pode ser considerado, esteticamente, o maior espetáculo do carnaval de Cruz Alta deste período, e por isso, este marco temporal pode ser denominado de ‘consolidação’ do fazer carnavalesco, conforme expressou Everlei Rangel Martins (2024):

Nós queremos continuar com esse modelo, é uma discussão que a Imperatriz vai ter que fazer, que nenhuma outra vai fazer. Então é isso, está consolidado nesse modelo, fora da época, comprando as coisas de fora, alugando, trazendo ali da Uruguaiana 3, 4 dias antes. Enfim, esse é o modelo estabelecido. E para mudar, alguém vai ter que dar o pontapé. Mas isso só vai acontecer quando a Imperatriz tomar a frente. Como todos os outros processos de mudanças, de evolução que aconteceu no longo do carnaval de Cruz Alta, partiram da Imperatriz. (Everlei Rangel Martins, 2024).

⁶³ Essa é uma expressão muito usado pelos integrantes das escolas de samba aqui da cidade para se referir ao ‘carnaval’ ou aos profissionais e artistas que vem de outras cidades.

Portanto, defendemos que o desfile de carnaval da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, do ano de 2018, pode ser considerado um marco de 'consolidação' do fazer carnavalesco da cidade. Abaixo, as Figuras 93, 94, 95, 96 e 97 ilustram esse terceiro marco temporal:

Figura 93 – Imagem do Carro Abre-alias do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018



Fonte: Imagem Foccus Comunicação Visual.

Figura 94 – Imagem do segundo carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018



Fonte: Imagem Foccus Comunicação Visual.

Figura 95 – Registro fotográfico das fantasias de composição do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018



Fonte: Rede Social Facebook Imperatriz da Zona Norte - Créditos: Kellory Moraes.

Figura 96 – Registro fotográfico das fantasias de Ala do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018



Fonte: Rede Social Facebook Imperatriz da Zona Norte - Créditos: Kellory Moraes.

Figura 97 – Registro fotográfico do terceiro carro-alegórico do Carnaval da Imperatriz da Zona Norte de 2018



Fonte: Rede Social Facebook Imperatriz da Zona Norte - Créditos: Kellory Moraes.

Portanto, dentro da cronologia apresentada, a tese defende que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte ganha notoriedade, e torna-se no ‘paradigma das transformações do fazer carnavalesco’, transferindo sua tecnologia do fazer para as outras agremiações, contribuindo para o crescimento e melhoramento dos desfiles de carnaval e, conseqüentemente, na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, e do carnaval de rua de Cruz Alta desde sua fundação.

Vale considerar, portanto, que o presente processo de mapear, identificar e descrever as três fases do fazer carnavalesco na trajetória da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, denominadas aqui como marcos temporais, configura uma inovação na produção de conhecimento científico, pois nunca foi realizada anteriormente, demarcando também a originalidade da produção aqui apresentada.

4.5 Intermedialidade, cultural visual e imagem: as transformações tecnológicas do fazer carnavalesco

Nesta seção, a pesquisa tem a intenção analisar os desfiles de carnaval da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, a partir da linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas – UFPEL, definida

Imagens: entre iconografia, Cultura Visual e Intermidialidade, no qual esta tese está alinhada:

Nas suas interfaces com problemáticas concernentes a identidades e fronteiras, esta linha tem como diretriz básica estudos transdisciplinares, derivados dos estudos sobre a cultura, em diferentes períodos históricos e espaços geográficos, que têm como base a cultura visual e textual. (Programa de Pós-graduação em História – Universidade Federal de Pelotas, 2025).

Dando continuidade, observa-se que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte trouxe inovações e tecnologias que ganharam espaço no fazer estético do carnaval, provocando a necessidade das demais agremiações da cidade de Cruz Alta em se adequarem a estes ‘novos modelos de fazer carnavalesco’, que aqui definirei como ‘transformação tecnológica do fazer’, ocorrida no campo de produção dos desfiles de carnaval.

Para melhor compreender a definição do conceito de ‘transformação tecnológica do fazer’, de acordo com o dicionário *Oxford Languages* (2021), a palavra tecnologia pode ser definida como:

Uma teoria geral e/ou estudo sistemático sobre técnicas, processos, métodos, meios e instrumentos de um ou mais ofícios ou domínios da atividade humana (p.ex., indústria, ciência etc.), ou por metonímia, técnica ou conjunto de técnicas de um domínio particular”. (Dicionário *Oxford Languages*, 2021, online).

Historicamente, a definição do termo tecnologia vai além, e pode ser compreendida a partir dos autores Veraszto; Silva; Miranda; Simon (2008), quando estes afirmam que os estudos da evolução histórica das técnicas, desenvolvidas pelo homem, devem ser colocados dentro dos contextos socioculturais de cada época, para que se possa entender melhor a participação ativa do homem e da tecnologia no desenvolvimento e no progresso da sociedade. “Desta maneira, torna-se notório conhecer que as palavras técnica e tecnologia têm origem comum na palavra grega *techné* que consistia muito mais em se alterar o mundo de forma prática do que compreendê-lo”. (Veraszto; Silva; Miranda; Simon, 2008, p. 61).

Estes mesmos autores, consideram a tecnologia em sua totalidade, a partir da relação com o homem, com a cultura e com a sociedade:

Em sua totalidade, a tecnologia abrange não somente os produtos artificiais fabricados pela humanidade, assim como os processos de produção, envolvendo máquinas e recursos necessários em um sistema sociotécnico de fabricação. Além disso, engloba também as metodologias, as competências, as capacidades e os conhecimentos necessários para realizar tarefas produtivas, além é claro, do próprio uso dos produtos colocados dentro do contexto sociocultural (ACEVEDO DÍAZ, 1996). Sendo assim, não podemos dizer que a tecnologia determina a sociedade ou a cultura dos homens. As verdadeiras relações não são criadas entre a tecnologia (que seria da ordem da causa) e a cultura (que sofreria os efeitos), mas sim entre um grande número de atores humanos que inventam, produzem, utilizam e interpretam de diferentes formas as técnicas, tecnologias e também, a ciência. (Veraszto; Silva; Miranda; Simon, 2008, p. 77-78).

Na concepção dos desfiles das escolas de samba, Jesus (2018), afirma que os recursos tecnológicos sempre foram uma marca bastante presente no âmbito dos desfiles do carnaval de rua, especialmente, do Rio de Janeiro, que nas últimas décadas tem se tornado mais presentes, interferindo diretamente na configuração estética do desfile carnavalesco:

Neste sentido, entende-se que a presença massiva de tecnologias contemporâneas de ponta no carnaval acaba por interferir diretamente no processo criativo dos carnavalescos e comissões de carnaval com vistas à concepção e realização do desfile das escolas de samba. A tecnologia deixa de ser apenas um suporte para a realização e passa, de modo contundente, a incorporar-se na criação e ser, até por vezes, o dispositivo disparador do próprio processo, o que vem a contribuir com a consolidação da condição espetacular que o carnaval carioca assumiu nas últimas décadas. (Jesus, 2018, p.4).

A transformação tecnológica do fazer os desfiles não está somente nos equipamentos ou instrumentos utilizados para a produção do espetáculo, mas ela também ocorre no âmbito do conhecimento humano, pois, o processo criativo é indispensável para o êxito de execução do fazer carnavalesco, tendo como exemplo, a introdução da figura do 'carnavalesco', considerado imprescindível no aprimoramento técnico dos desfiles de carnaval.

De acordo com Oliveira (2017), além de toda a especialização e aprimoramento técnico na idealização e execução da parte estética, esses profissionais também ajudam a incorporar elementos oriundos da teatralidade no espetáculo, reconfigurando a lógica de produção baseada na 'massificação' e na busca por retorno comercial:

Ou seja, os carnavalescos tornam-se profissionais que induzem dentro da estrutura organizacional das escolas de samba uma outra forma de racionalização de sua produção. Esse processo não ocorre à margem ou de forma autônoma, ele está inserido em um contexto mais geral de consolidação de uma indústria cultural no Brasil e de um mercado de bens simbólicos. É a partir de uma nova lógica de produção cultural relacionada a massificação e a busca por retorno comercial que estes agentes se tornam fundamentais na reconfiguração hierárquica desses espaços sociais. (Oliveira, 2017, p. 246).

Jesus (2013) também considera que por sua abrangência e caráter popular, o carnaval, em especial no Rio de Janeiro, passou a ser um atrativo de interesse público que teve e tem na televisão, uma grande vitrine, e que a partir do ano de 1975, passou a ser encarado como um terreno fértil de propaganda, despertando o interesse de empresas privadas em associar suas marcas a este ambiente festivo para obterem lucros de capital simbólico e de capital econômico, massificando a produção cultural do carnaval.

Estas mudanças também influenciaram os demais carnavais do país que, ao perceberem o crescimento do carnaval no eixo Rio-São Paulo, adaptaram-se às novas formas de produção para atender essa demanda, o que ficou aparente no carnaval de Cruz Alta a partir do ano de 1994, com a introdução de um 'carnavalesco' pela escola de samba Imperatriz da Zona Norte, conforme o primeiro marco temporal apresentado.

Ainda nesta mesma linha de raciocínio, é importante ressaltar que as escolas de samba de Cruz Alta, mesmo sob os efeitos do fazer carnavalesco de outros lugares, ainda manteve suas características locais, preservando elementos estilísticos próprios na forma de produzir e fazer os espetáculos, especialmente, na manutenção de artistas e profissionais que são característicos das escolas de samba da cidade.

Jesus (2018), também reforça que à configuração estética que compõe os diferentes momentos carnavalescos, possui elementos, extremamente peculiares, que são orientadores ao modo de ser e fazer carnaval em cada parte do Brasil:

Assim, afirma-se que, embora possa haver recorrentes características associadas ao carnaval em todo o país, a festa assume ares próprios segundo o lugar no qual se realiza, adotando aspectos pertinentes à cultura local, que se incorporam ao carnaval nacional demarcando especificidades fundamentalmente associadas aos sujeitos que vivem naquele ambiente e contribuem para um processo de denominação e identificação do carnaval neste ou naquele lugar do país. (Jesus, 2018, p. 3).

E é neste ambiente carnavalesco de transformações estéticas que, atravessado por diferentes influências e peculiaridades, os desfiles das escolas de samba cruz-altenses produzem elementos visuais e artísticos que juntos podem ser considerados uma ‘intermedialidade’, ou seja, de acordo com Cluver (2011), ela pode ser encontrada em todas as culturas, no cotidiano, nas artes, e implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias:

‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar as fronteiras’ que separam as mídias. (Cluver, 2011, p. 6).

Na maioria das vezes, quando falamos em ‘mídias’, nos vem à mente os meios de transmissão como a televisão, o rádio, o jornal, os sites, entre outros, mas Cluver (2011) define que elas implicam uma reconceitualização que incluem outras formas de comunicar como a ‘dança, a música e as artes plásticas’. Ou seja, estes elementos artísticos presentes no carnaval e nos desfiles das escolas de samba operam como um conjunto de mídias, que juntas transmitem a mensagem proposta pelo carnavalesco, operando com a produção e recepção de signos, da mesma forma que os aparelhos midiáticos.

Neste sentido, podemos considerar que o desfile de uma escola de samba é o ‘emissor’, composto de todos os elementos comunicativos, que incluem texto, som e imagem, produzindo signos que são captados, decodificados e interpretados, num processo interativo com o público que é o ‘receptor’.

E visualmente, essa intermedialidade também foi operada a partir dos desfiles da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, como podemos observar, através das Figuras 84, 85, 86 e 87, compreendendo o marco de ‘atualização’ de suas mídias (arte plástica, musical, dança e texto). Nas Figuras 88, 89, 90, 91 e 92, compreendendo o marco de ‘qualificação’, onde estas mesmas mídias foram ampliadas e aperfeiçoadas com a presença de profissionais, novas técnicas e tecnologias. E nas Figuras 93, 94, 95, 96 e 97, compreendendo o marco de ‘consolidação’, em que todas as mídias foram readequadas ao modelo carnavalesco da cidade de Uruguaiana, e que contribuíram para as transformações estéticas do fazer carnavalesco na cidade de Cruz Alta.

A partir da intermedialidade e das transformações do fazer carnavalesco, também podemos afirmar que foi fixada uma ‘cultura visual’ para o carnaval da cidade. Conforme definiu Meneses (2003), existem duas vertentes fundamentais sobre cultura visual:

A primeira tem a cultura como traço forte e se referiria a valores e identidades construídas e comunicadas pela cultura por mediação visual. Inclui a natureza conflitiva do visual, os mecanismos de exclusão que os processos identitários envolvem, a inclusão do visual no processo social, etc. A outra vertente enfatizaria o visual e com isto incluiria toda a gama de coisas que os homens produzem e consomem “*as part of their cultural and social lives*”: de arte e design, a expressões faciais, moda, tatuagem e assim por diante. (Meneses, 2003, p. 25).

Sob esta perspectiva, a primeira vertente da cultura visual se refere aos processos identitários e sociais produzidos e comunicados pela cultura daquele lugar, ao mesmo tempo que, de acordo com a segunda vertente, vai utilizar-se desta cultura para produzir um ‘produto visual’ que é consumido pelo homem. Ou seja, a cultura visual se apropria de elementos constitutivos da identidade e da cultura de um determinado lugar, como no caso do carnaval da de Cruz Alta, fixando uma ‘imagem’ deste evento na população da cidade.

Ampliando esse raciocínio, cabe ainda definir o conceito de ‘imagem’, uma vez que é através dela que a cultura visual se materializa nos diferentes campos de análise, ou seja, segundo Alloa (2015, p. 9), a materialidade da imagem aguça o pensamento quando “introduz areia na engrenagem do visual e cria um tempo, o do olhar, e provoca a ‘pensatividade’, em que uma atmosfera pensativa se forma, portanto, se fazendo necessário refletir sobre o que elas mostram”.

Para Boehm (2015), a partir da tecnologia digital, as imagens se tornaram ferramenta de conhecimento para a ciência, e ao mesmo tempo, produziram uma linguagem ‘polissêmica’, onde a imagem tem uma identidade declinável e, ao tentar decifrar a imagem em si, como ela funciona e quais momentos nela são operados, permite-se fundar o que ele chamou de uma ‘episteme icônica’: “De fato, a maior parte das imagens, as imagens em uso, cotidianas e típicas, visam ser lidas como uma simples indicação em direção ao que, sempre, se tem para além da imagem”. (Boehm, 2015, p. 24-25).

O autor ainda observa que a imagem tem como função proceder um ato de ‘diferenciação’, que precede, aliás, as diferenças conceituais e de valor:

Para avançar, pode-se dizer que tal ato de diferenciação implica três condições: 1) as imagens estão localizadas em um substrato material onde elas se encarnam. Se elas agem sobre os corpos que as contemplam, as imagens têm uma insistência, até uma persistência que frequentemente sobrevive a vida biológica do cérebro que as concebeu. 2) o corpo material das imagens faz fundo à emergência, no sentido mesmo de um campo visual que se diferencia, de alguma coisa que emergirá como isso ou aquilo. 3) se insistir sobre a imanência dos processos no material imaginal, esse acontecimento de emergência seria, todavia, suspender o objeto: todo o processo de diferenciação implica uma motricidade elementar do espectador que se desloca - com suas mãos, seus pés e seus olhos - em direção, em torno e no centro da imagem. Pode-se então, à maneira da diferença ontológica de Heidegger, falar de uma 'diferença icônica' que opera em múltiplos níveis ao mesmo tempo. (Boehm, 2015, p. 27-28).

Logo, a 'iconografia' gerada pelos desfiles das escolas de samba, enquanto espaço de significação e representação, provoca a 'pensatividade' sobre as imagens apresentadas, o que elas querem mostrar ou comunicar, enquanto discurso. E, enquanto diferenciação, elas vão operar sobre os sujeitos em seus múltiplos planos ao mesmo tempo, produzindo um sentido, um efeito, conforme ressalta Boehm (2015):

Na sua dimensão circunstancial, as imagens são, portanto, ao mesmo tempo mais e menos do que a linguagem discursiva. Menos, porque elas não podem pretender a generalização descontextualizada da linguagem. Mais, porque elas tornam evidente uma lógica que não é mais restrita à dimensão opositiva dos signos. Operando por ligação e conjunção, a imagem nos carrega em direção ao sentido primeiro da palavra lógos: 'légein', ligadura, ligação, laço. Pensar a imagem significa, na minha opinião, pensar a unidade sempre em tensão entre o olho, a mão e a boca. (Boehm, 2015, p. 32).

Portanto, esse campo fértil da intermedialidade, da cultura visual e da imagem torna-se indispensável para a compreensão das transformações do fazer carnavalesco da cidade de Cruz Alta, configurada através dos três marcos temporais promovidos a partir da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, e que abriu caminho para a produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua da cidade de Cruz Alta.

5 Na dispersão do desfile: a consagração do espetáculo em memórias e identidades da Imperatriz da Zona Norte

Neste último e quinto capítulo, após a análise dos documentos e conteúdos pesquisados, buscou-se estudar a representação da cultura popular, através do carnaval de rua de escolas de samba, mais especificamente da Imperatriz da Zona Norte, da cidade de Cruz Alta, de modo a compreender, através das memórias reavivadas, as relações sociopolíticas e a produção de identidade subjetiva, individual e coletiva, no contexto pesquisado.

5.1 O conceito de memória e identidade

Um olhar mais atento para a memória e a identidade também é fundamental neste momento da pesquisa, pois estas são noções definidoras das relações constitutivas, presentes neste quadro da contemporaneidade que estão intrinsecamente ligadas aos sujeitos que compõe a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, contexto de pesquisa desta tese.

Logo, estes sujeitos-chave que estão, historicamente, ligados à escola de samba, e que vivem e viveram suas experiências e histórias neste contexto social e cultural, estiveram dispostas a narrar suas versões sobre o passado, reconstituindo uma memória individual, mas que, enquanto processo, se configura também como uma memória social, compartilhada, escrita e interpretada pelo pesquisador, como definiu Portelli (1997):

Ainda que esta seja sempre moldada de diversas formas pelo meio social, em última análise, o ato e a arte de lembrar jamais deixam de ser profundamente pessoais. A memória pode existir em elaborações socialmente estruturadas, mas apenas os seres humanos são capazes de guardar lembranças. Se considerarmos a memória um processo, e não um depósito de dados, poderemos constatar que, à semelhança da linguagem, a memória é social, tornando-se concreta apenas quando mentalizada ou verbalizada pelas pessoas. A memória é um processo individual, que ocorre em um meio social dinâmico, valendo-se de instrumentos socialmente criados e compartilhados. (Portelli, 1997, p. 16).

Enquanto processo individual, as memórias reavivadas dos narradores desta pesquisa, contribuíram para a compreensão das dinâmicas sociopolíticas ocorridas ao longo da trajetória da escola de samba pesquisada, assim como das suas

contribuições para as transformações do fazer carnavalesco na cidade de Cruz Alta, socialmente compartilhadas entre esse grupo.

Para Halbwachs (2004), as memórias individuais precisam se conectar com as dos outros, de modo que existam pontos de contato entre uma e as outras, para que a lembrança possa ser reconstruída sobre um fundamento comum, ou seja, para ele não é suficiente reconstruir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança, mas sim, que ela se opere a partir de dados ou de noções comuns de forma recíproca, por quem fez e continua a fazer parte de um mesmo grupo. “Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída”. (Halbwachs, 2004, p. 34).

E as memórias dos participantes desta pesquisa constituíram uma ‘colcha de retalhos’, costurada peça por peça, que juntas, possibilitaram apreender os pontos de contato que auxiliaram na produção da Matriz de Análise, reconstruindo os acontecimentos do passado deste lugar em comum e produzindo uma memória coletiva sobre a escola de samba da Zona Norte.

Pollack (1989), também observou que a memória coletiva não é uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica, mas ela acentua as funções positivas desempenhadas pela memória comum, reforçando uma coesão social de forma afetiva ao grupo, ou seja, na constituição de uma ‘comunidade afetiva’, o que reforça a ideia de que a escola de samba promove dinâmicas e interações sociais que, na maioria das vezes, são comuns entre estes indivíduos que a compõem, sendo que a memória coletiva precisa da união das peças do passado de cada um, para que juntas possam reconstruir, coletivamente, a memória no presente.

Halbwachs (2004) também refere-se que não estamos habituados a falar da memória de um grupo, pois, mesmo ela sendo individual, ela tornar-se coletiva:

Parece que uma tal faculdade não possa existir e durar a não ser na medida em que está ligada a um corpo ou um cérebro individual. Admitamos, todavia, que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. (Halbwachs, 2004, p. 53).

O autor ressalta ainda, que a memória individual não está inteiramente isolada e fechada, pois, “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente

necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade”. (Halbwachs, 2004, p. 54). E este apelo pode ser observado durante as entrevistas realizadas, pois, os participantes da pesquisa, em vários momentos, buscavam em suas lembranças pontos de apoio, inclusive, do entrevistador/pesquisador, uma vez que eu também faço parte do contexto pesquisado.

Enquanto processo, Achilles; Gondar (2016), baseados em Walter Benjamin (1987), também se referem a reconstrução da memória como sendo uma atividade de escavar as lembranças, cacos, fragmentos e ruínas:

A cada fragmento desenterrado, é como se estivéssemos alimentando esse mosaico a se formar. Escavar e desenterrar os cacos é um exercício praticado por todos nós para retirar do esquecimento determinadas nuances e detalhes que são afetadas por essa (ou por uma) ‘força estimuladora’. Na medida em que desenterramos e livramos cada fragmento do esquecimento, estamos ao mesmo tempo constituindo mosaicos (imagens). Todo esse exercício acontece por via da memória, que é o meio. [...] São os fragmentos que ganham uma especial atenção na obra de Benjamin, pois é a partir deles que a dinâmica da memória pode desvelar o que se encontra ‘de baixo do tapete’, ou seja, o processo das coisas que diferentes camadas podem revelar. (Achilles; Gondar, 2016, p. 184).

E este escavar das lembranças e retirar do esquecimento detalhes e fragmentos importantes às experiências e vivências dos participantes, para que somente assim, se pudesse revelar de fato o que interessa, ocorrera no caso da presente pesquisa, pois, o ineditismo desta tese revelou memórias postas no esquecimento, nunca reveladas, permitindo acessar as camadas mais profundas da memória dos sujeitos que compõe o contexto pesquisado.

É fato também que toda a memória é contida de subjetividade, fragmentos e esquecimentos, mas é somente a partir dela que se pode compreender a constituição de uma possível identidade nos lugares onde ocorrem, o que configura que não há identidade sem memória, como no caso desta tese, que defende que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, a partir de sua trajetória histórica, no âmbito das relações sociopolíticas por ela estabelecidas e de suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, contribuiu, e ainda contribui na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como do carnaval de rua da cidade de Cruz Alta.

Para Candau (2011, p. 19) a memória sendo uma reconstrução continuamente atualizada do passado, e que busca restituir a memória desaparecida de uma pessoa, também busca restituir sua identidade. “Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente”.

Neste mister, Woodward (2014, p. 11) trouxe algumas implicações sobre o conceito de identidade ao afirmar que: “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos”, ou seja, é apelando ao passado, através da memória reavivada, que torna-se possível a produção de laços de pertencimento e unidade a determinados grupos, como no caso das escolas de samba.

Candau (2011) também explica que há um relativo consenso em admitir que a identidade é uma ‘construção social’, que de certa maneira acontece de uma relação dialógica com o ‘outro’, estando sempre em constante contato com os sujeitos e os lugares e, no caso do contexto pesquisado, foi possível verificar que existe esta relação dialógica, a qual interferiu no processo de construção social deste lugar, pois, ninguém compõe sozinho o quadro social da entidade e, conseqüentemente, suas mudanças e transformações são advindas da soma de diferentes níveis de esforços deste conjunto social.

Ao mesmo tempo, Stuart Hall (2006), afirma que a questão da identidade vem sendo discutida na teoria social, em que as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno:

A assim chamada ‘crise de identidade’ é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (Hall, 2006, p. 7).

Já Woodward (2014) questiona a existência de uma crise das identidades, pois para ela, isso implica em examinar a forma como as identidades são formadas, e em que medida as identidades são fixadas ou, de forma alternativa, são fluidas e cambiantes, especialmente, no que definiu como ‘o lugar da identidade no circuito da cultura’, atribuído de sistemas de representação e significados:

Só podemos compreender os significados envolvidos nesses sistemas se tivermos alguma ideia sobre quais posições-de-sujeito eles produzem e como nós, como sujeitos, podemos ser posicionados em seu interior. Aqui, estaremos tratando de um outro momento do 'circuito da cultura': aquele em que o foco se desloca dos sistemas de representação para as identidades produzidas por aqueles sistemas. A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. (Woodward, 2014, p. 17).

Seguindo a perspectiva proposta por Hall (2006), a identidade torna-se uma 'celebração móvel', formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, como na escola de samba Imperatriz da Zona Norte, interferindo no campo das relações sociopolíticas por ela estabelecidas, através de suas transformações no fazer carnavalesco, que contribuiriam na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, em momentos diferentes, sendo (re)significada continuamente.

Hall (2006) também reafirma que o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente:

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora 'narrativa do eu' (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (Hall, 2006, p. 13).

Bauman (2005) também aponta que 'pertencimento' e 'identidade', não tem uma solidez, e que estes não podem ser garantidos para toda a vida, sendo negociáveis e revogáveis, de acordo com as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre e a maneira como age, sendo fatores cruciais tanto para o 'pertencimento' quanto para a 'identidade'. Exemplo disso, são os sujeitos que trocam de escola de samba, revogando o seu sentimento de pertencimento e de identidade com aquela agremiação.

Jelin (2002) observa que a memória vai ser o mecanismo cultural necessário para fortalecer o sentido de pertencimento e a autovalorização a grupos e comunidades, principalmente a grupos oprimidos, silenciados e discriminados:

La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades. A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovaloración y mayor confianza en uno/a mismo/a y en el grupo. (Jelin, 2002, p. 9-10).

Deste ponto de vista, as escolas de samba vão ser fundamentais para dar visibilidade para estas comunidades, pois, na sua maioria, estão localizadas em regiões periféricas das cidades onde ocorrem, e quando a memória destes grupos vem à tona e os coloca em evidência, cumpre-se o papel de manter viva a identidade deste lugar, como caso da presente tese que, através das memórias dos participantes que integram a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, consolidam-se os registros inédito de passagens históricas e culturais que foram estabelecidos na e a partir da escola de samba, e de certo modo, contribuíram para a produção identitária desta comunidade.

Pesquisas realizadas por diferentes autores, reforçam que a memória é essencial para a produção de identidades, sejam individuais ou coletivas, como nos apontam Alberti (2005, p. 167), ao afirmar que: “a memória é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela é o resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuação e de experiência, isto é, de identidade”, e Pollak (1989, p. 7), ao creditar que: “as identidades coletivas são os investimentos que um grupo deve fazer ao longo do tempo, para dar a cada um de seus membros, o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência”.

Nesta mesma direção, Tedesco (2004) também ressalta que a memória é um componente essencial para a identidade, uma vez que está correlacionada ao compartilhamento de uma cultura no mundo social:

Por isto a memória está ligada a um papel importante no mundo social, a de conservar informações psíquicas capaz de atualizar impressões passadas, assim como representações sociais que são naturalizadas do cotidiano de um grupo, informando ainda a estes indivíduos inseridos em uma coletividade o sentido de sua própria colocação no tempo, interligando o passado ao presente. (Tedesco, 2004, p. 31).

Sendo assim, a memória tem lugar de importância, pois ela possibilita recuperar, registrar, reavivar e historicizar as trajetórias dos indivíduos que compõem o mundo social da escola de samba, e compreender se de fato, ela contribuiu para a

produção de identidades individuais e/ou coletiva em prol do carnaval. “A memória é, de fato, uma força de identidade”. (Candau, 2011, p. 17).

Outro fator importante da memória como ‘geradora’ de identidade, definida por Candau (2011), está no entendimento das representações que são construídas no interior das lembranças:

Se a memória é ‘geradora’ de identidade, no sentido que participa de sua construção, essa identidade, por outro lado, molda predisposições que vão levar os indivíduos a ‘incorporar’ certos aspectos particulares do passado, a fazer escolhas memoriais, como as de *Proust* na busca do tempo perdido, que dependem da representação que ele faz de sua própria identidade, construída ‘no interior de uma lembrança’. (Candau, 2011, p. 19).

Para este autor, o termo identidade é então utilizado em um sentido menos restrito, próximo ao de semelhança ou de similitude que satisfaz sempre o que ele chamou de ‘uma inclinação natural do espírito’. “Se admitirmos esse uso pouco rigoroso, metafórico, a identidade (cultural ou coletiva) é certamente uma representação” (Candau, 2011, p. 25), e, enquanto a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e da aparição da espécie humana, ao mesmo tempo que elas se entrecruzam num processo indissociável, se reforçando mutuamente, pois, não haveria busca identitária sem memória e, inversamente, pelo menos individualmente.

Em relação a ‘memória coletiva’, Candau (2011) também expressa que essa representação é considerada uma forma de ‘metamemória’, que quer dizer, um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo:

Essa metamemória não tem o mesmo estatuto que a metamemória aplicada à memória individual: nesse caso é um enunciado relativo a uma denominação – ‘memória’ - vinculada ao que designa - uma faculdade atestada – ‘como a etiqueta em relação à garrafa’, ‘enquanto no que se refere ao coletivo é um enunciado relativo a uma descrição de um compartilhamento hipotético de lembranças. (Candau, 2011, p. 24).

Ou seja, a memória individual ou coletiva é dotada de representações que se entrecruzam, carregadas de significados, postas em lembranças compartilhadas com o grupo, que tem como apreço a busca identitária, e vice-versa, como no caso dos sujeitos da escola de samba da Zona Norte, que colocaram em lembrança suas representações sobre este lugar, a partir de suas trajetórias históricas, sendo assim,

a identidade individual, passa a ser uma identidade cultural/coletiva já que ela é fruto das relações sociais que são compartilhadas, como também ressalta Silva (2014) ao afirmar que a identidade tem um caráter delimitador de si próprio. “Desta identidade pessoal, fruto das relações sociais, passa-se para uma identidade cultural, que seria a partilha de uma essência entre diferentes indivíduos”. (Silva, 2014, p. 796).

Halbwachs (2004) enfatiza ainda que, muitas vezes as memórias não são as mesmas, ou são lembradas com diferente intensidade para cada um dos membros do grupo. “Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantém o com outros meios”. (Halbwachs, 2004, p. 51). Isto também se evidenciou nas falas de alguns dos participantes da pesquisa, pois, algumas lembranças se destacaram mais intensamente que outras, muito pela influência do lugar em que ocuparam ou ocupam na entidade, e por suas relações produzidas com o meio.

Para o autor, ainda é discutível que a memória coletiva envolve as memórias individuais, mas que não se confundem entre si:

Ela evolui segundo suas leis e se algumas lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. Consideremos agora a memória individual. Ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo à lembrança dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mas ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos se não do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos no momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo. (Halbwachs, 2004, p. 54).

Em decorrência disso, tanto a memória, individual ou coletiva, interfere no processo de produção subjetiva de identidades, sob o apelo de lembranças do seu próprio passado, assim como das palavras e das ideias do ‘outro’, mesmo que estas não se confundam com a sua própria memória naquele tempo e espaço, que inclui a experiência na escola de samba, no carnaval e na cultura popular.

Em consonância com essa ideia, Woodward (2004) sugere que a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias

identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade, e que os termos 'identidade' e 'subjetividade', são, às vezes, utilizados de forma intercambiável:

Existe, na verdade, uma considerável sobreposição entre os dois. 'Subjetividade' sugere a compreensão que temos sobre o nosso eu. O termo envolve os pensamentos e as emoções conscientes e inconscientes que constituem nossas concepções sobre 'quem nós somos'. A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades. (Woodward, 2004, p. 55-56).

Para a autora, o conceito de subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção da identidade e do investimento pessoal que se faz, permitindo explicar as razões pelas quais os sujeitos se apegam a identidades particulares, como no caso, do carnaval de rua, através das escolas de samba.

Leite; Caponero; Perez (2010) vão afirmar que não existe sociedade humana sem festas, sejam elas seculares, tradicionais ou modernas, e que as festas populares contribuem para a construção da identidade e da cultura, sendo elemento marcante e constitutivo da vida, além de expressões vivas e dinâmicas da cultura popular:

Por meio das festas se expressa o modo de vida dos povos e suas tradições, abrangendo todas as classes sociais, pois onde há alguma vida popular articulada há sempre uma cultura tradicional, material e simbólica com consciência de sua identidade. A festa pode ser entendida como elemento constitutivo do modo de vida especificamente popular de uma nação, consistindo num conjunto de cerimônias, de rituais coletivos, pois na festa há sempre algum motivo de agregação dos participantes, que reafirmam laços sociais e aproximam os homens, traduzindo a cultura popular, a linguagem do povo e sua própria identidade. Trata-se, portanto, de eventos de grande poder aglutinador, marcando as comunidades e seus praticantes, sendo elo identitário de pessoas e de grupos, pois permitem criar culturas, símbolos e identidades, tornando necessários, em alguns casos, esforços coletivos de preservação. (Leite; Caponero; Perez, 2010, p. 98).

Em última análise, o carnaval evoca essa condição de uma festa tradicional e popular, de um ritual carregado de simbologias que promove laços de pertencimento, que aproxima os sujeitos, marcando as comunidades que dele participam, produzindo

identidades, individuais e coletivas, que mantem e preservam as memórias destes lugares, como no caso do contexto de pesquisa da presente tese.

5.2 A escola de samba Imperatriz da Zona Norte como lugar de produção de memórias e identidades

Neste momento, cabe refletir, com o auxílio das narrativas dos sujeitos que compõem este ambiente carnavalesco que é considerado essencialmente comunitário, as relações sociopolíticas e os processos de produção subjetiva de identidades produzidas no seio desta escola de samba, a partir de sua trajetória histórica e de suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco.

Segundo Leopoldi (2010) as escolas de samba sempre estiveram intimamente ligadas com suas comunidades, e mesmo que, atualmente estejam vivendo um período de transformação acelerada, em que vem aumentando o seu raio de influência, elas congregam ainda um maior número de pessoas que vivem em suas proximidades, em seu ambiente mais imediato, o 'bairro' e as regiões próximas a sede da escola, e com isso, fortalece uma identificação com a agremiação, e estabelece conexões sociais importantes.

Neste sentido, é preciso interpretar em que nível a comunidade da Zona Norte participou e ainda participa do carnaval da escola de samba, expresso nas narrativas dos participantes, que compartilharam da ideia de que, desde sua fundação, teve uma participação comunitária mais relativizada, se alterando de tempos em tempos, muito de acordo com o desenvolvimento da agremiação e dos desfiles de carnaval e com a presença mais efetiva de alguns bairros em detrimento de outros, não atingindo a totalidade dos 18 (dezoito) bairros que compõem a região, como pode-se observar nas falas de alguns dos participantes:

Lembro, mais ou menos. Dá pra dizer que não era 100% da participação. O pessoal também não conhecia a escola então vieram conhecer. No momento que foi andando a escola, o pessoal veio participando. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

A Esperança, o pessoal era mais... o pessoal da Progresso. O pessoal mais de classe média era aqui em volta. Aqui, Vila Nova, aqui. Esperança, Progresso, mas era mais a Esperança e a Vila Aliança, assim, os que mais participavam dos carnavais nossos, aqui. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Então, ali, acho que no início, o bairro Progresso foi bem importante, que era um bairro que no início lá daquela Imperatriz, dos anos 90, era um bairro que não se sentia ainda parte da Imperatriz. A Vila Esperança sempre foi o maior contingente da Imperatriz. E a gente tinha uma grande parte ainda aqui da Penha, desses arredores, a Vila Rocha já deixa de ser tanto parte, mas lá nos anos 90, a Vila Rocha era bem importante, né, na época, pra Imperatriz, com todo esse pessoal de 90 e poucos, a Vânia, a família da Vânia, a família da Gubiane, a família da Fátima, então a Imperatriz teve uma época que ela foi muito Vila Rocha, depois essa época de ser Progresso, depois a época de ser Vila Esperança, e hoje se mantém essa hegemonia da Vila Esperança. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Até porque a comunidade veio com a gente... Era a Esperança, a Progresso, a Penha, foi uma loucura, e a gente ficou arrepiado de ver a quantia de alas. (Paulo Bastos, 2024).

Olha, aqui, eu tô dizendo da minha região, que é bem na frente do Clube, né, na avenida. Nesse segundo desfile do Cai fora Olho Gordo, eu vi bastante gente da rua aqui participando, que não participavam, cara. Vi bastante gente aqui, vizinhos nossos, que depois participaram algum tempo, e agora hoje em dia não participam mais, né? Mas então teve uma influência grande. Vinha gente da Vila Santa Terezinha, vinha lá, como ainda vem, da Progresso, da Planalto, aqui da Vila Nova, Vila Rocha, vinha bastante gente. Então teve bastante influência, sim. (Roni Max de Amorim, 2024).

Observa-se ainda, que a ‘Vila Esperança’ foi e ainda é a comunidade com maior participação, pois ela está localizada mais próxima da quadra da escola de samba, ao mesmo tempo que, independentemente, da participação sazonal dos demais bairros, o componente comunitário é mantido, estabelecendo conexões sociais importantes entre a escola de samba e os ‘bairros’.

Também é notório que a escola de samba da Zona Norte estabeleceu relações com sujeitos de outras comunidades e regiões da cidade e, até mesmo, fora dela, como também relataram alguns participantes:

E a nossa escola foi interessante que não ficou restrito ao somente comunidade da Vila Nova, só. Nós tínhamos praticamente 70%, porque nem o nosso povo lá não acreditava, né? E como eu ia te dizendo. Hoje nós temos um pouco mais. Eu que estou de fora, estou vendo. Tem um pouco mais de participantes lá da vila. Mas, como eu te disse, logo depois da época ali, nós tínhamos componentes de cada vila, tínhamos um componente da Imperatriz. Era 70%, mais ou menos de fora. (Mário Mafalda, 2023).

É que nem a bateria, a bateria tem pessoas lá do bairro do Sol, vem desfilando com nós. Aí tem pessoas aqui da São José, que saem de lá, vem pra cá pra desfilando com nós. Da Ferrô, né? Muita gente vem lá pra desfilando com nós. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

A comunidade participava, né? Não vou dizer que toda Cruz Alta, até porque tinha outras escolas, mas era muito procurada a nossa escola. Sempre foi procurada a nossa escola, né? Tem gente de outros lugares que sai e entra na nossa escola. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

Mas sempre eu vejo que a Imperatriz é uma escola que sempre ela tem 25% a 30% da comunidade aqui, da Zona Norte, pegando todos os arredores, ela é 30% de pessoas da cidade, espalhadas em tudo que é canto, e 30% é regional, que ela é do estado inteiro. Aí tu pega pessoas que vêm, para desfilar na Imperatriz de tudo que é lugar, e a gente nem sabe explicar exatamente como e por quê. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Isto denota que a escola de samba não é fechada somente a uma única comunidade ou região, ela abrange outros contingentes de pessoas de acordo com seus interesses, proximidades, relações de apreço e/ou reconhecimento ou, simplesmente, pelo resultado do concurso entre as escolas de samba, que mobilizam estes sujeitos para a agremiação.

Ainda sobre a relação da escola de samba com a comunidade da Zona Norte, percebe-se que ela manteve um *status* de representação, que segundo Woodward (2004, p. 18) é compreendida como um processo cultural, que estabelece identidades individuais e coletivas e sistemas simbólicos que fornecem possíveis respostas às questões: “Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar?”, expresso na narrativa do participante Everlei Rangel Martins (2024):

E para a comunidade, eu acho que a comunidade ainda não dá total valor ao que a Imperatriz representa, apesar da comunidade ter um sentimento de Zona Norte maior, porque essa palavra, esse termo não existia antes da Imperatriz. Então a Imperatriz cria o conceito de Zona Norte como uma grande macrorregião. Então acho que esse autorreconhecimento, a Imperatriz colaborou, mas a Zona Norte tem suas várias particularidades, e é uma região que sempre foi, a Vila Esperança em si, que é a majoritária da Imperatriz, é uma região que sempre foi muito explorada no seu processo de formação, no seu processo político, no seu processo histórico, ali daquele bairro, da forma como aquele bairro foi criado. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Neste caso, mesmo não havendo o total reconhecimento da escola de samba pela comunidade, o sistema de representação que se construiu no entorno dela potencializou uma identificação destes sujeitos com o lugar, inclusive, quando eles se posicionam afirmando que são e fazem parte da ‘Zona Norte’ da cidade de Cruz Alta.

Também é importante observar que, a relação de proximidade entre a comunidade da Zona Norte e o carnaval só vai ocorrer após o surgimento da escola de samba, pois, de acordo com o depoimento do participante Mauro Oliveira dos Santos (2023), mesmo existindo eventos carnavalescos no Clube Missioneiro, como a Muamba Carnavalesca e as demais atividades momescas, não ocorria um processo de identificação com o evento:

A comunidade participava aqui do carnaval. Nós tínhamos blocos, montávamos blocos, tinha matines, as noites de carnaval, o pessoal subia pra cá pra participar do carnaval. Eu vou ter que falar uma coisa bem engraçada. Eu não era muito carnaval. Naquela época eu não gostava, realmente eu não gostava do carnaval. Eu fui participar aos poucos. Através do clube, depois com a fundação da escola. Até nos dois primeiros anos da escola eu não participei do desfile de rua. Não sei, eu não era muito fã do carnaval naquela época. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Com o estabelecimento da escola de samba no ano de 1993 e, através do processo de preparação para a competição dos desfiles de rua, a comunidade se aproxima da entidade, ocupando determinados espaços, participando do seu cotidiano, interagindo e compondo o quadro carnavalesco da entidade, como relataram alguns participantes:

Do Abrace a Cidade. Aí foi um salto qualitativo e quantitativo da nossa escola, né? Porque daí, então, aquele primeiro ano foi uma experiência, mas fomentou a comunidade a se apaixonar por aquilo ali e realmente caracterizar... Aí começaram várias outras pessoas a surgir dentro da escola e a agregar. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

A comunidade, através da minha pessoa, de bastante conhecidos. Tipo esse rapaz, que é um irmão nosso, que é meu compadre, ele foi embora. Através dele, nós começamos a chamar a comunidade. O bairro participou, não da direção, não. Eu tô dizendo na escola, como integrante. A gente, por exemplo, a gente tinha uns amigos dali... ah, vamos participar da escola. Nós temos uma escola aí na comunidade, vamos participar. E o pessoal começou vir aos poucos, daí... Teve uma época que nós botava uns 700, quase 800 pessoas na avenida aqui. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Mas a grande concentração, Leandro, era da comunidade. Porque o evento acontecia ali, né? Eu me lembro que o Mário Mafalda dizia muito assim: 'não, nós temos que ir atrás do nosso povo que vem aqui pro nosso clube'. Porque ele era presidente do clube também, e ele via naquelas pessoas esse interesse: 'ó, pessoal, vai sair na escola'. E nós chegamos a colocar na Avenida, Leandro, quase 800 pessoas na época, sabe? Acho que foi no primeiro momento ali. Olha, era uma escola muito grande, viu? A Imperatriz, ela veio muito forte, ela veio, como eu já disse assim, ela fez o diferencial, né, em todos os sentidos. (Vladimir Colombelli, 2024).

Estas narrativas dão a dimensão de que somente, com o desenvolvimento das atividades carnavalescas ao longo do tempo, ocorreria o estabelecimento das relações sociais da escola de samba com a comunidade da Zona Norte e outras regiões da cidade, produzindo laços de pertencimento que contribuíram para o processo de produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade e, posteriormente, ampliando com a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua da cidade.

Através do relato do participante Vladimir Colombelli (2024), é possível observar que a própria escola de samba percebeu a necessidade de buscar na comunidade da Zona Norte os seus integrantes, reforçando o sentimento comunitário que as entidades carnavalescas evocam, como ressaltou, anteriormente, Candau (2011) ao admitir que a identidade é uma ‘construção social’, que acontece de uma relação dialógica com o ‘outro’ e com os lugares, sobretudo, sendo (re)significada ao longo da trajetória dos sujeitos que compõe a escola de samba Imperatriz da Zona Norte.

Evidentemente, também cabe ressaltar que esta produção social e identitária sofreu interferências de outras manifestações culturais já existentes no Clube Missioneiro, como a ‘cultura tradicionalista gaúcha’, tão marcante em cidade do interior do Rio Grande do Sul, bem como da interposição geográfica e social da região da Zona Norte, como relatou o participante Paulo Bastos (2024):

Foi uma surpresa, até porque o clube tinha tradição só de baile gaúcho, que com o tempo, né, foi surgindo o carnaval com os blocos, que depois lotava. Até porque o pessoal lá de cima não vinha pra cá, também. Mas a vila Esperança aqui, é... aqui, quando surgiu os primeiros ensaios que a gente começou a ver, né, a comunidade subia achando que já era carnaval, né? Então, é... a comunidade fazia o seguinte, ela dizia assim... ‘ó, Leandro, pra nós, pra mim que convivia aqui com eles, até o terceiro ano da Imperatriz a comunidade participou bastante, assim, em questão de evento, em questão de escola’. A gente via que era a comunidade mesmo que vinha pra cá pra ajudar a escola e pra que nós pudéssemos disputar o carnaval valendo. (Paulo Bastos, 2024).

Neste depoimento, as camadas mais profundas da disputa entre a cultura popular brasileira com as culturas regionalistas marcantes, assim como da disputa simbólica entre margem e centro, são desveladas, e que, em certa medida, interferiram no processo de produção identitária dos sujeitos da comunidade da Zona

Norte, mas não foram decisivos, pois, o carnaval, através da escola de samba, ainda encontrou espaço de penetração na comunidade local.

Outra interferência preponderante no processo de produção identitária da comunidade da Zona Norte com a escola de samba foi a sua marginalização, pois, por muito tempo ela carregou o estigma de zona urbana violenta e com alto índice de vulnerabilidade social, como citou Cavalari (2011), levando-a a dependência de um certo ‘assistencialismo político’, que prejudicou o seu desenvolvimento e a sua tomada de consciência comunitária, ao mesmo tempo que dificultou o entendimento sobre a importância da cultura popular na transformação social e cotidiana dela, assim como na produção de uma identidade cultural, que só vai ser amenizada com o surgimento da escola de samba, como observado pelos participantes Everlei Rangel Martins (2024) e Roni Max de Amorim (2024):

Então acho que isso traz um reflexo para dentro da escola, porque a comunidade é uma comunidade de muito... baseada no assistencialismo e no paternalismo. Então: ‘ah, é que o Dr. José criou esse bairro, deu as casinhas, deu isso, deu aquilo, sempre tava ali dando alguma coisa, dando alguma coisa, dando alguma coisa’. Então, eles têm a visão que a escola também tem que estar sempre dando, dando, dando alguma coisa pra que eles estejam ali acreditando, acreditando, participando, enfim, né? (Everlei Rangel Martins, 2024).

Eu acho que contribui, porque assim, nós vivíamos há 30 anos atrás aqui... e era um Clube violento. Era uma zona violenta. E hoje é totalmente diferente. Não que exista violência zero, porque não existe em lugar nenhum a violência zero. Mas não era como era antigamente. Então influencia... influencia na autoestima. (Roni Max de Amorim, 2024).

Estes dados indicam que a política também interferiu e ainda interfere na produção identitária cultural da cidade, pois, como definiu Axt (2007), o coronelismo enquanto sistema político, baseado em barganhas com o compromisso de garantir o poder do coronel sobre os seus dependentes, permanece na cidade, se sobrepondo à população mais vulnerável, socialmente, que acaba por ser mais suscetível ao que chamamos de novo ‘coronelismo contemporâneo’.

Ao mesmo tempo, cabe destacar que as desigualdades econômicas e sociais também interferem no processo de produção de uma identidade cultural/local para com o carnaval, pois, quando ocorrem conflitos de interesses com a chamada ‘burguesia’, é notória a promoção de correntes ideológicas de desvalorização, negação e até invisibilidade das culturas populares, que perpassam as estruturas da

sociedade brasileira e reforçam os estereótipos e os preconceitos, inclusive, colocando o carnaval à margem.

Essas disputas de interesses ficam evidentes na fala do participante Mauro Oliveira dos Santos (2023):

Aqui, acho que de 100%, acho que 80% não gosta de carnaval. Sério? Aqui pra nós é um desafio fazer carnaval. Aqui uma época, a gente falava em fazer carnaval, os caras enlouqueciam. Faziam de tudo pra não sair carnaval. E a gente ia na cara e a coragem, né? Isso que o carnaval daqui é considerado terceiro melhor, né? Através do que? De nós que sempre temos insistido, né? (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Ou seja, existem interferências de ordem social, econômica e política que dificultam o processo de produção de identidades individuais e coletivas com a cultura popular do carnaval na cidade, mas, que são amenizadas pela presença das escolas de samba que se mantêm altivas e conseguem resistir a estas interferências, junto às suas comunidades, potencializando as relações sociopolíticas para a produção identitária local com a cultura popular do carnaval.

Neste sentido, Hall (2003) afirmou que desde o século XVIII, as tradições populares dos trabalhadores pobres, das classes populares e do ‘povão’, foram consideradas as culturas da gente de ‘fora das muralhas’, distante da sociedade política e do triângulo do poder, o que corrobora que os estudos sobre a cultura popular são fundamentais para a compreensão do campo mais amplo das relações de poder e das relações culturais:

Elas não apenas pressionavam constantemente a ‘sociedade’; mas estavam vinculadas a ela através de inúmeras tradições e práticas. Por linhas de ‘aliança’ e por linhas de clivagem. A partir dessas bases culturais, frequentemente muito distantes das disposições da lei, do poder e da autoridade, ‘o povo’ constantemente ameaçava eclodir: e quando o fez, invadiu o palco das relações clientelistas e de poder com um clamor e um estampido ameaçadores — com pífaros e tambores, com laço e efígie, com manifesto e ritual — e frequentemente com uma disciplina ritual popular surpreendente. (Hall, 2003, p. 249).

É neste contexto que a cultura popular brasileira, através do carnaval, tem eclodido nas cidades onde ocorre, estando dentro do campo mais amplo de disputa entre as forças sociais, políticas e culturais, em que o ‘povo’ é o protagonista da resistência, das transformações, dos manifestos e dos rituais carnavalescos.

Sob esta perspectiva, a escola de samba vai constituir-se neste lugar de manifestação dos rituais e das tradições populares, ao mesmo tempo que consolida-se como um espaço de reunião, de associação, de atividade comunitária que transcende sua mera participação nos desfiles de carnaval, e constitui-se em espaços de produção de relações sociais. “As comunidades veem na escola de samba um lugar de pertencimento, ao qual elas podem almejar fazer parte e se relacionar, sendo um espaço, ao nosso ver, de cultura e cidadania”. (Valença, 1996, p. 57).

Everlei Rangel Martins (2024) também ressaltou a importância que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte teve e tem na formação de cidadãos mais conscientes de si e da sociedade em que vivem, e da valorização da cultura popular, rompendo com as imposições assistencialistas e políticas que perduraram por tanto tempo naquela comunidade:

Eu acho que é isso, é tentar fazer esse trabalho, também faz parte desse trabalho de manutenção desse povo, é conscientizar eles dessa importância, de que a escola não tem que dar nada pra eles em troca para eles estarem ali. Eles têm que estarem porque eles gostam, porque eles estão consumindo cultura, porque eles estão consumindo lazer, porque ali é um espaço que é democrático, é um espaço que é de todos, mas também é um espaço que tem as suas, como eu posso dizer, as suas regras, as suas condições para existir e que também não tem como ter benesses para eles que não são para outras pessoas que frequentam. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Além disso, a comunidade da Zona Norte também percebeu que a escola de samba é um lugar de pertencimento e promoção das relações sociais, primordiais para os processos de produção de memórias e identidades, como relataram Everlei Rangel Martins (2024) e Mariana Prola Farias Leães (2024):

E aí eu conheci pessoas, me envolvi com pessoas da comunidade que nem eram também tão envolvidos com a Imperatriz, mas que circulavam, orbitavam em torno da escola. O Thiago Amorim, por exemplo, que fazia faculdade de Dança, estava começando a se envolver com as pessoas da arte, da cultura em Cruz Alta, e com o Chaleira Preta, que já tinha sido comissão de frente da Imperatriz. Então acho que foi através do Thiago um pouco dessa... possibilidade de envolvimento maior com a Imperatriz. E aí a questão também do próprio Grupo Diversidade surgir ali. Também somou muito para trazer pessoas de fora, para a gente aprender sobre carnaval também. Então acho que mais, com certeza, muito mais agregou do que prejudicou. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Bom, daí depois vieram anos significativos que eu continuei desfilando, fazendo fantasia, né, sempre esperando o enredo, né. Daí o que acontece? Nesse processo vão se estabelecendo amizades, né? Todas as coisas que fazíamos socialmente estavam atreladas à escola de samba. Os aniversários dos amigos. Então tu começa a viver aquilo como uma família. Isso é uma coisa muito importante, né? No processo de afiliação de quando você vai para uma escola de samba, né? (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Estas relações sociais criadas a partir da convivência no espaço escola de samba podem ocorrer de várias formas, seja por amizade, lazer, acolhimento ou reconhecimento, pois, sentir-se ‘pertencente’ a este lugar pode ser considerado o processo mais genuíno, que inclusive, transforma a vida dos sujeitos, através de oportunidades geradas por estas relações sociais.

Exemplo disso, foi o que ocorreu com o grupo de jovens LGBTQIA+ que, no início dos anos 2000, ocupou espaços importantes da organização formal e carnavalesca da escola de samba da Zona Norte, e constituiu uma rede de amizade a qual desencadeou na formação cidadã de cada uma destes indivíduos, inclusive a minha formação, ao mesmo tempo que também potencializou o surgimento do movimento social LGBTQIA+ na cidade de Cruz Alta e, conseqüentemente, estabeleceu um lugar de acolhimento e reconhecimento social desta população, construindo relações com outros sujeitos que se identificavam com aquele grupo.

Obviamente, que as relações criadas a partir do reconhecimento entre sujeitos LGBTQIA+ também gerou um estranhamento e tensões por parte de outros grupos e sujeitos, como relatou Everlei Rangel Martins (2024):

A questão da sexualidade também é uma questão que sempre pesou em cima da Imperatriz também, né? Por ser comandada, passar a ser comandada por pessoas LGBTQIA+, por ter um grande grupo de pessoas LGBT's num determinado período que era muito grande, né? Chegava a ser uma fauna, né? (risos). Mais do que um grupo de 20, 30 ‘bichas’ ali dentro, e aí todo mundo dizia, a ‘escola dos putos’, a ‘escola das bichas’, então isso também afastava casais, afastava famílias que poderiam vir, né? (Everlei Rangel Martins, 2024).

Neste sentido é coerente dizer que, a escola de samba, apesar de ser um espaço plural e democrático, também vai ser um lugar da diferença e da classificação como observou Woodward (2004) ao dizer que as identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença, que podem ocorrer tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social, em que as relações sociais são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios:

Os sistemas classificatórios por meio dos quais o significado é produzido dependem de sistemas sociais e simbólicos. As percepções e a compreensão da mais material das necessidades são construídas por meio de sistemas simbólicos, os quais distinguem o sagrado do profano, o limpo do sujo e o cru do cozido. Os sistemas classificatórios são, assim, construídos, sempre, em torno da diferença e das formas pelas quais as diferenças são marcadas. (Woodward, 2004, p. 54).

Isto não quer dizer que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte não tenha conseguido, em distintas escalas, superar essa marcação da diferença e da classificação social e simbólica que a sociedade heteronormativa impôs sobre os demais grupos fora da normatividade, pois, ela se consolidou como uma agremiação de reconhecimento social LGBTQIA+, permitindo que uma parcela da sua comunidade e da cidade de Cruz Alta desconstruí-se preconceitos, como narrado pela participante Nilza Lazzarini (2024):

Isso é uma coisa que me chama muita atenção até hoje na Imperatriz. É justamente essa questão de aceitar o diferente. E a Imperatriz hoje, e em todas as escolas, eu noto que não tem mais isso. Aqui é inclusão mesmo. A palavra dita. Todos estão aqui, seja cor, tamanho. É impressionante como a escola tem esse aconchego para todos. Porque carnaval para mim é isso. É isso que eu acho bonito da Imperatriz. Foi um crescimento ano após ano, em tudo. Em convivência, em aprendizado, em comportamento. Ela foi crescendo, ela foi se moldando, se moldando, porque o pessoal do bairro, da Vila, foi vendo que não, não é assim, pois antes era tudo bem agressivo, muitas vezes, qualquer motivo era briga. (Nilza Lazzarini, 2024).

É preciso compreender ainda, que o carnaval em cidades do interior, como no caso de Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, não se configura apenas como uma fuga das pressões cotidianas, mas influencia diretamente a (re)significação das relações sociais com a cidade, penetrando nas camadas mais profundas de uma sociedade ainda muito preconceituosa e conservadora. Inclusive, a partir da escola de samba da Zona Norte, as demais agremiações também abriram espaços para que outros LGBTQIA+ ocupassem lugar de destaque na sua estrutura organizacional e carnavalesca.

Ainda sobre a produção de relações sociais, a partir da escola de samba, percebe-se que existe uma rotatividade de sujeitos tanto na organização formal como carnavalesca, os quais, mesmo não estando mais presentes nestes espaços, ainda mantêm laços de pertencimento com a agremiação, como relatou Mariana Prola Farias Leães (2024):

Porque tu tem que se sentir parte da comunidade, dos amigos, enfim. Então ali foram se construindo laços. Ao longo dos anos, então, eu fui participando, desfilando, a minha mãe continuando na parte de direção, e em um determinado momento, ela sai da Imperatriz. Acho que foi no ano de 2000. Possivelmente. Quando a Imperatriz começa a vencer, de fato, que vocês assumem. É... vencer não, mas que a Imperatriz começa a ter outra formação de pessoas. Aí começam a sair pessoas, que numa escola de samba acontece muito, tem rotatividade, né? Mas tu nunca deixa de ser daquela escola de samba. E sempre que chamados, todos os fundadores sempre participavam de uma forma ou outra, né? E outros membros também. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Sugere-se que, neste caso, para sentir-se parte de determinado grupo é necessário a manutenção dos laços sociais, que só é possível pela memória reconstruída, mantida e preservada de forma coletiva, e ao mesmo tempo transmitida para outros que ainda operam neste lugar, pois, como afirmou Halbwachs (2004, p. 35), “se a lembrança for suprimida, e não for mais possível encontrá-la, é porque, estes não fazem mais parte do grupo em cuja memória ela se conserva, e consequentemente, perde-se o vínculo, a memória e a identidade”.

Neste sentido, a continuidade só é possível através da transmissão de saberes e da ancestralidade, pois, assim como em outras manifestações da tradição popular, no carnaval as histórias que precisam ser transmitidas e ensinadas, sendo que a escola de samba deve abarcar o seu papel pedagógico enquanto ‘escola’.

Para Rocha; Silva (2014) o carnaval trata-se de um espaço privilegiado de transmissão de saberes que durante o ano inteiro encontram mecanismos de interdição na sociedade brasileira, em que muitos elementos característicos de afirmação de identidade e dignidade humana podem ali ser expressos:

A ritmicidade, a sonoridade dos tambores, nas baterias do carnaval, forma ambiente propício para o desfile ou a dança dos Orixás, realidade que os compositores, os sambistas e os carnavalescos compreenderam na cultura brasileira. A exploração de múltiplos aspectos da religiosidade de matrizes africanas no carnaval carioca tem ido recorrente no processo de e composição dos sambas enredos das escolas de samba. Tornou-se natural encontrar nas letras dos enredos a retratação dos Orixás. De certo modo é uma forma de se recolocar no contexto do ensino e transmissão oral de saberes outrora desconsiderados no cotidiano da vida do povo brasileiro. (Rocha; Silva, 2014, p. 250).

No caso da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, a transmissão de saberes se dá no cotidiano da entidade, no período de preparação para os desfiles e, principalmente, através das oficinas de dança, samba no pé e de percussão realizadas durante o ano todo, como expõe Vladimir Colombelli (2024):

Que o Carnaval tenha essa continuidade. Eu acho que a Imperatriz está dando um grande passo, tá? Onde ela está fazendo esse projeto com as meninas ali, né? Isso é escola de samba, Leandro. Entendeu? Eu acho que tu já deve ter ido pro Rio, com certeza. Tu já deve ter ido pra alguma escola de samba. Lá tu vê maravilhas, né? Eu vejo, eu comparo a Escola de Samba do Rio de Janeiro com os nossos CTGs aqui no Rio Grande do Sul, né. E a Escola de Samba tem esse papel. Ela tem que levar, ela tem que trazer a comunidade para dentro e proporcionar samba, meninas sabendo sambar, é necessário mestre-sala e porta-bandeira mirim, incentivar, porque ali é a semente da coisa, tu entendeu, Leandro? É ali que acontece. (Vladimir Colombelli, 2024).

Nesta perspectiva, Barros (2014) ressalta que são os processos educativos que garantem, pelo movimento dialético entre resistência e transformação, a permanência dos valores ancestrais:

São processos que, entendidos pela perspectiva histórico-cultural como de criação, de 'reelaboração, combinando o velho com o novo' (Vigotski, 2009, p.17), possibilitam a continuação da própria existência. Não passam à margem dos indivíduos, pelo contrário, são experiências vividas que constituem e são constituídas. Não é uma simples repetição de história, mas uma elaboração dialética que sintetiza uma criação em unidade entre aquilo que antecede (acúmulo histórico da humanidade) e as experiências singulares de cada indivíduo (vivências) durante o seu desenvolvimento e constituição humana. (Barros, 2014, p. 24).

Ou seja, na escola de samba da Zona Norte são mantidos os valores ancestrais, através deste movimento dialético entre as experiências vividas e o acúmulo histórico da entidade, verificado nas ações cotidianas de resistência e de continuação da sua própria existência, uma vez que, numa cidade do interior do Rio Grande do Sul, com características socioculturais e políticas muito marcantes, e fora do eixo dominante, torna-se ainda mais desafiadora a sua manutenção e permanência de forma ativa em 32 (trinta e dois) anos ininterruptos de existência e atividade.

Na consecução desta análise, também é preciso compreender como a escola de samba Imperatriz da Zona Norte interferiu e marcou as 'transformações do fazer carnavalesco' no âmbito das relações sociopolíticas por ela estabelecidas e de suas realizações culturais e estéticas, que contribuíram para o processo de produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua de Cruz Alta.

Roni Max de Amorim (2024), expõe a contribuição da escola de samba da Zona Norte para com o carnaval da cidade, expressando que foi através dela que se projetou o ‘marco temporal de transformação do fazer os desfiles de carnaval’, como observado no capítulo anterior, reforçando a ideia de que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte influenciou e ainda influencia as mudanças estéticas e organizacionais no carnaval de rua da cidade:

A contribuição? Não dá pra mensurar, né? É grande. Porque tu pode dizer, nós temos um carnaval antes da Imperatriz e depois da Imperatriz. E em dois momentos, não é num momento só. Entende? Em dois momentos. Porque ele é feito de momentos e graças a Deus ele é evolutivo. Você dá saltos. Você passa uma temporada num ritmo e de repente dá um salto. E ela está fazendo parte há 30 anos desses avanços. Lá em 94, o carnaval do Abrace a Cidade foi um salto. Depois, lá em 2000, 2006, deu um grande salto. Agora, na construção do novo sambódromo, da nova estrutura, ela estava junto e ganhando um título. Então, não dá para mensurar. Tira ela desse contexto? Seria outra coisa. Poderia estar melhor o carnaval? Poderia. Ou poderia estar bem pior. Mas não seria a mesma coisa, então não tem como mensurar. Só é importante, fundamental. Não se vê o carnaval de Cruz Alta sem a Imperatriz. Ela contribui e muito. (Roni Max de Amorim, 2024).

Everlei Rangel Martins (2024), também observou que a escola de samba da Zona Norte foi fundamental nos momentos de mudanças do carnaval de rua da cidade, se constituindo como ‘protagonista’, promovendo o que ele chamou de ‘revolução’:

Eu acho que para o carnaval de Cruz Alta, a Imperatriz foi decisiva nos seus momentos de mudanças do carnaval de Cruz Alta. Então, cada vez que o carnaval de Cruz Alta vive uma grande mudança nos últimos 30 anos, que é o tempo que a Imperatriz existe, essas mudanças se dão e se iniciam dentro da Imperatriz. É a escola que fez a revolução, digamos assim, entre aspas, a revolução dos momentos, iniciando um processo organizacional em que o carnaval é pensado em quesitos, a busca por materiais de fora, até a consolidação desse modelo de carnaval que a gente adota hoje em dia, então acho que tudo passa pela Imperatriz. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Esta fala também vai de encontro com a concepção de que a Imperatriz da Zona Norte, desde a década de 1990, consolidou o ‘carnaval mais contemporâneo’, ao projetar uma transformação do fazer carnavalesco, contribuindo de forma significativa para as mudanças nas relações sociopolíticas entre o carnaval, a esfera pública e a população carnavalesca da cidade.

Ao mesmo tempo, este novo modelo de produção dos desfiles de carnaval, implementado pela Imperatriz da Zona Norte, movimentou mudanças internas nas outras agremiações que, de acordo com Vladimir Colombelli (2024), rendeu ‘frutos’

que foram colhidos pelas escolas de samba e, conseqüentemente, reverberaram nas relações produzidas com a própria cidade:

Ah, eu digo que ela é uma semente, né? Uma semente que ela deu muitos frutos, entendeu? Ela é uma árvore frondosíssima, entendeu? Que ela distribuiu frutos, assim, e as pessoas pegaram esses frutos gratuitamente. Porque foram dali que começaram a surgir as modificações em alegorias, entendeu, Leandro? Principalmente que eu digo nas alegorias, em comissões de frente, com coreografias. Ela teve esse diferencial. A Imperatriz ela veio para diferenciar todo o processo. E eu acho que é por aí. Eu acho que ela teve... Eu resumo a Imperatriz como se fosse uma, eu digo que ela é uma árvore. Jogaram aquela semente no chão, lá na Zona Norte, e ela deu aquela árvore gigante com frutos, frutos, frutos, e as pessoas pegaram, pegaram, pegaram. (Vladimir Colombelli, 2024).

A Imperatriz da Zona Norte também contribuiu para a aproximação da comunidade cruz-altense com o carnaval, pois, através das transformações do fazer carnavalesco, principalmente estéticos e visuais, despertou o interesse da população em prestigiar e valorizar os espetáculos dos desfiles de carnaval, como pode ser observado na narrativa da participante Nilza Lazzarini (2024):

E a Imperatriz, pra mim, em Cruz Alta, como escola de samba foi um divisor de águas no carnaval de Cruz Alta. O surgimento da Imperatriz é um divisor de águas. Por tudo o que o carnaval é hoje em Cruz Alta. Então, é o que eu digo, quando ela nasceu, ela nasceu adulta, grande. Ter conhecimento, ter que fazer as mudanças. Porque hoje o carnaval, eu vou dar um exemplo: a minha prima é 'bequista'. E um dia ela disse, a tia Sueli era viva ainda. Ela disse assim: 'hoje eu saio de casa para ver a Imperatriz. Se eu for no ginásio, vai ser pra ver as candidatas da Imperatriz'. Aí a minha prima disse: 'porque, como assim? Ela disse assim: 'não, porque hoje, se tu quiser ver coisa bonita, fantasias e carnaval, quem faz é a Imperatriz. Eu nunca esqueci disso. (Nilza Lazzarini, 2024).

A agremiação da Zona Norte também extrapolou as fronteiras da cidade e tornou-se uma referência para outros lugares da região e do estado, ampliando o seu raio de influência na produção de identidades, depreendido nos relatos de Ademar Moreira da Costa (2024) e Mário Mafalda (2023):

A Imperatriz é uma escola de destaque do carnaval de Cruz Alta, da região, de todas as outras cidades e tudo, né? Ela é muito falada, né? Experiência que a escola tem. Tem pessoas, como é que eu vou dizer, diretores que se empenham para o Carnaval da Imperatriz. Eles se empenham para o Carnaval de Cruz Alta. Que se houve uma participação aí, inclusive, da região também, né? Nós íamos para a região, para as cidades vizinhas, então isso aí se criou. Tinha uma relação com a comunidade do interior. Ela participava daí. Depois as outras começaram a ir também. Fazia apresentação lá, outras

fazia aqui. Mas a primeira que eu me lembro, que eu me lembro, que a gente ia, era a nossa. E o Beco, parece que Beco saía às vezes. Mas a nossa sempre foi... ela foi uma, como é que diz? Um olho mágico no carnaval. Tudo era em cima da Imperatriz. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

Mais credo. A Imperatriz é considerada um dos primeiros carnavais do estado, cara. Mas para a região toda. E a região, quando começaram os municípios aí, Pejuçara, Fortaleza, Júlio de Castilhos, Tupanciretã, a escola estava lá quase todos os anos. (Mário Mafalda, 2023).

Em tela, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte também convergiu determinadas pautas que são sensíveis a sociedade, operando um certo protagonismo na ampliação das discussões sobre temas junto da cidade, como se referiu a participante Mariana Prola Farias Leães (2024):

Acho a Imperatriz essencial, né? Ela é uma protagonista do carnaval de Cruz Alta. Ela traz esse contraponto muito forte daquilo que o vermelho é símbolo, sabe? O vermelho e branco é símbolo de políticas públicas, de diversidade, de feminismo, de esquerdismo, né? Então, assim, isso é uma questão também que, num cenário dentro de uma cidade pequena, tem um poder. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Em contraponto, ao tratar sobre estes temas muitas vezes ligados a posições ideológicas e partidárias divergentes, promoveram-se tensões que, na maioria dos casos, afastaram determinados sujeitos da entidade, os quais eram contrários a estas questões, como pode ser observado no depoimento dos participantes Everlei Rangel Martins (2024) e Roni Max de Amorim (2024):

Eu vejo também que a questão de eu ter sido vereador (esquerda) e ter entrado para a política prejudicou a escola em determinado momento, porque as pessoas passam a ver, a associar a tua imagem política, o teu pensamento político com a entidade, e aí as pessoas se afastam da entidade por causa disso. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Mas isso aí é peculiar na cidade. O que a gente percebe? Em questão da primeira pergunta tem muita questão política. Porque querendo ou não, a gente sabe que tem por trás dessa pessoa que eu digo que é abnegada, ela tem uma preferência política. Então às vezes ela é filiada a um partido político, o que não é errado, é completamente certo, e eu sou favorável, cada um tem que ter, mas isso influencia. 'Eu não participo lá porque o Leandro é de tal partido e ele é o dirigente'. (Roni Max de Amorim, 2024).

Verifica-se então que, mesmo a escola de samba tendo um caráter plural e democrático, ela também está condicionada a fatores externos como as posições partidárias e ideológicas dos dirigentes e componentes, que interferem na produção

das relações sociais e, como resultado, no desligamento destes da entidade e, por consequência, no processo de produção identitária.

Em adição, também existem outros fatores que levam ao afastamento de parte da comunidade da Zona Norte da entidade, condicionados, principalmente, pela urgência das desigualdades econômicas que essa população foi acometida, interferindo na participação destes sujeitos tanto no desfile de carnaval como nas atividades da quadra da escola, como relataram alguns dos participantes:

Mudou bastante, né, Leandro? Mudou bastante em termos assim... a comunidade foi se afastando um pouco também, né? E até a questão, acho que é financeira também. Hoje em dia não é fácil, tu tá... Tu tá participando da coisa e vem aqui, tu vai ter que, né? ajudar de alguma forma ou de outra. Mas eu acho que a escola perdeu bastante gente, né? Assim, nesse sentido. Acho que foi um pouco antes da pandemia, né? Depois, quando surgiu a pandemia, piorou. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Nós temos problemas econômicos e infelizmente a gente sabe que a economia dói no bolso. E o nosso público, a comunidade da Imperatriz da Zona Norte é uma comunidade que favorece muito a questão, ela dá muita importância na questão de que eu, no domingo, no final de semana, quero ter a minha cervejinha, a minha carne. Então ele não vai vir gastar. Ele não vem gastar numa promoção do sábado, entendeu? Ele vai deixar o que ele trabalhou durante a semana pra gastar com a família dele, pra cervejinha dele, principalmente pra cervejinha, carne, que é o que o pessoal gosta, eles gostam de comer, eles gostam de beber. Então eles abrem mão, muitas vezes, de um divertimento pra estar ali na vila, tomando a sua cerveja e comendo essa carinha, o seu galeto. Entendeu? (Nilza Lazzarini, 2024).

Então, eu acho que isso, esse fator econômico que a gente fala também, nós, infelizmente, a escola, não tem como dizer que vai abraçar isso também, tá? Mas a gente perde a família também, que as vezes não vem mais, tá? Porque a família vivia sempre aqui dentro. Mas o problema é isso. Então, imagina, por que a família não vai? Porque ela não tem dinheiro. (Paulo Bastos, 2024).

Logo, é possível compreender na fala do participante Mauro Oliveira dos Santos (2023), que a cobrança de ingressos para entrada na quadra, da bebida no evento, da fantasia do desfile, acabou por afastar uma parcela da comunidade, pois, os reflexos do 'assistencialismo' ainda recaem sobre o comportamento desta população, que também entende que a escola de samba deve 'dar, abrir mão, gratificar' a sua participação, ao invés dela colaborar com a entidade. Por outro lado, ele também observou que a pandemia do Covid-19, ocorrida no ano de 2020, agravou ainda mais a situação financeira da comunidade que já vivia em situação de vulnerabilidade.

Para a participante Nilza Lazzarini (2024), os aspectos da desigualdade econômica da região da Zona Norte também demarcam o afastamento, em certa medida, da comunidade, pois, esta acaba por priorizar suas necessidades mais imediatas, deixando de participar das atividades da escola. Assim como observa o participante Paulo Bastos (2024), quando reforça a ideia de que comunidade não tem as condições financeiras suficientes para a sua permanência na entidade, interferindo, diretamente, no rompimento destes com a agremiação.

Leopoldi (2010) corrobora com esta análise, ao apresentar em uma de suas pesquisas, a relação entre os altos preços dos ingressos para o desfile do carnaval do Rio de Janeiro, e os níveis de renda dos sambistas que prestigiam os espetáculos, que por sua própria condição econômica, acabaram por acomodar-se nos setores de arquibancadas de menor preço:

Portanto, o que se observa é que, conquanto a apresentação das escolas tenta a ser definida como uma festividade eminentemente popular, na realidade, a situação econômica condiciona a ocupação dos espaços reservados ao público, cabendo ao sambista, em consequência, os locais comparativamente mais modestos. Assim, percebe-se que a posição ritual dos segmentos sociais presentes no desfile das escolas de samba reproduz, de maneira geral, a sua condição econômica na estrutura social global, onde o mundo do samba ocupa posições inferiorizadas. (Leopoldi, 2010, p.162).

Outro aspecto sobre à discussão da influência econômica no carnaval, considera que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte também contribuiu para um processo de ‘inflacionamento’ da produção estética e artística dos desfiles, pois, a partir do momento em que ela aprimorou o seu fazer carnavalesco, também ‘encareceu’ a produção dos seus espetáculos, refletindo, diretamente, num maior investimento financeiro por parte das outras agremiações e, conseqüentemente, interferiu no custo de produção das fantasias de destaques e soberanas, as quais ficaram mais dispendiosas para a comunidade, conforme relatou Mariana Prola Farias Leães (2024):

E isso faz da Imperatriz a maior mudança em termos técnicos, porque vocês buscaram novas qualificações fora de Cruz Alta. E eu acho que a Imperatriz é a grande influenciadora, inclusive, do problema da inflação financeira que o carnaval de Cruz Alto tem hoje. Porque a Imperatriz trouxe coisas muito boas de fora. E para se manter isso é difícil para todos, inclusive para nós, para a própria Imperatriz. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Evidentemente, que estas transformações do fazer carnavalesco, protagonizadas pela Imperatriz da Zona Norte, também contribuíram para a consolidação do carnaval de Cruz Alta, promovendo, inclusive, a qualificação de pessoas da própria comunidade, que hoje, são remunerados pelo trabalho que exercem, como pode ser observado no depoimento do participante Mauro Oliveira dos Santos (2023):

Quando nós começamos a ganhar carnaval, a gente trabalha muito com a comunidade, a gente fazia fantasia no clube, aqui era nosso ateliê. A maioria dos carnavais que a gente ganhou foi feito aqui. Aqui na casa como a gente diz. Aí, em 2011, 2012, a gente conversando com a direção, tivemos ideia de trazer fantasias de fora. Aí foi mudando, mudou totalmente o jeito da escola trabalhar. Hoje, todas as escolas trazem fantasias de fora. Ninguém mais faz fantasia que nem fazia antes nas quadras. Agora, fantasia de fora, tudo de fora. É, hoje tem que trazer, né? Se não trazer a gente não tá no páreo, não tem como disputar contra as outras escolas também. Elas trazem também. Mas elas faziam, todas faziam aqui. Era um carnaval lindo, né? A maioria dos que nós ganhamos foi daqui, né? Ah, hoje o profissionalismo dentro da escola... eu no caso, eu já, por exemplo, eu já sou tipo um profissional da minha escola, eu estou ganhando. Daí tem o intérprete, tem o pessoal da harmonia, né? Eles aí são remunerados. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Jesus (2013), também observa que a competição entre as escolas de samba promove a qualificação dos agentes que prestam serviços de diferentes naturezas para que o desfile de carnaval ocorra da melhor forma possível:

[...] músicos na bateria e no conjunto instrumental e vocal, bailarinos na comissão de frente, nas alas e carros alegóricos coreografados, casais de mestre-sala e porta-bandeira, artesãos, marceneiros, eletricitas, alegoristas e aderecistas e muitos outros. O bom desempenho no desfile, que passa também pelo trabalho satisfatório desenvolvido por estes profissionais contratados, vislumbra, via de regra, a vitória no concurso do qual a entidade carnavalesca está participando. (Jesus, 2013, p. 85).

É de se compreender ainda, que existe uma diversidade de modos de interação que são articulados no contexto carnavalesco, especialmente, ao considerarmos o ambiente dos 'desfiles de carnaval ou de rua' e, de modo particular, o 'desfile das escolas de samba', os quais podemos considerar o 'produto final' de uma escola de samba, pois é nele que vamos encontrar múltiplos corpos, que são sujeitos, reunidos num grande ato onde as experiências sociais de cada indivíduo são representadas no coletivo, como argumenta Blass (2007), ao afirmar que a participação individual no coletivo reforça o sentimento de pertença que são construídos e reconstruídos em

torno das cores e símbolos da escola de samba, de modo a transparecer uma dimensão, primordialmente, humana dos componentes dos desfiles carnavalescos.

Pode-se aqui considerar que o desfile de carnaval é um momento único, carregado de diferentes sensações e sentimentos que são experienciados de forma subjetiva, ao mesmo tempo que também se configura numa produção coletiva, com a junção de todos os elementos humanos e artísticos, que formam um momento ‘mágico’ que transcende o ‘mundo real’ para um ‘mundo imaginário’.

Ainda neste sentido, Leopoldi (2010) complementa que a representação do carnaval configura-se neste momento idealizado da experiência social, propiciando o esquecimento das agruras da vida cotidiana e das diferenças sociais, em que as normas que regulam a vida social sofrem aparentes reviravoltas, sentimentos de liberdade e de supressão das barreiras sociais:

O carnaval, portanto, estabelece a fusão entre o mundo da sociedade e o mundo da fantasia, de modo a suprimir, no ‘imaginário social’, a descontinuidade entre eles. O resultado é que muitas vezes o indivíduo se desloca de um a outro universo sem se dar conta dessa passagem, mesmo porque vivencia os dois universos como se estivessem fusionados e, conseqüentemente, de que não necessariamente outras pessoas o tenham feito. Já o ambiente do desfile das escolas de samba pressupõe a imersão generalizada no mundo da fantasia, a ponto de se poder afirmar que mesmo os espectadores, que em geral não estão fantasiados, vivenciam plenamente a experiência carnavalesca e participam do ritual aplaudindo as agremiações e cantando o seus sambas-enredo ou sambando ao som das baterias e se sentindo participante das *communitas* carnavalescas. (Leopoldi, 2010, p. 156-157).

Ou seja, tanto a escola de samba como o desfile de carnaval promovem dinâmicas e interações sociais que reforçam a ideia de ‘*communitas*’, pois, na maioria das vezes, as intenções e interesses são comuns entre estes indivíduos que compõem este momento idealizado, mesmo que de forma efêmera.

No que tange a participação da população em geral no evento dos desfiles das escolas de samba, é preciso fazer uma distinção entre o componente que desfila, e que de alguma forma tem relação direta com a entidade carnavalesca, seja por ser da comunidade ou por integrar o seu quadro social e carnavalesco, e os espectadores em geral, que são divididos em ‘torcedores’, que também tem uma relação com a agremiação, geralmente, compostos por ex-integrantes que mantém seus laços de pertencimento e outros membros da comunidade que não desfilam, e os

‘espectadores’ que apenas prestigiam o evento sem nenhuma filiação ou identificação com as escolas de samba.

São estes últimos que despertam um questionamento sobre quais seriam as motivações que os levam a prestigiar os desfiles de carnaval? Questão esta que precisa ser mais aprofundada em futuras pesquisas, mas que em certa medida, pode ser respondida a partir da percepção do participante Roni Max de Amorim (2024), quando ele fala sobre a expectativa que as escolas de samba têm na participação deste público de forma mais ativa no carnaval das entidades, sugerindo ainda que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte contribuiu, através da qualificação dos seus espetáculos, no incentivo para que esta população prestigia-se o evento:

O que que eu vou dizer. Pra gente parece que, parece assim que vai, vai ser abraçado, que a comunidade vai abraçar no próximo ano, vai estar, sabe, mas não acontece. Não te dá essa sensação? Lá no desfile tu vê tanta gente que tu, bah! esse aí nunca pensei que ele gostava. Tu vê lá entusiasmada, aplaudindo, vai ajudar. Terminou o desfile? Então dá uma impressão de que a comunidade e as pessoas que têm um poder econômico melhor vão abraçar o carnaval, mas não acontece. Eu não sei se é só eu que sinto, que vejo isso, porque eu estou lá olhando o desfile, mas eu estou olhando o público, eu estou olhando as arquibancadas, eu estou olhando quem está nas mesas, quem está no camarote, eu estou vendo. Estou olhando a reação quando vê uma coisa bonita. E a gente sempre tá esperando esse momento: ‘Agora vai, agora vai ter mais participação’. Mas eu acho que se tornou, graças à Imperatriz e, claro, as outras escolas, referência o nosso carnaval. Se tu for analisar, são poucas cabeças de abnegados que fizeram esse movimento todo pra chegar nesse ponto, né? Porque pra mim é muito satisfatório estar lá na Avenida olhando o carnaval e ver um bonito o espetáculo. (Roni Max de Amorim, 2024).

Sugere-se aqui, que esta parcela da população que prestigia os espetáculos e o evento carnavalesco, mas que não tem uma filiação ou não estão presentes nas quadras das escolas de samba durante o processo de preparação para os desfiles, pode ter sofrido os efeitos da dominação da ‘indústria cultural’, uma vez que ela ressignifica, inclusive a cultura popular, para atender as demandas do sistema capital vigente, como explica Hall (2003) quando afirmou que a dominação cultural tem efeitos concretos, inclusive sobre a ‘cultura do povo’, que não está fora do circuito de distribuição do poder da cultura e das relações de força cultural:

Creio que há uma luta continua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (Hall, 2003, p. 255).

Ao mesmo tempo, para este mesmo autor, a luta cultural é continua e ocorre em linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas sim, posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas:

Esta primeira definição, portanto, não serve aos nossos propósitos, mas pode nos fazer pensar mais profundamente sobre a complexidade das relações culturais, sobre a realidade do poder cultural e a natureza da implantação cultural. Se as formas de cultura popular comercial disponibilizadas não são puramente manipuladoras, é porque, junto com o falso apelo, a redução de perspectiva, a trivialização e o curto-circuito, há também elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, as quais as pessoas respondem. (Hall, 2003, p. 255).

Isto significa que, a cultura popular, encontra uma estratégia neste campo de batalha, através dos desfiles de escola de samba, como modo de resistir e ser aceita, sendo reconhecida e, em certa medida, produzindo uma identidade cultural destes sujeitos com o carnaval da cidade, rompendo, mesmo que sob a ótica do 'consumo', com as relações de força e poder dominantes, nesta dialética da luta cultural.

Cabe também afirmar, que isto só foi possível com a contribuição da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, que a partir de sua trajetória histórica, no âmbito das relações sociopolíticas por ela estabelecidas e de suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, (re)significou o paradigma estético e organizacional dos desfiles, contribuindo para este processo de produção identitária subjetiva, individual e coletiva, do carnaval de rua de Cruz Alta.

Ainda dentro do universo dos desfiles de carnaval, outro elemento primordial que vai interferir nas relações sociais produzidas e no modo de apropriação do carnaval por parte dos desfilantes, está na 'competição' ao título de campeã do certame entre as agremiações.

Segundo Jesus (2013), esta competição promovida entre as entidades carnavalescas, durante os desfiles, se dá mediante uma rígida sistematização e

organização, orientada por quesitos pré-estabelecidos que são julgados por uma comissão de julgadora e regida por um regulamento:

Este cenário preenchido por regras propicia àquela entidade que cumpre de modo mais exitoso os requisitos regulamentares do pleito, segundo os jurados, a condição de vitorioso, de campeão. Logicamente, este percurso não é tão simples assim, pois, para além do cumprimento dos quesitos e demais exigências da competição, está a compreensão subjetiva dos avaliadores em relação ao desempenho das entidades e todos os inúmeros atravessamentos contextuais que só se processam no momento e no local do desfile. (Jesus, 2013, p. 85).

Em Cruz Alta não é diferente, pois, as escolas de samba cumprem com um regulamento pré-definido (Anexo C), no qual estão estabelecidas regras e os quesitos que serão avaliados pela Comissão Julgadora, sendo que a entidade que melhor desempenhar na pontuação final será a vitoriosa, a campeã.

Cabe destacar também que, apesar do cumprimento das normas regulamentares, ao longo do processo de organização da escola, ou durante o percurso de desfile, ou na interpretação subjetiva dos julgadores na avaliação dos quesitos, podem surgir intercorrências que vão influenciar o resultado final, e que muitas vezes vão gerar conflitos entre os componentes da própria escola de samba, ou com integrantes de outras agremiações do certame, que não aceitaram a forma de julgamento ou suas classificações, promovendo um efeito de desinteresse dos componentes em continuar participando do carnaval ou da escola de samba.

Exemplo disso, no ano de 1994, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte perdeu o seu primeiro campeonato, devido a interferência da Comissão Julgadora, que na época era formada por convidados de diferentes setores da sociedade cruz-altense, em especial da imprensa, o que não permitia uma neutralidade no julgamento, pois, os jurados tinham algum tipo de relação de proximidade com os dirigentes das agremiações, influenciando no resultado, como relataram os alguns participantes:

Problema de jurado... Eu tô com três pontos. Tô com três pontos na frente. Nós temos lá no ginásio, lá, conferindo as notas. Eu tô com três pontos na frente, na frente da São José. São José segundo lugar. E tu me acredita que aquele tal de Brasil, um jornalista. O Leandro conhece ele. Brasil. Aquele cara era o último cara a dar uma nota... para nós... e a última nota era nossa. Todo mundo era nove, dez. E Baiana era a última nota. Nove, dez, dez, nove, nenhum oito. Imperatriz da Zona Norte, seis. Isso aí corta o coração da gente. Não, ele não pode fazer isso aí. Isso aí já estava pronto pra ele. Por isso, uma das coisas que eu fundei também, no carnaval aí, foi a Liga. (Mário Mafalda, 2023).

É, porque eram jurados daqui, né? Jurados daqui, daí você perdeu o ponto de uma coisinha na outra e não teria, não tinha como ser jurado. Se fosse jurado de fora com certeza ninguém ganhava. Foi um espanto, foi. Saiu, se tu pesquisar nesse ano, coisas do Diário Serrano, os comentários. Página inteira falando do carnaval da Imperatriz. Espantou. Por causa desse carnaval aí que deu esse problema com Imperatriz aí. Tu chama o irmão do presidente, o tio do mestre da bateria para julgar samba, para julgar a bateria? Então não né. Então se criou a Liga para ajudar a cuidar dessa parte de julgamento e regulamento. Então a Imperatriz é uma escola extremamente influente. Não se dá para ver o Carnaval sem Imperatriz hoje. (Roni Max de Amorim, 2024).

O julgamento nessa época era feito por pessoas aqui de Cruz Alta mesmo. Então era incrível porque como o carnaval estava se montando recém, a estrutura, tanto dela como organização, tanto dela como estrutura de carnaval mesmo. O que que acontece, né, Leandro? Os jurados eram daqui. Então tinham radialistas, tinham colonistas sociais, tinham professores de educação física, tinham mestres, que já foram mestres de bateria, mas tinham uma ligação com certa escola. E cada um tinha uma certa relação com alguma escola de samba. E eu me lembro que a gente perdeu, nessa época, perdemos uma pontuação onde uma jurada, uma colonista social, deu ponto mais para o Beco, porque fulana era do Beco. Enfim, aconteceram essas coisas. (Vladimir Colombelli, 2024).

A partir deste fato, a escola da Zona Norte provocou a criação da Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta – LESCA, como já mencionada no Capítulo III, com o objetivo de organizar e regulamentar os desfiles de carnaval, incluindo uma nova forma de composição da Comissão Julgadora, não permitindo que os avaliadores fossem residentes da cidade, e exigindo qualificação técnica para julgar os quesitos.

Tendo isso em mente, o campeonato também deve ser considerado o momento de reconhecimento da agremiação, em que, o ‘espírito competitivo’, destacado por Jesus (2013, p. 85), vai ser imprescindível no cenário carnavalesco: “onde a vitória é, sem dúvida, um fator motivador e, por vezes, determinante da participação dos sujeitos no desfile”.

Considerando tais acontecimentos, é possível dizer ainda, que a ‘competição’ é o grande motivador da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, inclusive, determinando a participação da comunidade, seja no desfile ou nas atividades da escola, interferindo na manutenção dos laços de pertencimento e no processo de produção de identidades, como pode-se observar, através da narrativa da participante Mariana Prola Farias Leães (2024), pois, no período de realização das entrevistas para a pesquisa, a escola de samba da Zona Norte estava passando por um momento de dificuldade, pois não ganhava títulos há 10 (dez) anos, o que, conseqüentemente, interferiu na autoestima e no sentimento de pertença destes sujeitos:

Hoje, Lê, eu vejo enfraquecida por conta de vários carnavais que a gente não tem conseguido vencer. Porque eu acho que a comunidade, ela se caracteriza, a sua autoestima, o seu sentimento de pertença, de acordo com as vitórias. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Em contraponto, o participante Mauro Oliveira dos Santos (2023), faz referência a outro período em que a escola de samba começou a ganhar seus primeiros títulos, e com isso ocorreu um crescimento da participação da comunidade:

A escola nossa, o pessoal tem valorizado, porque a escola, tipo, quando ela começou a ganhar títulos, a escola cresceu de uma maneira. Nós fomos seis vezes campeões. Cada ano que a escola ia sendo campeão, a comunidade ia subindo. 'Ah, vamos para Imperatriz. Ela tá ganhando carnaval, vamos para lá, vamos ajudar a escola'. O pessoal gosta muito de falar da escola aqui, né? A Imperatriz é uma... ela tem uma história muito grande, né? A Imperatriz é uma escola... Ela mostrou que é uma escola grande e é valorizada. Tipo, onde que a gente participa com o futebol, os caras falam sempre que são da Imperatriz, da Zona Norte. É referência. O pessoal fala muito da escola. Se identificam bastante. Até a questão por causa dos títulos. A comunidade é muito competitiva. Até no carnaval, no futebol. (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Cabe pontuar aqui, outro aspecto importante da narrativa quando o participante afirma que outros segmentos, como o futebol, esporte este muito praticado desde a fundação do Clube Missioneiro, e que se perpetua até os dias de hoje através de times organizados nos bairros da Zona Norte, se identificam com a agremiação, motivados pelo sentimento da vitória, despertando o 'sentimento de pertença' destes sujeitos, ao mesmo tempo que também corrobora com o objetivo principal desta tese, em afirmar que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte produz subjetividades e identidades com o carnaval.

Para Roni Max de Amorim (2024), este mesmo sentimento gerado a partir da 'vitória', vai estabelecer os vínculos da comunidade para com a escola de samba, mesmo que este não faça parte do conjunto de componentes, pois, neste caso, a distinção no concurso promove a autoestima do lugar onde está localizada a entidade, como no caso da Zona Norte, região vencedora.

Ele também reforça que o integrante da agremiação é influenciado pelo resultado da competição, independente da sua condição econômica, inclusive, interferindo na permanência dele naquela escola, ou, na sua transferência para outra que esteja ganhando:

Eu acho assim que... a participação não é a mesma, mas ainda é muito importante. É muito importante porque mexe com a autoestima do morador local. Por mais que, por mais que tu não participe ali, mas... 'ah... ganhou a Zona Norte... eu sou da Zona Norte'. Tu sente no comentário, tu sente a autoestima das pessoas quando a escola ganha, quando a escola vai bem. Então não existe uma participação efetiva, mas influencia no bairro. Agora, com relação à comunidade, à pessoa do bairro, essa pessoa é cíclica. De repente vem, de repente ela se afasta. E o que influencia muito, mas muito mesmo, e poucas escolas entendem, é o resultado. Tu vai mal num ano... se afasta... a classe abastada... e o componente. Tu ganhou... ela cresce... ela incha de novo. E daí assim... ah... tá indo mal, tirou quarto lugar... 'Ah... não vou mais... o que é isso, não vou mais porque eu sou lá da perdedora'. O que é uma festa maior do que o título de carnaval? A adrenalina de todo mundo vai lá em cima e aquilo faz bem. Então tu vai um ano perde, vai no outro e tira segundo. No outro, tira quarto. Daí, de repente. 'Bah, mas eu não vou mais, vou lá pra aquela que tá ganhando. (Roni Max de Amorim, 2024).

Em decorrência disso, existe uma certa padronização dos movimentos que ocorrem na estrutura de organização deste carnaval, seja na quadra da escola de samba, no barracão de produção das alegorias e fantasias, ou nos diferentes setores do desfile de carnaval, em que os indivíduos vivenciam esta atmosfera carnavalesca e vão expressar seus sentimentos, seus desejos, interesses e acepções de forma 'única', sendo lugares de produção de 'subjetividades' que emergem das relações dentro e fora deste contexto, e marcam de formas variadas aqueles que nele estão inseridos.

Neste sentido, segundo Deschamps; Moliner (2009 *apud* Furtado; Sucupira; Alves, 2014) a subjetividade é um conceito que busca explicar como o indivíduo produz e organiza sentidos e significados subjetivos, que operam no nível social:

Desse modo, busca-se compreender os processos a partir de uma perspectiva sistêmica e articulada com a realidade em seus diversos níveis, tanto individual como social, em um diálogo permanente. Os indivíduos, ao fazerem parte de um grupo e reconhecerem-se nele, mesmo diferentes entre si e carregando um sentimento de singularidade que os constituiu subjetivamente, partilham de uma identidade com os outros indivíduos, o que revela uma teia de intrincada complexidade. (Deschamps; Moliner, 2009 *apud* Furtado; Sucupira; Alves, 2014, p. 107).

Para Rabelo (2007) a subjetividade é um modo de sentir, de querer, de olhar, de perceber as coisas, que é produzida por determinados mecanismos e configura certos meios sociais, ou seja: "subjetividade é tudo que faz com que o indivíduo, ou a coletividade, exista, se autoafirme e relacione com outros indivíduos ou outras coletividades que também têm sua subjetividade". (Rabelo, 2007, p. 187-188).

Como podemos observar, os indivíduos da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, carregados de suas singularidades, estão em constante articulação entre o macro e o micro, entre a cidade e a escola, entre o coletivo e o individual, pois partilham de seus processos de subjetivação, produzidos a partir das relações sociais estabelecidas no micro, articuladas com o macro, 'estando Imperatriz' naquele momento de produção subjetiva identitária individual que, posteriormente, também será compartilhada com os demais do grupo, projetando este complexo processo de produção subjetiva das identidades.

Maheirie (2002) vai nos dizer que todo processo de construção do sujeito é realizado no coletivo, em que suas múltiplas singularidades se entrecruzam, permitindo que ele realize a sua história e a dos outros, na mesma medida em que é realizado por ele, sendo, desta forma, produto e produtor, simultaneamente:

Isto vale para a constituição do sujeito singular ou se preferirmos falar, para a identidade singular, para a identidade coletiva, entendidas em uma dimensão temporal que implica relação com o passado, o presente e o futuro. Por meio destas questões, podemos dizer que o sujeito, ou a identidade, são construídas por oposições, conflitos e negociações, sendo constantemente inventada por estes sujeitos, em um processo aberto, nunca acabado. (Maheirie, 2002, p. 39).

Ou seja, independentemente das interferências sociopolíticas, culturais e econômicas que existem no espectro de organização da escola de samba, ainda é possível manter uma produção subjetiva de identidades, o que corrobora com a ideia desta tese de que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, a partir de sua trajetória histórica, contribuiu e ainda contribui no processo de produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte desde sua fundação.

Woodward (2004) também ressalta que a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade. Ou seja, o campo de produção identitária permite que em um determinado universo cultural, como da escola de samba, movimente-se diferentes experiências que vão moldar os sujeitos, que farão as suas escolhas entre as várias identidades possíveis.

Para Furtado; Sucupira; Alves (2014) a cultura deve ser compreendida como campo simbólico, por possibilitar aos sujeitos uma complexa rede de relações sociais capaz de significações por meio de símbolos, signos, práticas e valores, em que as

comunidades passam a ser compreendidas a partir de suas singularidades, individualidades próprias e estruturas específicas:

A cultura é percebida, portanto, como um sistema de códigos que comunicam o sentido das regras a fim de orientar as relações sociais. Desta forma, é definida como a totalidade de reações subjetivas e sociais que caracterizam a conduta dos indivíduos componentes de um grupo, coletiva e individualmente, em relação ao seu ambiente natural, a outros grupos, a membros do mesmo grupo e de cada indivíduo consigo mesmo. (Furtado; Sucupira; Alves, 2014, p. 107).

Na Imperatriz da Zona Norte, esta complexa rede de relações sociais é formada a partir deste campo simbólico que produz significações e processos de subjetivação, dando sentido as experiências, individuais ou coletivas, e que se conformam de acordo com os interesses de cada sujeito, seja a partir das relações construídas na comunidade da Zona Norte, de convivência e de amizade, ou na confluência por reconhecimento social ou acolhimento, ou na atuação como desfilante, ou na ocupação de cargos e titulações de destaque, ou na organização formal da escola enquanto dirigente, ou na organização carnavalesca enquanto profissional ou voluntário, ou na experiência estética, visual e artística como espectador dos desfiles, ou no desejo de vitória pela agremiação, ou na sua trajetória histórica junto à agremiação. “A subjetividade modela o corpo, o indivíduo e todas as funções culturais”. (Rabelo, 2007, p. 188).

Estas experiências somadas, convergem para que o indivíduo produza e organize sentidos e significados subjetivos, que operam no nível social, ao mesmo tempo que produzem identidades subjetivas e, conseqüentemente, também produzem, em certa medida, uma ‘identidade coletiva temporária’, que não é fixa, mas cambiável, dependendo dos novos significados resultantes do desfecho final dos desfiles de carnaval.

Jesus (2013) também considera que o ‘mesmo’ não faz sentido, e que cada desfile de rua no carnaval promove uma série de mecanismos singulares que se articulam entre si na composição de novos significados:

A performance de cada desfilante, assim, não é representação da realidade, mas, sempre, apresentação de novas realidades, daquilo que ainda não existe ou mesmo metáfora das realidades existentes, releitura, subversão, perversão, conversão, transversão, transformação, inversão ou extraversão do que é comum, corriqueiro, cotidiano, regular, ordinário. (Jesus, 2013, p. 40).

Reforça-se aqui, que o desfile de carnaval, como ponto culminante das escolas de samba, também é o momento determinante para a manutenção das identidades, pois, de certa forma, mesmo existindo as distinções sociais e econômicas, ocorre uma suspensão temporária destas diferenças, prevalecendo um sentimento de 'igualdade' entre os participantes, em prol de um objetivo comum que é a disputa pelo primeiro lugar da competição.

Nesta mesma perspectiva, Blass (2007), complementa que as escolas de samba são heterogenias e contêm uma grande diversidade e pluralidade que se expressa no rito do desfile de carnaval:

Esses desfiles de carnaval, embora sejam espetáculos transitórios e efêmeros, constituem um palco privilegiado de 'socializações inclusivas'. Por isso, não há lugar, nessa manifestação cultural, para a homogeneidade definida por faixa etária, profissões, posição social, preferências sexuais. Ao contrário, abrigam, no seu interior, o diverso das partes, as diferenças individuais dos componentes para articular a unidade do todo e promover a igualdade em torno de algo maior, ou seja, o desempenho eficaz de uma escola de samba para si mesma e perante as demais. (Blass, 2007, p. 139).

Cabe compreender então que as identidades são produzidas a partir do contexto carnavalesco no qual os sujeitos estão inseridos, variando de acordo com seus interesses, conflitos e negociações que ocorrem durante o processo de participação, tendo na escola de samba e no desfile de carnaval os lugares de materialização de suas acepções de forma não-homogenia.

Em decorrência disso, esta tese refuta a ideia de que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte tenha produzido uma 'identidade única, homogenia', entorno dos seus carnavais, mas sim, 'identidades no plural', moldadas a partir das experiências provocadas no cotidiano carnavalesco da escola de samba e dos desfiles de carnaval, que se entrecruzam, e produzem as singularidades e os processos de subjetivação de cada indivíduo.

Ao mesmo tempo, a manutenção e preservação da escola de samba e dos desfiles de carnaval só serão possíveis através da produção de memórias que fortalecerão as identidades, o que corrobora com a concepção de Furtado; Sucupira; Alves (2014) ao definir que a identidade entrelaça o sujeito ao contexto no qual está inserido, alinhando sentimentos subjetivos a 'lugares objetivos' que ocupa nas relações sociais e culturais:

A identidade seria, portanto, algo que se move em direção às diferentes representações a que somos interpelados pelos sistemas culturais. A dimensão social da identidade pode ser compreendida como um posicionamento coletivo, em que estão compreendidas as dimensões pessoais de cada sujeito no grupo. O posicionamento coletivo refere-se então, a noção do 'nós-mesmos', de acordo com o contexto social, histórico e cultural, contendo as afirmações e negações, como o que somos e o que não somos, de forma dinâmica ao longo do tempo. (Furtado; Sucupira; Alves, 2014, p.108).

Enquanto pesquisador que vivenciou e continua vivenciando o contexto pesquisado até os dias atuais, também considero que desde a sua fundação, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte vem influenciando e sendo influenciada pelos fluxos e contrafluxos da contemporaneidade, sendo lugar de transformação e ressignificação da cultura popular brasileira, sendo protagonista das transformações do fazer carnavalesco, ao passo que produz 'identidades no plural' que são fundamentais para a manutenção e preservação da memória da escola de samba, representadas, aqui, pelos sentimentos em destaque, de todos os participantes da pesquisa:

Eu acho que tem que parabenizar. A direção do carnaval sempre soube se posicionar lá dentro. Ela se destacou bastante. Mas se houve carnaval lá no clube, se houve escola, houve uma direção, né? E porque ela cada vez está se destacando mais, né? Ela tá pegando um ponto bem maior, né? **Dá pra dizer que a escola, como começou e como tá hoje, ela é uma escola de destaque, né?** Eu posso dizer que, sim. (Ademar Moreira da Costa, 2024).

Então, acho que esse é um desafio grande, assim, pra gente consolidar, manter isso, e administrar o clube, administrar a escola e **manter a cultura funcionando aqui nessa região**. E a gente sabe que não é fácil, é difícil, né? Então, enfim... Acho que esse é o passo para o próximo período. (Everlei Rangel Martins, 2024).

Sabedoria, como diz meus orixás. Sabedoria para saber respeitar aqueles que estão ali invisivelmente. Sabedoria para saber que você não é sozinho, que você não é único, que você precisa dos demais. Sabedoria para saber respeitar aquele que está lá sem ter o arroz e feijão para comer. **Eu espero que o Carnaval de Cruz Alta tenha sabedoria de respeitar aqueles que passaram por aqui**. Que tenha sabedoria de não humilhar as pessoas pela classe social que elas têm. Que tenham sabedoria de saber que daqui todos iremos para o mesmo lugar. (Helenice Mello, 2024).

A Imperatriz é pra mim, o lugar que me transformou enquanto sujeito. Foi ali dentro que eu observei o mundo através de outra janela, que é a janela da realidade. Eu acho que a Imperatriz é, pra mim, onde estourou uma bolha que eu vivia. E me fez lutar muito mais pelos diferentes. Com certeza a Imperatriz atravessa na minha construção social de uma maneira arrebatadora. Sem a Imperatriz eu não seria o que eu sou hoje. Sem a comunidade e tudo que eu vivi lá. (Mariana Prola Farias Leães, 2024).

Que nós tivemos vitórias, tivemos intervalos, tivemos... além dos intervalos, tivemos a volta, agora tá tudo ok, né? Mas olha, eu vou dizer uma palavra bem simples aqui. **Dedique teu amor pela Imperatriz. Se o cara tem amor, o cara quer o bem só da escola.** Se você achar que pode colocar outra frase, pode colocar, fica tranquilo, mas é o que veio no momento, assim agora. Então eu gosto da Imperatriz como do Clube. Foram 30 anos que eu trabalhei lá. Clube e Imperatriz. (Mário Mafalda, 2023).

Boa pergunta. Se tiver alguém que tenha coragem, que nem a gente teve, acho que a escola tem continuação. Tem que gostar do que tu faz. Tem que gostar. Mas eu acho que nós vamos encontrar gente corajosa que nem nós. **Eu sou um... Se eu não for mestre da escola, eu vou estar ajudando a escola. Só se um dia Deus me levar mesmo, daí não ajudo mais.** (Mauro Oliveira dos Santos, 2023).

Eu amei ser presidenta, amei ser rainha da maior idade, eu amei tudo que eu fiz dentro da escola, eu amei. E hoje, isso faz parte da minha história, como mulher, com pessoa, faz parte do meu livro, porque a vida da gente é um livro, né? E é uma página imensa, porque eu sempre digo assim: 'ó, a gente tem o DNA da família no sangue, mas tem a família de paixão, que é a minha Imperatriz. **Então eu tenho duas famílias, eu sempre digo isso. Eu pertencço, eu me fiz pertencer a ela, e eu quero pertencer a ela. Como eu disse, isso faz parte da minha história.** (Nilza Lazzarini, 2024).

Eu sou bem mais, pode se dizer, mais antigo que a Nilza, e eu já venho com a história do Clube. Eu já fazia parte do Clube, meu pai foi diretor do Clube, então eu fui o único da família que seguiu aquele trabalho do meu pai. E num momento, quando a escola foi lançada, a Imperatriz, até porque eu gosto, sou doente por carnaval, mas eu não tinha uma escola por perto. O que eu fazia então? Eu fui três vezes convidado pelo Beco, fui pro Beco, mas não senti aquela coisa, como a Nilza disse. Não 'estalou'. Mas eu queria participar do Carnaval. Então eu acho que eu tenho também... **A minha briga com a minha família é porque eu dou a vida para a escola. Eu dou mesmo. É uma coisa que eu gosto, que me aceitou, com a minha deficiência.** (Paulo Bastos, 2024).

Eu queria estar bom porque eu ia ajudar a Imperatriz. Não financeiramente, mas pensando também, organizando. **Ainda quero chegar um dia, porque a minha escola é a Imperatriz.** (Roni Max de Amorim, 2024).

Olha, Leandro, eu sou muito fã da Imperatriz, sempre fui, levo ela no meu currículo sempre, entendeu? **Como uma escola que me fez escola, que eu fiz escola com ela, entendeu? Ela me deu muita... me abriu muitos caminhos.** Se não fosse a Imperatriz hoje, eu não saberia o que eu faria, porque ela me dava uma liberdade e me dava um certo... me deixava livre para criar, me dava liberdade. (Vladimir Colombelli, 2024).

Cabe ainda destacar, que o desfecho desta tese aconteceu, concomitantemente, com o período carnavalesco do ano de 2025, quando a escola de samba Imperatriz da Zona Norte, mais uma vez, sagou-se a campeã dos desfiles

de carnaval. Aqui seguem alguns registros, através das Figuras 98 a 107, como última coleta de dados para a pesquisa desta tese:

Figura 98 – Comissão de Frente da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 99 – Carro Abre-las da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



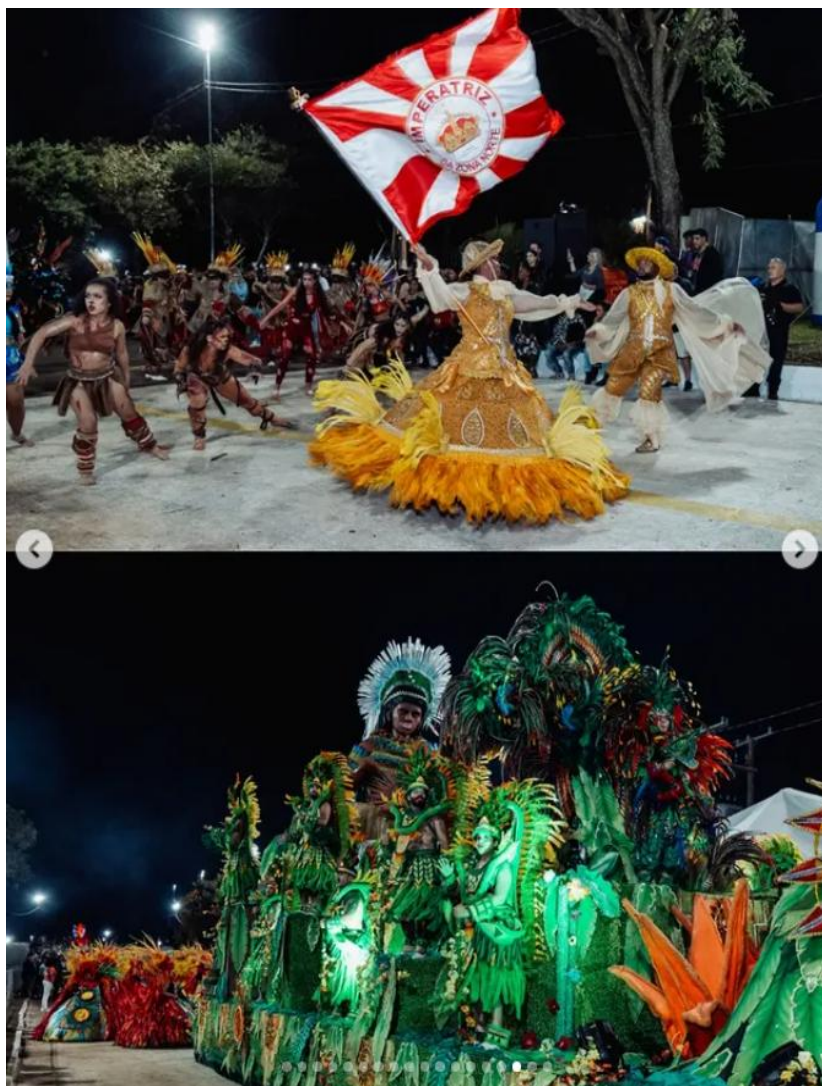
Fonte: Rede Social Resenha na sala - <https://www.instagram.com/resenhanasalacarnavalbrasil/>.

Figura 100 – 1º casal de Mestre-sala e Porta-bandeira e tripé – Pede Passagem da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 101 – Carro Abre-alas e 2º casal de Mestre-sala e Porta-bandeira da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 102 – Soberanas da Bateria e Porta-estandarte da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 103 – Ala das Baianas, Comissão de Frente e Ala Curupira da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



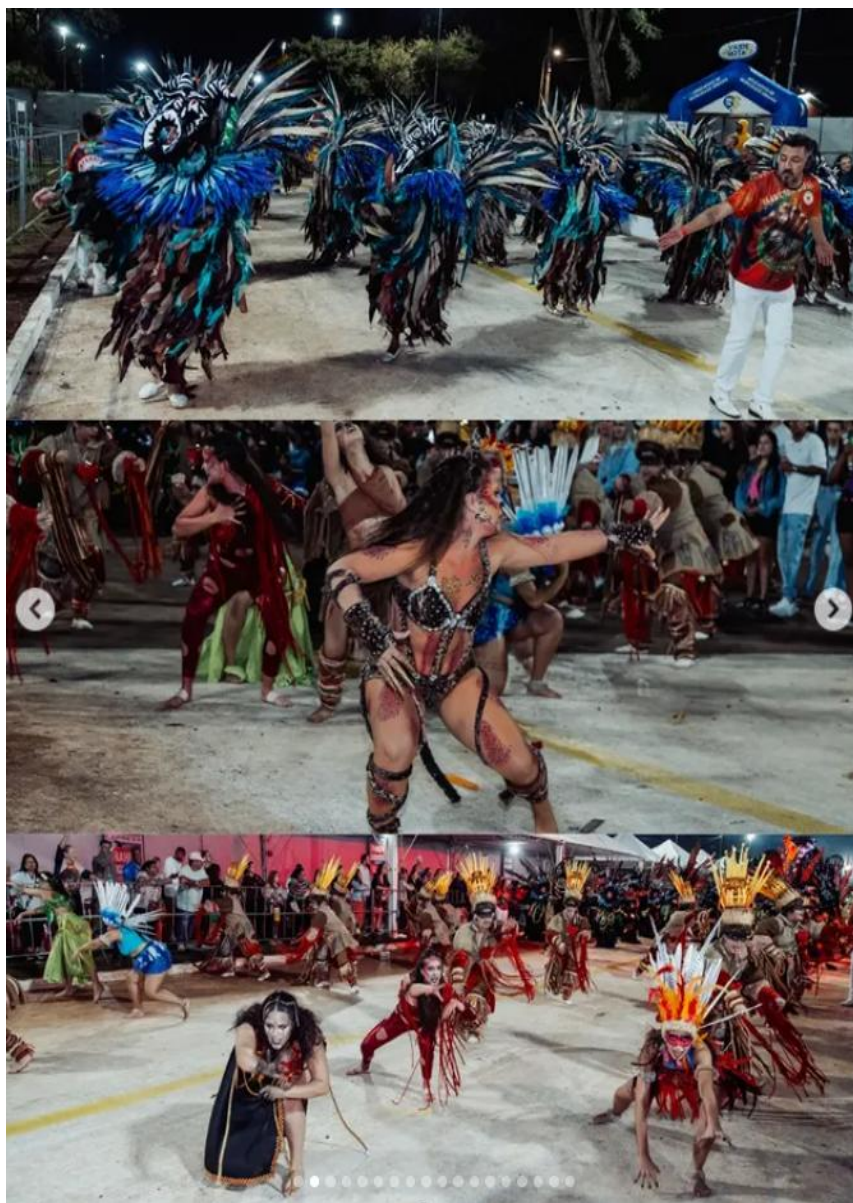
Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 104 – Ala Onça Encantada, Ala das Crianças e Bateria Furiosa S.A da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 105 – Ala Espíritos Anhangá e Ala Os Encantados da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 106 – Destaque de Chão Vitória Regia e Ala de Passistas do Projeto 'Minha Escola dá Samba' da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte no carnaval 2025



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Figura 107 – Destaque de carro que representa o presente e o futuro do carnaval da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte



Fonte: Registro Prefeitura Municipal de Cruz Alta.

Portanto, esta tese defende que a cultura popular é, por essência, um fenômeno vivo e dinâmico, que se perpetua pela atuação ativa dos sujeitos que dela participam através do carnaval, considerado uma das maiores manifestações da cultura brasileira, e que também se materializa de forma singular nas escolas de samba, como no caso da Imperatriz da Zona Norte, que ao longo de sua trajetória, tornou-se mais do que uma simples agremiação carnavalesca, mas um lugar de resistência cultural, de fortalecimento de sua comunidade, de produção de relações sociopolíticas, de realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, de produção

identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como, de (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua de Cruz Alta-RS.

E em última análise, a Imperatriz da Zona Norte também revelou-se como um potente contexto de pesquisa para as Ciências Humanas e para a História, pois, através das narrativas dos sujeitos participantes da pesquisa, pode-se registrar, historicizar, recuperar e produzir memórias individuais, que hoje, tornaram-se coletivas.

Considerações Finais

Neste momento de considerações finais, devo manifestar que todo o processo de produção deste trabalho de pesquisa foi indispensável para que eu pudesse chegar aos resultados obtidos, os quais permitiram aprofundar meus conhecimentos teóricos, metodológicos e práticos, relacionados ao tema central proposto, em especial, do contexto pesquisado, a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, localizada na cidade de Cruz Alta, interior do estado do Rio Grande do Sul, do qual também faço parte como agente e produtor cultural deste lugar.

Por outro lado, também me senti desafiado, pois, minha trajetória de vida está, intrinsecamente, entrelaçada com a escola de samba pesquisada, lugar este de produção das minhas relações sociais e políticas, de proximidade com a cultura popular, através do carnaval, de reconhecimento social, enquanto sujeito LGBTQIA+, de conhecimento e aprendizado no fazer carnavalesco, e de produção de subjetividade, memórias e identidade com a comunidade da Zona Norte e o carnaval de Cruz Alta.

Diante disso, esta seção final visa retomar os principais resultados obtidos, destacar as contribuições da pesquisa, apontar as limitações enfrentadas e sugerir caminhos para novas investigações, reforçando o compromisso com a cultura popular brasileira, com o carnaval de rua e com as escolas de samba, por isso, há que se retomar os objetivos estabelecidos pela pesquisa inicialmente, a fim de compreender seus desdobramentos.

Logo, este trabalho teve como objetivo geral compreender como a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte contribui e interfere no processo de produção subjetiva de identidades, individuais e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação de um novo paradigma estético e organizacional do carnaval de rua da cidade de Cruz Alta.

Como objetivos específicos, o estudo buscou: identificar e caracterizar sujeitos-chave na trajetória do carnaval de Cruz Alta e, com maior atenção, da escola de samba Imperatriz da Zona Norte; registrar as passagens marcantes de sua trajetória, bem como os impactos no carnaval de Cruz Alta; e identificar e compreender as relações sociopolíticas e a produção subjetiva de identidades no contexto da escola de samba pesquisada, articulada com o contexto do carnaval de Cruz Alta.

Os elementos textuais da tese foram divididos em 5 (cinco) capítulos, sendo que o primeiro capítulo, teve como função apresentar a construção metodológica da pesquisa, fundamentada no atravessamento da História do Tempo Presente, da História Oral e da Autoetnografia, formando um único caminho metodológico, além dos métodos e técnicas empregados para a coleta e análise dos dados.

No segundo capítulo, apresentou-se o processo de formação histórica do carnaval brasileiro, suas nuances, confluências, disputas e conflitos gerados a partir de diferentes interesses, bem como sobre as influências étnico-culturais que foram ressignificadas ao longo do tempo, e que intervíram na formação histórica do carnaval sul-rio-grandense, tendo como referências as cidades de Porto Alegre, Pelotas e Uruguaiana.

No terceiro capítulo, a discussão se caracterizou por levantar aspectos históricos e culturais do campo de análise, a cidade de Cruz Alta, localizada no interior do Rio Grande do Sul, apresentando elementos inéditos da formação histórica do carnaval na cidade, assim como do carnaval contemporâneo, objetivando compreender as dinâmicas sociopolíticas e culturais construídas a partir da cultura popular, mais especificamente, do seu carnaval.

No quarto capítulo, trouxe o contexto de estudo desta pesquisa – a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, apresentando sua história, sua organização, seus desfiles de carnaval, a região da Zona Norte, o Clube Missioneiro, a Muamba Carnavalesca e outros aspectos relevantes no entendimento desta escola de samba enquanto espaço na construção das relações sociopolíticas, no reconhecimento e acolhimento social de diferentes grupos, na produção subjetiva das identidades, dos processos permanentes de negociação e resistência e suas contribuições para as mudanças do ‘fazer carnavalesco’ na cidade de Cruz Alta.

Por sua vez, no quinto e último capítulo, foi apresentada a análise dos dados, onde os conceitos de memória e identidade que embasaram a análise reflexiva dos documentos e conteúdos pesquisados, foram aprofundados nos permitindo propor reflexões que se propuseram a aplicar as noções e conceitos principais da tese, defendidos ao longo de toda a investigação, onde cabe destacar de modo a compreender, através das memórias reavivadas, as relações sociopolíticas e a produção de identidade subjetiva, individual e coletiva, no contexto pesquisado.

Assim, tendo como referência toda a construção teórica da tese e, de modo mais específico, os conceitos propostos e os dados analisados, defendo que a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, no âmbito das relações sociopolíticas por ela estabelecidas e de suas realizações culturais e estéticas no fazer carnavalesco, contribuiu e ainda contribui na produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, bem como para a (re)significação do paradigma estético e organizacional do carnaval de rua de Cruz Alta-RS.

Também é importante considerar que, no âmbito da historiografia, a História Social e Cultural, abarcaram as tradições da cultura popular, renovando e multiplicando as temáticas, ampliando o conhecimento histórico e a interdisciplinaridade com outras áreas, por isso, a cultura popular ganhou diferentes interpretações e definições, muito ligadas a uma contraposição entre 'popular e burguesia', pois, como observamos na pesquisa, ela é produzida, majoritariamente, pelas minorias, pela periferia, pela população negra, pelas comunidades e pelas escolas de samba.

Por isso, o contexto de pesquisa tornou-se fundamental na compreensão de como a cultura popular brasileira, em uma cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul, fora dos eixos considerados dominantes na produção de carnavais e, com características regionalistas sul-rio-grandenses marcantes, conseguiu alterar a paisagem da cidade, desempenhando um papel crucial na consolidação do carnaval de rua de Cruz Alta, além de transformar-se num território de reconhecimento e empoderamento para diferentes grupos sociais, em especial, para a comunidade LGBTQIA+, em que, corpos dissidentes da norma heteronormativa, se projetaram, ocupando espaços de representatividade, de reconhecimento e de pertencimento social, contribuindo para a construção de uma sociedade plural e diversa e, principalmente, produzindo corpos para além da 'banalidade', para além de um contexto heteronormativo, que transforma relações e permite a emergência e a afirmação de estéticas corporais desafiadoras à norma social, moral e ética destes lugares.

Além disso, a trajetória histórica da escola de samba da Zona Norte também reflete os processos de transformação e adaptação dentro do contexto carnavalesco local, demonstrando como as práticas culturais foram ressignificadas ao longo do tempo, revelando que a escola de samba, por meio de suas práticas estéticas e

organizacionais, contribuiu para a redefinição dos 'paradigmas do fazer carnavalesco' dos desfiles de carnaval na cidade, evidenciando sua influência na evolução desse evento cultural.

Exemplo disso, foram os 'marcos temporais' que apresentamos, os quais defendem que a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte tornou-se no 'paradigma das transformações do fazer carnavalesco', contribuindo para o crescimento e melhoramento dos desfiles de carnaval e, conseqüentemente, para o processo de produção identitária subjetiva, individual e coletiva, da comunidade da Zona Norte, e do carnaval de rua de Cruz Alta desde sua fundação.

Vale considerar ainda, que este processo de mapear, identificar e descrever em três marcos temporais o fazer carnavalesco na trajetória da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte, configurou-se numa inovação na produção de conhecimento científico, pois nunca tinha sido realizada anteriormente, demarcando a originalidade da produção apresentada.

Ademais, uma das questões centrais dessa compartimentação referenciada pela tese, também refletiu a complexidade da participação da comunidade da Zona Norte, reforçando aspectos de como uma escola de samba de periferia teve possibilidade de alterar a paisagem da sua própria comunidade, pois, como observado, a Zona Norte carregou por muito tempo o estigma de uma região vulnerável e violenta, e que se foi alterada, com o surgimento da escola de samba, transformando o sentimento e autoestima destes, os quais passaram a se reconhecer como moradores da Zona Norte da cidade, além de produzir uma condição de pertencimento e construção de relações sociais em comunidade.

Também é importante considerar que, a Imperatriz da Zona Norte nasceu frente às relações sociopolíticas, tuteladas pelo Clube Missioneiro, que ao longo de sua trajetória se transmuta em um espaço capaz de que marcar as mudanças na tessitura social da cidade, sendo que desta forma, é possível considerar ainda que essas rupturas e permanências, estabelecidas de um processo dialético, onde lugares e sujeitos são ressignificados em diferenciados momentos, não acaba na cidade, pelo contrário, reverbera em diferentes níveis durante o ano todo, e em outros lugares fora das fronteiras da cidade.

A tese também buscou, através dos participantes das entrevistas, reconstruir suas memórias individuais, que, enquanto processo, se configuraram em memórias

coletivas, contribuindo para a compreensão de que os indivíduos da escola de samba Imperatriz da Zona Norte, carregados de suas singularidades, estão em constante articulação entre o macro e o micro, entre a cidade e a escola, entre o coletivo e o individual, projetando o complexo processo de produção subjetivo das identidades.

Estas experiências somadas, também convergiram para analisar que o indivíduo produz e organiza sentidos e significados subjetivos, que operam no nível social, ao mesmo tempo que produzem identidades subjetivas e, conseqüentemente, também produzem, em certa medida, uma ‘identidade coletiva temporária’, que não é fixa, variando de acordo com seus interesses, conflitos e negociações que ocorrem durante o processo de participação, tendo na escola de samba e no desfile de carnaval os lugares de materialização de suas acepções de forma não-homogênea.

Em decorrência disso, esta tese refutou a ideia de que a escola de samba Imperatriz da Zona Norte tenha produzido uma ‘identidade única’, homogênea, em torno dos seus carnavais, mas sim, produziu ‘identidades subjetivas’, individuais e coletivas, moldadas a partir das experiências provocadas no cotidiano carnavalesco da escola de samba e dos desfiles de carnaval, que se entrecruzam, e produzem as singularidades de cada indivíduo.

E este processo de busca de identidade na atualidade está associado, a meu ver, também a um processo de continuação das culturas, pois, a manutenção e preservação da cultura popular brasileira, mais especificamente, do carnaval, através das escolas de samba e dos desfiles de rua, depende dessa produção identitária com as comunidades e lugares onde ocorre, como defende Woodward (2004), ao afirmar que a cultura molda a identidade, e a subjetividade permite uma exploração dos sentimentos que estão envolvidos no processo de produção de identidade.

Enquanto pesquisador que vivenciou e ainda vivencia o contexto pesquisado, também considero que desde a sua fundação, até os dias atuais, a escola de samba Imperatriz da Zona Norte vem influenciando e sendo influenciada pelos fluxos e contrafluxos da contemporaneidade, sendo lugar de transformação e ressignificação da cultura popular brasileira, sendo protagonista das transformações do fazer os desfiles de carnaval, ao passo que produz ‘identidades no plural’ que são fundamentais para a manutenção e preservação da memória da escola de samba.

Frente a esse cenário, também nos coube compreender como a Imperatriz da Zona Norte tornou-se referência e espaço de negociação política e cultural com a

cidade em apreço, em um 'jogo de escala' na temporalidade presente, marcando uma posição de mudanças sociais que por si só mereceu nosso esforço em reconstruir sua trajetória.

Embora não seja foco desta pesquisa, é importante considerar que, atualmente, novas configurações e formatos de gestão e de fazer carnavalesco tem surgido no carnaval da cidade de Cruz Alta, movimentando a cena carnavalesca para novas questões que deverão ser problematizadas no futuro, entre elas, a permanência ou não desse 'modelo' de desfile de carnaval, implementado pela escola de samba Imperatriz da Zona Norte.

Ao mesmo tempo, a escola de samba pesquisada também continua modificando, através de suas realizações culturais do fazer carnavalesco, a forma de pensar as relações sociais com a comunidade, pois, como observado no quarto capítulo, ela implementou um projeto social denominado 'Minha Escola dá Samba', que desenvolve oficinas de percussão e samba no pé para crianças e jovens da comunidade, e com isto, produziu mais laços de pertencimento e acolhimento da comunidade e, conseqüentemente, o resultado deste trabalho vem se refletindo no desempenho da escola nos desfiles de carnaval, já que mais de 80% dos desfilantes passaram a ser da comunidade, e a agremiação foi vencedora nas últimas duas edições da competição.

Ao mesmo tempo, isso tem provocado as outras entidades carnavalescas a repensarem seus modos de operar com suas comunidades, o que, em tela, pode ser defendido, em pesquisas futuras, como um 'novo marco temporal' de transformação do fazer carnavalesco na cidade de Cruz Alta.

Entretanto, como toda investigação, este estudo também apresentou limitações. A dependência de fontes orais impôs desafios metodológicos, exigindo um esforço contínuo para triangulação de informações e validação dos relatos. Outros aspectos relativos a noções e conceitos, importantes no processo de compreensão da cultura popular e do carnaval de escola de samba, também precisam ser aprofundados.

Diante disso, sugere-se que futuras pesquisas aprofundem a relação entre carnaval e identidade, explorando outros contextos e outras escolas de samba da cidade de Cruz Alta ou, ampliando as investigações, proporcionando novos

pressupostos mais abrangente das interações entre cultura popular, carnaval, escola de samba, memória e identidade no Brasil e no estado do Rio Grande do Sul.

Espera-se ainda, que este estudo contribua para a valorização do carnaval de Cruz Alta como um patrimônio imaterial significativo, bem como para a reflexão sobre o papel das escolas de samba como espaços de resistência e expressão cultural, servindo de inspiração para novas investigações no campo das Ciências Humanas e da História, e para ações que reconheçam a importância da cultura popular na construção das identidades e na reafirmação de histórias e narrativas muitas vezes marginalizadas, invisibilizadas ou esquecidas.

Finalizo este trabalho reiterando o compromisso e a compreensão que tenho sobre a relevância de um estudo desta natureza, especialmente por abordar a temática sobre cultura popular, mais especificamente, de carnaval de rua, de escola de samba, dentro do contexto do sul-rio-grandense, tarefa que desempenhei com muito orgulho e dedicação.

Em tempo, a imagem registrada na Figura 108, abaixo, não apenas ilustra, mas sintetiza o sentimento coletivo que move a comunidade da Zona Norte, marcada pelo pertencimento, pela alegria e pela emoção que o carnaval proporciona para cada um destes sujeitos.

Como pesquisador, interlocutor e sujeito desse contexto, também pude vivenciar de forma profunda e sensível as dinâmicas sociais, culturais e políticas que permeiam a existência da Imperatriz, e que a tornaram num ponto de convergência onde histórias individuais se entrelaçam em uma narrativa coletiva de valorização da cultura popular, de afirmação identitária, de vozes, cores, sons e emoções que dão um sentido maior de pertencimento, onde cada indivíduo encontra no coletivo o seu lugar de fala e de ser.

Assim, encerro esta pesquisa com a convicção de que a Imperatriz da Zona Norte é, para além de um espaço de festividade, um território de afeto, de resistência e um elo que conecta passado, presente e futuro, inspirando novas gerações a manter viva a chama da cultura popular, reafirmando a importância de espaços comunitários na construção de sociedades mais justas e igualitárias:

Figura 108 – A comunidade da Zona Norte comemorando o título de campeã do carnaval 2025 de Cruz Alta



Fonte: Registro das Redes Sociais da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte.

Referências Bibliográficas

- ACHILLES, Daniele; GONDAR, Jô. A memória sob a perspectiva da experiência. REVISTA MORPHEUS: ESTUDOS INTERDISCIPLINARES EM MEMÓRIA SOCIAL, Rio de Janeiro, v. 9, n. 16, Ago./Dez. 2016.
- ALBERTI, Verena. Manual de História Oral. 3ª Edição. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- ALBUQUERQUE, Wlamyra; FRAGA FILHO, Walter. Uma história do negro no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ALLOA, Emmanuel. Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- ALMEIDA, Fernando Silva de. A cultura material pré-histórica de Cruz Alta/RS e o desconhecimento de uma história indígena do município. X Encontro Estadual de História. O Brasil no Sul: cruzando fronteiras entre o regional e o local. Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria-RS, 2010.
- ANDERSON, Benedict R. Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANGROSINO, Michael. Etnografia e Observação Participante. Artmed Editora, São Paulo, 2009.
- ASSOCIAÇÃO GRUPO DE CARETOS DE PODENCE. Podence, Portugal, 2024. Disponível em: <https://www.caretosdepodence.pt/>. Acesso em: 10 st. 2024.
- ASSUNÇÃO, Matthias; ABREU, Martha. Cultura negra: festas, carnavais e patrimônios negros / Organização: Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. Niterói: Eduff, v. 1, 2018.
- AUGRAS, Monique. O Brasil do samba-enredo. / Monique Augras. – Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- AXT, Gunter. República velha (1889-1930). Coordenação geral Tau Golin, Nelson Boeira; Diretores dos volumes: Ana Luiza Setti Reckziegel, Gunter Axt. - Passo Fundo: Méritos, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BARBOSA, Pedro Gomes. Carnaval e outras festas na Idade Média: algumas notas. Carnaval: história e identidade. Coordenação: Carlos Guardado da Silva. Edições Colibri, Instituto Alexandre Herculano, Torres Vedras, Portugal, 2016.
- BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo. Tradução: Luís Antero Reto; Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.

BARRETO, Alvaro. Carnaval pelotense: africano ou europeu? In: Dois ensaios sobre carnaval e sociedade no Rio Grande do Sul. Cadernos do CPG em História da UFRGS. 40p. vol. 9. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

BARRETO, Alvaro. Dias de folia. O carnaval pelotense de 1890 a 1937. / Alvaro Barreto. Pelotas: Educat, 2003.

BARROS, Daniela. Cadê o Negro que estava aqui? Culturas Populares e Escolarização. Monografia de Graduação em Pedagogia. Faculdade de Educação. Universidade de Brasília, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. Identidade. Entrevista a Benedeto Vichi. RJ: Zahar, 2005.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: Psicologia social do Racismo – Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil / Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras) Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BURKE, Peter. A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989 / Peter Burke; tradução Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

BURKE, Peter. A Escrita da história: novas perspectivas / Peter Burke (org.); Trad: Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

BURKE, Peter. Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800 / Peter Burke; tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Razões Práticas – sobre a teoria da ação. 3.ed. Campinas: SP: Papirus, 1996

BLANCO, Mercedes. Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 9, núm. 19, mayo-agosto, 2012, pp. 49-74 Universidad Autónoma de la Ciudad de México Distrito Federal, México. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>. Acesso em: 4 de abr. 2023.

BLASS, Leila Maria da Silva. Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval. São Paulo: Annablume, 2007.

BRASIL. Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Reconhece, para os fins do art. 65 da Lei Complementar nº 101, de 4 de maio de 2000, a ocorrência do estado de calamidade pública, nos termos da solicitação do Presidente da República

encaminhada por meio da Mensagem nº 93, de 18 de março de 2020. Brasília – DF, 2020.

BRITO, Lúcia Helena de; SILVA, Francisco Antonio da. O legado da cultura popular como folclore e a ideia de nação. I JOINGG – Jornada Internacional de Estudos e Pesquisas em Antonio Gramsci / VII JOREGG – Jornada Regional de Estudos e Pesquisas em Antonio Gramsci - Práxis, Formação Humana e a Luta por uma Nova Hegemonia. Universidade Federal do Ceará – Faculdade de Educação, Fortaleza, Ceará, 2016.

CAETANO, Jessica Nene; BEZZI, Meri Lourdes. A manifestação da cultura e a herança simbólica portuguesa: os processos de identificação cultural no município de Cruz Alta –RS –BRASIL. Observatorio Geográfico de América Latina, 2012. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiacultural/02.pdf>. Acesso em: 10 de mar. 2023.

CANDAU, Joel. Memória e Identidade. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Novos domínios da História / organizadores: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

CARNAVAL DE TORRES VEDRAS. A história. Torres Vedras, Portugal, 2024. Disponível em: <https://www.carnavaldetorresvedras.pt/historia>. Acesso em: 18 dez. 2024.

CAVALARI, Rossano Viero. O ninho dos pica-paus: Cruz Alta na Revolução Federalista de 1893. Porto Alegre: Martins Livreiro, 2001.

CAVALARI, Rossano Viero. A gênese da Cruz Alta. Cruz Alta: Unicruz, 2004.

CAVALARI, Rossano Viero. Os olhos do General: por que Firmino de Paula foi um dos homens mais temidos de seu tempo? Porto Alegre: Martins Livreiro, 2007.

CAVALARI, Rossano Viero. Dicionário de Cruz Alta: histórico e ilustrado, Porto Alegre: Martins Livreiro, 2011.

CELLARD, André. A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos. Tradução de Ana Cristina Nasser. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CEPEDA, Elisa Vilares. Costumes de outros tempos. Portugal, 1956.

COMUNELLO, Felipe José. O global, o nacional e o regional: apontamentos de um longo debate. In: MALLMANN, Maria Izabel; MARQUES, Teresa Cristina Schneider (Org.). Fronteiras e relações Brasil-Uruguaí. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015.

CORRÊA, Mara Rubia. O papel do Carnaval no município de Cruz Alta – Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado. Universidade de Cruz Alta – UNICRUZ. Cruz Alta-RS, 2020. Disponível em: <https://home.unicruz.edu.br/wp-content/uploads/2020/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Mara-R%C3%Babia.pdf>. Acesso em: 10. mar. 2023.

COSTA, Cléria Botelho. A escuta do outro: dilemas da interpretação. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 47-65, jul./dez. 2014.

CUCHE, Denys. A noção de cultura nas ciências sociais. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, EDUSC, 1999.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920 / Maria Clementina Pereira. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CHARTIER, Roger. A História Cultural: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHAVES, Larissa Patron. Epidemia na arte / Organizadores: Larissa Patron Chaves, Lauer Alves Nunes dos Santos, Roberto Heiden. - Pelotas: Ed. UFPel , 2021.

CLUVER, Claus. Intermedialidade. *Pós-Belo Horizonte*. v. 1 n. 2, 2011.

CRUZ ALTA. Lei nº 6677, de 22 de novembro de 2021. Dispõe sobre a criação, instalação, a composição, a estruturação, as competências e o funcionamento do Conselho Municipal do Povo de Terreiro de Cruz Alta/RS, Cruz Alta - RS, nov. 2021.

DAMATTA, Roberto. O que faz o brasil, Brasil?. / Roberto DaMatta. – Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. / Roberto DaMatta. – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas* - v. 2 n. 27, 2016: Corpo, Performance e Antropologia - Olhares transversais, v.2, n.27, p.168-183, 2016.

DAL FORNO, Leandro Rosa. A Festa da Diversidade em Cruz Alta-RS como território de exercício da sexualidade LGBT e de seu reconhecimento social. Dissertação de Mestrado em Geografia – Universidade Federal de Santa Maria – UFSM, 2013.

DEL-MASSO, Maria Candida Soares; SANTOS, Maria Aparecida Pereira; COTTA, Maria Amélia de Castro. Instrumentos e técnicas de pesquisa. São Paulo: AVA Moodle Unesp [EduTec]: NEaD - Unesp: SME - PMSP, 2014. Disponível em: <edutec.unesp.br>. Acesso em: 14 jan. 2025.

DOSSE, François. História do Tempo Presente e Historiografia. Revista do Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5 – 22, jan/jun. 2012.

DUARTE, Ulisses Corrêa. O carnaval de Uruguaiana nos circuitos carnavalescos dos pampas: notas sobre a análise da economia estética do espetáculo, o globalismo cultural e a antropologia dos objetos entre carnavais. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.12, n.2, p.131-151, nov. 2015.

DUARTE, Ulisses Corrêa. Carnavais além das Fronteiras: circuito carnavalesco e relações interculturais em Escola de Samba do Rio de Janeiro, nos Pampas e em Londres. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, 2016.

DUARTE, Ulisses Corrêa. Escolas de Samba dos Pampas: textos e contextos da interculturalidade no carnaval de Uruguaiana. REVISTA LATINO AMERICANA DE ESTUDOS EM CULTURA. Ano 6, número 11, semestral, Abr. a Set., 2016. Disponível em: <http://www.pragmatizes.uff.br>. Acesso em: 1 Ago., 2021.

ELLIS, Carolyn. Autoetnografia: un panorama. Revista Astrolabio – Nueva Epoca, nº 14. Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba: Argentina, 2015. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/astrolabio/article/view/11626>. Acesso em: 5 de abr. 2023.

FENELON, Dea Ribeiro. Cultura e história social: historiografia e pesquisa. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História. São Paulo, n. 10, 1993. p. 73-90.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral: velhas questões, novos desafios. In: CARDOSO, Ciro F., VAINFAS, Ronaldo VIII Encontro Regional Sul de História Oral, (Orgs.). Novos domínios da História. Rio de Janeiro: Elsevier, Campus, 2012. p. 21-54.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e historiografia no Brasil. Tempo e Argumento. Florianópolis: UDESC, v. 10, n. 23, p. 80-108, jan./mar. 2018.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Cena - Periódico do Programa de pós-graduação em Artes Cênicas Instituto de Artes, ed. nº 7 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre – RS, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/issue/view/910>. Acesso em: 5 de abr. 2023.

FURTADO, Marcela Brasil; SUCUPIRA, Regina Lucia Pedroza; ALVES, Cândida Beatriz. Cultura, identidade e subjetividades quilombola: uma leitura a partir da psicologia cultural. Revista Psicologia e Sociedade, ed. 26, Universidade de Brasília – Distrito Federal: 2014.

FLIPAR, Além do ritmo: a importância das baterias nas escolas de samba. Correio Braziliense (online), 2024. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/webstories/flipar/2024/02/6798029-alem-do-ritmo-a-importancia-das-baterias-nas-escolas-de-samba.html>. Acesso em: 18 jan. 2025.

GEERTZ, Clifford, A interpretação das culturas / Clifford Geertz. - I.ed., IS.reimpr. - Rio de Janeiro: LTC, 2008. 323p.

GERMANO, Iri Graciela. Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 1999.

GILL, Lorena; SILVA, Eduarda. Perspectivas para a História Oral. GILL, In: Pedro Robertt; Carla Rech; Pedro Lisbero e Rochele Fachineto. (Org.). Metodologia em Ciências Sociais Hoje: Práticas, Abordagens e Experiências de Investigação. Jundiaí, Santa Catarina: Paco Editorial, 2016, v. 2, p. 107-126. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2021/05/Perspectivaspara-a-Historia-Oral-.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2022.

GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. Maria Cecília de Souza Minayo (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

GONÇALVES, Renata de Sá. Os ranchos pedem passagem: O carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX. / Renata de Sá Gonçalves. – Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerencia de Informação, 2007.

GONZALEZ, Anderson Luiz; LOCKMANN, Kamila. A metodologia da bricolagem: uma possibilidade em pesquisas pós-críticas em Educação. Debates em Educação, v. 16, nº. 38, Universidade de Alagoas, 2024.

GONZÁLEZ, Ana Maria Sosa. Memoria y Testimonios: uso de testimonios orales en la expografía de los museos de la memoria del Cono Sur Americano. Revista Novos Rumos Sociológicos. vol. 8, n. 13. Jan./Jul. 2020.

GUSMÃO, Deyvesson Israel. Entre Mundos: História Oral com soldados da borracha. 2008. 169 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Rondônia, Rondônia, 2008.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2004.

HALL, Stuart. A identidade na Pós-modernidade. 11 ed. Rio de Janeiro: DPeA Editora, 2006.

HALL, Stuart. .Da diáspora: Identidades e mediações culturais/ Stuart Hall. Organização: Liv Sovik; Tradução: Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOBBSBAWM, Eric.; RANGER, Terence. (Organizadores). A invenção das tradições. 6ª ed. Tradução: Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2008.

JELIN, Elisabeth. Los trabajos de la memoria. Madrid: SigloXXI, 2002.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. A linguagem do corpo no ritual carnavalesco do sul do Brasil. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) - Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, 2009. Disponível em: http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96671_Thiago.pdf>. Acesso em: 1 Ago., 2021.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. Corpo, ritual, Pelotas e o Carnaval: uma análise dos desfiles de rua entre 2008 e 2013. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem), Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2013. Disponível em: <https://www.riuni.unisul.br/handle/12345/4610>. Acesso em: 1 Ago., 2021.

JESUS, Thiago Silva de Amorim. Carnaval brasileiro: expressão da cultura popular adaptando-se aos efeitos das tecnologias contemporâneas. Dossiê: perspectivas multidisciplinares no campo da arte. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Arte - Edição: v.5 n.2, 2018.

JUNIOR, Eduardo Brandão Lima; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de; SANTOS, Adriana Cristina Omena dos; SCHNEKENBERG, Guilherme Fernando. Análise documental como percurso metodológico na pesquisa qualitativa. Cadernos da Fucamp, v.20, n.44, p.36-5, 2021. Disponível em: <https://www.studocu.com/pt-br/document/fasipe-sorriso/direito-penal/analise-documental-como-percurso-metodologico-na-pesquisa-qualitativa/85682411>. Acesso em: 06 Jan. 2025.

KAUFMANN, Zunilda Maria Corrêa. A trajetória do carnaval pelotense. 2001. Dissertação de Mestrado. (Curso de Mestrado em Desenvolvimento Social). Universidade Católica de Pelotas, Pelotas/RS, 2001.

KIELING, Cristiano; SILVA, Mateus Veronese Corrêa da. A necessária revisão do Plano Diretor: alinhando Cruz Alta com a agenda 2030. RevInt - Revista Interdisciplinar de Ensino, Pesquisa e Extensão - ISSN 2358-6036 – v. 11, 2023, p. 64-71. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.33053/revint.v11i1.1027>. Acesso em: 13 jan. 2025.

KULMANN, Karolini Melo. Eventos e visibilidade: o caso da consolidação do carnaval de rua de Uruguaiana. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Relações Públicas, Universidade Federal do Pampa, São Borja, 2017.

LAZZARI, Alexandre. Coisas para o povo não fazer: carnaval em Porto Alegre (1870-1915). / Alexandre Lazzari. – Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp / Cecult, 2001.

LE BRETON, David. Antropologia do Corpo e Modernidade. Petropolis: Vozes, 2011.

LEITE, Edson; CAPONERO, Maria Cristina; PEREZ, Simone. Um carnaval fora da lista: quando a identidade é criada para o mercado. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 97108, nov. 2010.

LEOPOLDI, José Sávio. Escola de samba, ritual e sociedade. / José Sávio Leopoldi, apresentação Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti. – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

LOPES, Aurélio. A Face do Caos: ritos de subversão na tradição portuguesa. Editora: Garrido arte gráficas. Junta da Freguesia do Vales de Santarém, Portugal, 2000.

MADEIRA, Henrique; POZZATO, Greice. O famoso episódio do "carnaval sangrento". Cruzaltino, 2010. Disponível em: <http://cruzaltino.blogspot.com/2010/11/o-famoso-episodio-do-carnaval-sangrento.html>. Acesso em: 10 de mar. 2023.

MAGALHÃES, Wallace Lucas. O imaginário social como um campo de disputas: um diálogo ente Baczko e Bourdieu. Albuquerque – Revista de História. vol. 8, n. 16. jul.-dez./2016, p. 92-110

MAHEIRIE, Katia. Constituição do sujeito, subjetividade e identidade. Interações, v. 7, n. 13, jan-jun, Universidade de São Marcos, São Paulo: 2002.

MANUAL DE NORMAS UFPEL PARA TRABALHOS ACADÊMICOS [livro eletrônico]: revisão Aline Herbstrith Batista, Dafne Silva de Freitas e Patrícia de Borba Pereira. - Pelotas: Editora da UFPel, 2024.

MANUAL DO INSTITUTO NACIONAL DE COLONIZAÇÃO E REFORMA AGRÁRIA. Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária - – INCRA, Brasília: 2017.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. Técnicas de pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados / Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. 5. ed., São Paulo: Atlas, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA, v. 23, n. 45, 2003.

MINAYO, Marai Cecília de Souza. Ciência, Técnica e Arte: o desafio da pesquisa social. Maria Cecília de Souza Minayo (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MISKOLCI, Richard. Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan./jun. 2009, p. 150-182. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/BkRJyv9GszMddwqpncrJvdn/?format=pdf&lang=>. Acesso em: 22 de Ago., 2023.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. Revista Educação, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MOTTA, Márcia. História, memória e tempo presente. Novos domínios da História / organizadores: Ciro Flamarion Cardoso; Ronaldo Vainfas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 20-35.

MUNICÍPIO DE LAMEGO. Entrudo de Lazarim. Lamego, Portugal, 2024. Disponível em: <https://www.cm-lamego.pt/areas-de-intervencao/cultura-e-patrimonio/manifestacoes-culturais/entrudo-de-lazarim>. Acesso em: 10 set. 2024.

NETO, Otávio Cruz. O trabalho de campo como descoberta e criação. Maria Cecília de Souza Minayo (org.). Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade. 21 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

NICÉAS, Alcides Barbosa. Verbetes para um dicionário do carnaval brasileiro. / Alcides Barbosa Nicéas. – 1. Ed. – Sorocaba – São Paulo: Fundação Ubaldino do Amaral, 1991.

OLIVEIRA, Arthur Eduardo Oliveira de. A construção do carnaval das Grandes Sociedades carnavalescas a partir da imprensa do século XIX. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em História. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Rio de Janeiro, 2020.

OLIVEIRA, Ernesto de. O entrudo. Centro de Estudos de Etnologia Peninsular. Separata de Douro-Litoral, v. 9, ed. 4, Porto: Portugal, 1952.

OLIVEIRA, Ernesto de. Subsídios para o estudo do Entrudo em Portugal: o enterro de João. Comissão de Etnologia e História. Separata de Douro-Litoral, v. 8, ed. 7, Porto: Portugal, 1956.

OLIVEIRA, Mauro Cordeiro de Oliveira. Carnavalescos e as Escolas de Samba SA: produção simbólica, indústria cultural e mediação. CSOnline – REVISTA ELETRÔNICA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Juiz de Fora, n. 24, 2017.

OXFORD, Dicionário Languages. Oxford University. Press, 2021. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em: 1 Ago., 2021.

PAVÃO, Fábio. Carnaval de Uruguaiana: o samba da fronteira pede passagem!. Textos escolhidos de cultura e artes populares, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 101-114, nov. 2011.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participativa: da observação participante à pesquisa-ação. Estudos sobre las Culturas Contemporâneas, v. 23, ed. 3, Universidad de Colima, México, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31652406009>. Acesso em: 10 dez. 2024.

PETERSEN, Sílvia; LOVATO, Bárbara. Introdução ao Estudo da História. Temas e Textos. Porto Alegre: Edição do Autor, 2013.

PINTO, Paulo. Os Porões do Comercial. Cruz Alta: sd.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Revista Estudos Históricos, v. 2, n. 3. p. 3-15, 1989.

PORTELLI, Alessandro. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. In: Projeto História nº 15. São Paulo, PUC, 1997, p. 13-50. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11215>. Acesso em: 21 jan. 2022.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. Como ser um educador antirracista. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

PRYSTHON, Ângela. Margens do mundo: a periferia nas teorias do contemporâneo. REVISTA FAMECOS, Porto Alegre, n. 21. Agosto, 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/321>. Acesso em: 21 Jul., 2021.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O Entrudo, antigo Carnaval português. Maria Luísa Braga et al. (coord.), Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira. Lisboa: Centro de Estudos de Etnologia/INIC, 1989.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Carnaval brasileiro: o vivido e o mito. / Maria Isaura Pereira de Queiroz. – São Paulo: Brasiliense, 1999.

RABELO, Amanda Oliveira. Memória e subjetividade: elementos para refletir sobre a singularidade das professoras Educação. Revista do Centro de Educação – Universidade Federal de Santa Maria - UFSM, vol. 32, núm. 1, Santa Maria: 2007.

RALHA, Jorge. A espera do carnaval de Torres: um curso por Lisboa, Porto, Nice e Torres Vedras, com um saltinho ao Rio de Janeiro (sem samba). Uma revisitação de memórias. Carnaval: história e identidade. Coordenação: Carlos Guardado da Silva. Edições Colibri, Instituto Alexandre Herculano, Torres Vedras, Portugal, 2016.

ROCHA, Beliza Gonzales; MANZKE, Sabrina Marques; JESUS, Thiago Silva de Amorim. Folguedos no Rio Grande do Sul: estudos iniciais sobre folclore de margem. REVISTA VISUALIDADES, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 169-190. Jan./Jun., 2018.

ROCHA, Jose Geraldo da; SILVA, Cristina da Conceição. A transmissão do conhecimento nas Culturas Populares de Matrizes Africanas. Revista da ABPN, v. 7, n. 15, nov. 2014.

ROSA, Isaltina Vidal do Pilar. Cruz Alta: histórias que fazem a história da cidade do Divino Espírito Santo da Cruz Alta, Rio de Janeiro, Editora: Tipo Editor, 1981.

ROVERI, Mônica Sella; LAUXEN, Sirlei de Lourdes; DORNELES, Elizabeth Fontoura; JUNGES, Fábio César; BRUTTI, Tiago Anderson. A interação entre o crescimento da área urbana e a linha férrea no município de Cruz Alta. Anais da II Mostra Interdisciplinar Linguagens e Hermenêutica / Organizadores: Antônio Escandiel de Souza... [et al.]. – Cruz Alta/ RS: Unicruz - Centro Gráfico, 2021.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie. R.; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. Revista Brasileira de História e Ciências Sociais, São Leopoldo, RS, Ano1, n.1, Jul., 2009.

SALGADO, Ricardo Seiya. A Performance da Etnografia como Método da Antropologia. Revista Antropológicas, Universidade Fernando Pessoa, n. 13, Portugal, 2015. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/1640/5109>. Acesso em: 5 de abr. 2023.

SANTOS, Silvio Matheus Alves. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v.24.1, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/113972/133158>. Acesso: 5 de abr. 2023.

SEBE, José Carlos. Carnaval, carnavais / José Carlos Sebe. – São Paulo: Ática, 1986.

SILVA, Lorena; FAUSTINO, Silva. Método qualitativo: origem, conceitos e relevância nas Ciências Humanas. In SciELO Preprints, 2024. Disponível em: <https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/9093>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SILVA, Thiago Cedrez da. Dos porões ao cais”: memórias da trajetória do sindicato da estiva de Rio Grande-RS nos anos de 1960 a 1970. Oficina do Historiador, Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SIMMEL, Georg. "O problema da sociologia" In: MORAES FILHO, Evaristo. (Org.) Simmel. São Paulo: Ed. Ática, 1983.

SRzd. O casal de mestre-sala e porta-bandeira, 2014. Disponível em: <https://srzd.com/blog/geral/escolas-de-samba-e-suas-bandeiras>. Acesso em: 28 jan. 2025.

SOUSA, José Raul de; SANTOS, Simone Cabral Marinho dos. Análise de conteúdo em pesquisa qualitativa: modo de pensar e de fazer. Pesquisa e Debate em Educação, Juiz de Fora: UFJF, v. 10, n. 2, p. 1396 - 1416, jul. - dez. 2020. ISSN 2237-9444. DOI: <https://doi.org/10.34019/22379444.2020.v10.31559>.

SCHETTERT, Ivan Soares. Cruz Alta em Poemas: como surgiu e evoluiu. Porto Alegre: Editora Palloti, 1993.

TARIMBA, Manuel. É entrudo, vale tudo. Edição Manuel Tarimba, Portugal, 2018.

TEDESCO, João Carlos. Nas Cercanias da Memória: temporalidade, experiência e narração. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.

TEDESCHI, Losandro Antonio. Alguns apontamentos sobre história oral, gênero e história das mulheres / Losandro Antonio Tedeschi – Dourados-MS: UFGD, 2014.

TEIXEIRA, Almerinda. O discurso e a máscara: testamentos carnavalescos. v. 1, Universidade de Indiana, 1986.

VALENÇA, Raquel Teixeira. Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira. / Raquel Teixeira Valença. – Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

VERASZTO, Estéfano Vizconde; SILVA, Dirceu da; MIRANDA, Nonato Assis de; SIMON, Fernanda Oliveira. Tecnologia: Buscando uma definição para o conceito. REVISTA PRISMA.COM, nº 7, 2008.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. Autoetnografias: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2005.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu (Org.). Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais. São Paulo: Vozes, 2014.

Apêndices

Apêndice A – Termos de Consentimento Livre e Esclarecido - TCLE

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação a cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

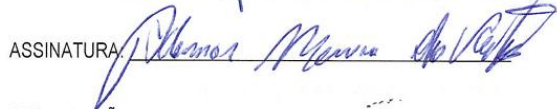
participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: 8018050917

Endereço: Rua Alípio de Souza, 119 - D. Drum II

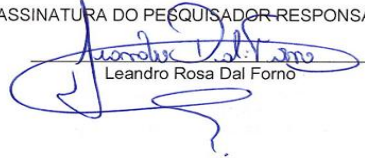
ASSINATURA:



DATA: 16/05/2025

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPEl – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone:(53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR-RESPONSÁVEL



Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação à cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: _____

Endereço: _____

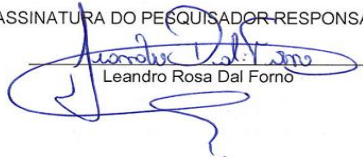
Documento assinado digitalmente
gov.br EVERLEI RANGEL MARTINS
Data: 20/05/2025 17:59:26-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

ASSINATURA: _____

DATA: ____/____/20____.

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPEL – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone:(53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL


Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação à cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com duração aproximada de 2 horas.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: 5037633855

Endereço: Rua Dom Pedro I nº 230 - Vila Bremen

ASSINATURA: _____

DATA: 13/07/2025

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone: (53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL

Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação à cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

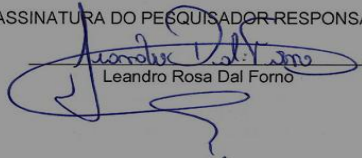
Identidade: 404871145

Endereço: Marcelo Cardoso 1453 / Cruz Alta RS

ASSINATURA: Mariana Fola Farias Leão DATA: 17/05/2025

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luis de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone: (53) 3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL


Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação a cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo "**CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS**", vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com duração aproximada de 2 horas.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente de que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

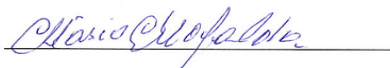
participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: 9123583636

Endereço: Rua General Antônio Netto, 1127, AP. 103

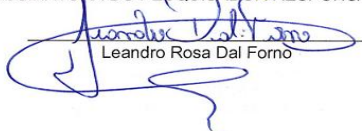
ASSINATURA:



DATA: 14/05/2025

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luis de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone:(53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR-RESPONSÁVEL



Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação a cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo "**CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS**", vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

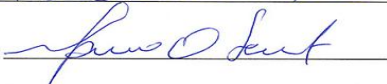
participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: 4011576946

Endereço: RUA BERO CAMARA N: 36 V. ESPERANCA

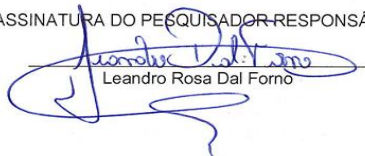
ASSINATURA:



DATA: 13/05/2023

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone: (53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL



Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação à cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente de que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

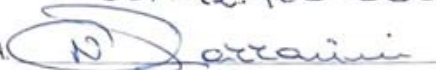
CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: 5026020692

Endereço: Travessa Bairro Guimarães s/n
CEP. 92.900-000 Maria do Pimentel

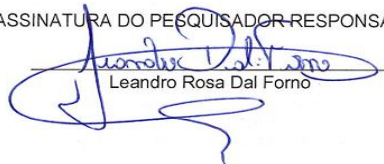
ASSINATURA 

DATA 12/05/2025

RS

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luis de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone: (53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR-RESPONSÁVEL


Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação a cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com duração aproximada de 2 horas.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente de que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal:

Identidade: 1026886208

Endereço: Rua Marechal de Setembrino de Carvalho

ASSINATURA:

Paulo Ricardo Ribeiro DATA: 19/5/2025
Bastos

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone: (53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL

Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação à cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo "**CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS**", vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal: Roni Max Müller de Amorim

Identidade: 665.831.600-72

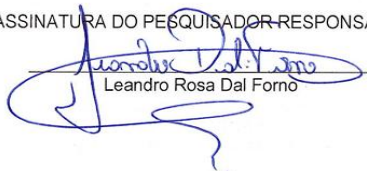
Endereço: Av. Sete de Setembro 335 – Vila Nova CEP 98020070 Cruz Alta - RS

ASSINATURA:  Documento assinado digitalmente
RONI MAX MULLER DE AMORIM
Data: 12/05/2025 21:48:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

DATA: 12/ 05/ 2025.

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPeI – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone: (53) 3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL


Leandro Rosa Dal Forno

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Pesquisador Responsável: Leandro Rosa Dal Forno
Endereço do Responsável: Rua General Antônio Netto, 690 – Cruz Alta-RS
Telefone do Responsável (aceito ligação à cobrar e contato via WhatsApp): (55)99123-9899
Instituição em que se desenvolve o estudo: Universidade Federal de Pelotas - UFPel

Concordo em participar do estudo **"CARNAVAL, MEMÓRIA E IDENTIDADE: REGISTROS E NARRATIVAS SOBRE A ESCOLA DE SAMBA IMPERATRIZ DA ZONA NORTE DA CIDADE DE CRUZ ALTA-RS"**, vinculado ao Curso de Doutorado do PPGH, ICH, UFPel, orientado por Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus, com coorientação de Prof. Dr. Edgar Ávila Gandra. Estou ciente de que estou sendo convidado a participar voluntariamente do mesmo.

PROCEDIMENTOS: Fui informado de que o objetivo geral da presente pesquisa busca compreender, através da memória reavivada de sujeitos que compõem a comunidade da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval na cidade de Cruz Alta, interior do Rio Grande do Sul, como ela contribuiu para a manutenção e preservação do carnaval da cidade, e de que modo interferiu na produção de uma identidade coletiva com o carnaval. Estou ciente de que a minha participação envolverá entrevista semiestruturada (gravada em áudio e vídeo) com *duração aproximada de 2 horas*.

RISCOS E POSSÍVEIS REAÇÕES: Por tratar-se de uma pesquisa, cujo objetivo é acessar a memória dos participantes, através de entrevistas semiestruturadas, os riscos e possíveis reações para os participantes variam conforme o perfil dos entrevistados e o contexto em que a entrevista ocorre, sendo que são mínimos os riscos. Desconforto ou recusa: pode recusar-se a responder certas perguntas ou desistir da entrevista. Mudança no comportamento (viés): o entrevistado pode alterar suas respostas para agradar ou evitar julgamento (viés de desejabilidade social). Reações físicas: Em casos mais intensos, pode haver choro, tremores, alteração na voz ou necessidade de interromper a entrevista.

BENEFÍCIOS: Registro da trajetória histórica, através da memória dos sujeitos-chave da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte e do carnaval de Cruz Alta-RS, contribuindo para a produção de um documento histórico e ao fato de que os resultados serão incorporados ao conhecimento científico e posteriormente a situações de ensino-aprendizagem.

PARTICIPAÇÃO VOLUNTÁRIA: Como já me foi dito, minha participação neste estudo será voluntária e poderei interrompê-la a qualquer momento.

DESPESAS: Eu não terei que pagar por nenhum dos procedimentos, nem receberei compensações financeiras.

CONFIDENCIALIDADE: Estou ciente de que a minha identidade nesta pesquisa, por também ser de caráter biográfico, serão reveladas ao público para a publicação de relatórios de pesquisa, artigos científicos e demais produções referentes a essa pesquisa.

CONSENTIMENTO: Recebi claras explicações sobre o estudo, todas registradas neste formulário de consentimento. Os investigadores do estudo responderam e responderão, em qualquer etapa do estudo, a todas as minhas perguntas, até a minha completa satisfação. Portanto, estou de acordo em

participar do estudo. Este Formulário de Consentimento Pré-Informado será assinado por mim e arquivado na instituição responsável pela pesquisa.

Nome do participante/representante legal: Vladimir Sérgio da Silva Colombelli

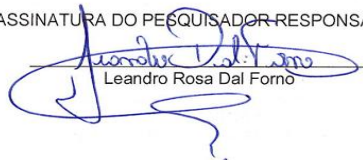
Identidade: 4036664367

Endereço: Rua Dom Pedro I, nº 239 – Bairro Jung – Cruz Alta – RS Cep: 98010-390

ASSINATURA:  Documento assinado digitalmente
VLADIMIR SERGIO DA SILVA COLOMBELLI
Data: 16/05/2025 09:58:37-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br> _____ DATA: ____/____/20____.

DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DO INVESTIGADOR: Expliquei a natureza, objetivos, riscos e benefícios deste estudo. Coloquei-me à disposição para perguntas e as respondi em sua totalidade. O participante compreendeu minha explicação e aceitou, sem imposições, assinar este consentimento. Tenho como compromisso utilizar os dados e o material coletado para a publicação de relatórios e artigos científicos referentes a essa pesquisa. Se o participante tiver alguma consideração ou dúvida sobre a ética da pesquisa, pode entrar em contato com o Comitê de Ética em Pesquisa da ESEF/UFPel – Rua Luís de Camões, 625 – CEP: 96055-630 - Pelotas/RS; Telefone:(53)3284-4332.

ASSINATURA DO PESQUISADOR RESPONSÁVEL


Leandro Rosa Dal Forno

ROTEIRO DE ENTREVISTAS

Identificação do Entrevistado

Nome:

Idade:

Cidade:

Profissão:

Formação:

Qual sua relação com a Escola de Samba:

Eixos da Entrevista:

Pré-escola de samba:

- Como era... Antes da Imperatriz da Zona Norte, como era a cidade de Cruz Alta em relação ao Carnaval nesta época?
- Fale-me sobre o Clube Missioneiro?
- Descreva-me como eram os Carnavais do Clube antes da Escola de Samba?
- Fale-me o papel do Clube na formação da Escola de Samba?
- Você conseguiria descrever como era a Zona Norte antes da Escola de Samba?
- Quais foram os motivos que levaram a fundação da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte?

Pós-escola de samba:

- No ano da sua fundação em 1993, você lembra como era o Carnaval da cidade?
- Em 1993, com o surgimento de uma nova escola de samba, como que se deu a aceitação da Escola junto ao Carnaval da cidade? Como as demais agremiações reagiram?
- Quem foram os fundadores da Escola nesta época?
- Como a comunidade da Zona Norte reagiu ao surgimento da Escola de Samba? Ela participou da fundação da Escola? Como ela participava?
- Como foram os primeiros carnavais da Escola entre 1993 a 1996?

Funcionamento e Organização da Escola

- Como era o funcionamento e a organização da Escola no seu início?
- Como era a escolha dos temas enredos, sambas enredos, figurinos, dos profissionais?
- Como é hoje?
- Como é o cotidiano da IZN fora do carnaval? O que fazem e realizam neste período?

A IZN com a comunidade

- Hoje, como você vê a relação da Escola com a comunidade da Zona Norte, principalmente com os bairros do entorno da Escola?
- Como você vê a relação da Escola com as outras escolas de samba?
- Como você vê a relação da Escola com a cidade?

Você e a Imperatriz da Zona Norte

- Você acredita que houveram mudanças na forma de fazer os desfiles de carnaval? O que mudou?
- Qual a importância da Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte na sua vida?
- O que te motivou ou te motiva a participar do Carnaval, de uma Escola de Samba, da Imperatriz da Zona Norte?
- Você saberia dizer quais os motivos que ainda mantem a Escola Imperatriz da Zona Norte atuante durante todos esses anos?
- Como você vê a trajetória da Imperatriz da Zona Norte ao longo do tempo. Ela contribuiu de alguma forma para sua comunidade e para o Carnaval da cidade?
- O que você espera para o futuro da Imperatriz da Zona Norte?
- Em resumo, tem mais alguma coisa que você gostaria de mencionar sobre a Imperatriz, sobre o Carnaval?

373

[illegible]

375

OBJETIVO 03 compreender a escola de samba como lugar de resistência, reconhecimento, disputa, lutas e interesses		"Mas acho que também um dos fatores é a questão da diversidade, que surge dentro da luperatriz, através da luperatriz surge o grupo Diversidade, que acaba criando ali dentro um evento que virou um evento anual e que existe há 30 anos ininterruptos também, né? E então essas ritmistas acabam fazendo com que tenham presença da luperatriz em cada lugar do estado, que muitas vezes vão, outras vezes não vão, então essas ritmistas que a luperatriz acabou criando ao longo desses anos todos aí." /			"Ali eu já pegando gosto, né? Era 95 eu deixei na bateria, em 96 eu deixei na bateria. Ali eu comecei a gostar da bateria, pegando gosto da bateria. Ali quando eu vi o mestre era DJ também, né? Eu beatei a soma ali, beatei o som lá, eu comecei a me bater de compassos, de ficar responsável da bateria. Daí de fugir e eu tinha que assinar a bateria aos poucos. Ali eu fui apreendido a comandar a bateria na frente." / "Na época ali, não bateria, não tinha bateria, quem tinha passava ressonância." / "Mistura da comunidade. Era poucos de fora, Napoléon era poucos de fora, era todos da comunidade, do bairro." / "Sim, quando eu comecei a assumir a bateria mesmo. Ali eu tava no grupo, meus filhos, meus sobrinhos, meus primos." / "A bateria da escola em si, desde a fundação era tudo daqui. Aos poucos que veio o pessoal de fora, que daí foi saindo da bateria das outras escolas, ficaram pra cá. Mas geralmente a bateria, mesmo da luperatriz, foi formada aqui na comunidade." / "Mas daí foi eu gostar da bateria, né? Porque eu comecei do zero, né? Comecei como ritmista até chegar a ser mestre. E eu tenho um carinho enorme pela bateria, até quando dançamos, que o cara vai, coligam, trouxe as garrafas com 10 anos, e hoje já tá com quase 30, né? Que tem o meu garoto mais velho, ele começou com 11 anos, hoje já tá com 28. Eu tenho três filhos na bateria." / "O outro começou também com 10 anos, e hoje já está com 23. Daí tem a minha menina, a minha menina começou com 11 anos, e hoje já está com 20. Mas os outros, também, que se criam todos juntos, estradinho!" /	"Ali eu já pegando gosto, né? Era 95 eu deixei na bateria, em 96 eu deixei na bateria. Ali eu comecei a gostar da bateria, pegando gosto da bateria. Ali quando eu vi o mestre era DJ também, né? Eu beatei a soma ali, beatei o som lá, eu comecei a me bater de compassos, de ficar responsável da bateria. Daí de fugir e eu tinha que assinar a bateria aos poucos. Ali eu fui apreendido a comandar a bateria na frente." / "Na época ali, não bateria, não tinha bateria, quem tinha passava ressonância." / "Mistura da comunidade. Era poucos de fora, Napoléon era poucos de fora, era todos da comunidade, do bairro." / "Sim, quando eu comecei a assumir a bateria mesmo. Ali eu tava no grupo, meus filhos, meus sobrinhos, meus primos." / "A bateria da escola em si, desde a fundação era tudo daqui. Aos poucos que veio o pessoal de fora, que daí foi saindo da bateria das outras escolas, ficaram pra cá. Mas geralmente a bateria, mesmo da luperatriz, foi formada aqui na comunidade." / "Mas daí foi eu gostar da bateria, né? Porque eu comecei do zero, né? Comecei como ritmista até chegar a ser mestre. E eu tenho um carinho enorme pela bateria, até quando dançamos, que o cara vai, coligam, trouxe as garrafas com 10 anos, e hoje já tá com quase 30, né? Que tem o meu garoto mais velho, ele começou com 11 anos, hoje já tá com 28. Eu tenho três filhos na bateria." / "O outro começou também com 10 anos, e hoje já está com 23. Daí tem a minha menina, a minha menina começou com 11 anos, e hoje já está com 20. Mas os outros, também, que se criam todos juntos, estradinho!" /	"Luperatriz, eu tenho sempre assim, é, eu sou mulher, gosto de ser mulher, e acho que eu posso tudo. Ali onde o meu corpo, minha mente, me faz entender que eu posso. Então, pra mim foi assim... Porque eu posso pra todos aí, falo da luperatriz. Eu entendi como comandadora de ali, depois fui diretora de bateria, fui porta-estandarte, fui porta-bandeira, fui ritmista, fui presidente, fui coordenadora, hoje, sobrinhada, um pouco. Então, como mulher eu faço assim ô... É só a gente se posicionando." / "Tô faz a minha perfeição. É bravo, negro, gosto, gosto, mas, tudo ali do ali pra ganhar um título, pra ver a escola passar em 60 minutos, toda essa história. É tudo de se ver. É lindo, né?" / "Cultura, né? É uma coisa que se cria, muitas vezes, essa questão assim. Ah, porque o Carnaval ocorre muitas coisas, com gravidez, depois a pessoa grávida... São coisas que, graças a Deus, aos poucos elas vão se indo, né? É essa vida do carnaval como cultura, como uma história, como uma história, uma alma, e uma mistura de pessoas ali, de bairros, só na Alegria mesmo. É maravilhoso." /	"Tô formada a dança... Se de mulher que ficamos a frente da luperatriz. Até o Carnaval ser diferente, aí o Carnaval tem pra frente da escola, se eu e ele, que formamos a frente da escola. E daí começamos a ser mantida a direção da luperatriz, porque a partir daquele ano, a luperatriz ia pra dança. E daí eu acho que ficou o Thiago, o Evandro, tu e o Colomelli." /	"Eu acho que contribui, porque assim, não vivemos lá 30 anos assim... e continuidade. Eu acho que a luperatriz está dando um grande passo, tá? Onde eu não falaria que tivesse com as meninas ali, né? Isso é escola de samba, Luperatriz. Então, eu acho que... Tu já deve ter ido pra alguma escola de samba, tá tu vê maravilha, né? Eu vejo, tu comparei com os anosos. C'ô tu era aqui no Rio Grande do Sul, né. É a Escola de Samba tua que papai. Eu tem que levar, tá tu que trazer a comunidade pra dentro e proporcionar samba... mesmo oferecido trabalhar... é necessário mesmo sobre e porta-bandeira animar, necessitar porque ali é o som da escola, tu cantando, Luperatriz! É ali que acontece."	

Quais as contribuições do Clube Missionário para o carnaval de Cruz Alta e das escolas de samba?

Quais as mudanças organizacionais ocorridas a partir da implementação da Zona Norte no carnaval da cidade e das escolas?

Quem cramião co
sujícios compõem a
estrutura social da
escola de samba?

[illegible]

Apêndice D – Transcrições das Entrevistas

Acesso as Transcrições

https://drive.google.com/drive/folders/1WA5raNxpmUNrx0SaHOMGdqogywS4ENV?usp=drive_link

Anexos

Anexo A – Estatuto da Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta - LESCA.

ESTATUTO DA LIGA DAS ESCOLAS DE SAMBA DE CRUZ ALTA

CAPÍTULO PRIMEIRO

Denominação, Sede, Foro, Tempo de Duração e Ano Social

Art. 1- A Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta, com sigla – LESCA constituída em 1995, é uma sociedade civil, cultural, filantrópica e recreativa e rege-se pelo estatuto, regulamentos e regimento interno, deliberando e resolvendo tudo quanto não lhe for vedado por lei e \ ou seu ato constitutivo. a) A sede administrativa da Liga tendo endereço a Rua Pinheiro Machado, s/n- Prédio da Antiga Estação Férrea – Centro, município de Cruz Alta, Estado do Rio Grande do Sul, Código de Endereçamento Postal: 98010-750, com foro Jurídico de Cruz Alta - RS. b) A sociedade é uma entidade civil e terá por finalidade congregar as Escolas de Samba do município de Cruz Alta motivando-as para a prática do bem comum, as atividades do carnaval e promovendo o desenvolvimento da pessoa humana nos seus diferentes estágios; c) O prazo de duração da LESCA é indeterminado e o ano social terá início em 1 de janeiro e o encerramento em 31 de dezembro de cada ano; d) A sociedade de direito não terá fins lucrativos e seus sócios não respondem subsidiariamente pelas obrigações da associação.

CAPÍTULO SEGUNDO

Dos Objetivos Sociais

Art.2 – A Liga das Escolas de Samba, com base na colaboração recíproca de seus sócios compete: a) Incentivar e estimular o desenvolvimento da pessoa humana em atividades de caráter social, educacional e comunitário; b) Promover a assistência cultural e econômica as Escolas de samba filiadas, através da realização de atividades como: cursos, programas, encontros, palestras, participação em eventos, propiciando o crescimento qualitativo de seus membros. c) Promover a realização de atividades para obtenção de recursos para aquisição de materiais e equipamentos diversos, a fim de que a entidade possa desenvolver adequadamente as atividades para as quais foi criada. d) Estabelecer convênios em regime de reciprocidade ou não, com entidades especializadas, públicas ou privadas, nacionais ou internacionais, para o aprimoramento profissional e técnico de seus associados e Escolas de Samba filiadas, proporcionando a expansão da Entidade e fomentando o aperfeiçoamento do carnaval de Cruz Alta. e) Adquirir, na medida em que interesse social o aconselhar, gêneros e artigos de uso

diverso, bem como outros materiais de uso para as suas finalidades e fins, bem como equipamentos, instrumentos e peças para as escolas de samba filiadas; f) Apoiar todas as quaisquer iniciativas que surjam de ideias da comunidade em prol dos objetivos da Lesca, na busca da integração e a construção de nova sociedade; g) Participar como um meio de promover a integração e a solidariedade do carnaval de outros municípios, quando solicitada e convidada.

Art.3 – Como entidade pluralista, popular e democrática, na LESCA, é vedado o proselitismo político e partidário ou religioso de seus membros.

Art.4 – Para atingir seus objetivos a LESCA disporá de uma estrutura organizacional com atribuição definidas em Regime Interno.

CAPÍTULO TERCEIRO Do Patrimônio e suas Aplicações

Art. 5 – O patrimônio da LESCA não terá limites e será formado pelos seguintes bens: a) As contribuições de seus sócios, bem como das Escolas de Samba filiadas e outras que assembleia geral resolva estabelecer; b) As doações, legados, auxílios, subvenções, contribuições e outras aquisições proporcionada por qualquer pessoa física, jurídica, pública ou privada; c) A renda de qualquer bem e serviço.

Art.6 – As rendas ou fundos disponíveis serão depositados em conta corrente especial movimentada pelo presidente e Tesoureiro, conjuntamente, ou seus substitutos legais.

ÚNICO – O patrimônio será inalienável, servindo exclusivamente para os meios e fins da LESCA.

CAPÍTULO QUARTO

Dos Direitos e Obrigações dos Sócios

Art. 7º - Os sócios da LESCA são pessoas jurídicas, integrantes das escolas de samba de Cruz Alta. 1 – O número de Escolas de Samba filiadas a LESCA, não terá limite quanto ao máximo, mas não poderá, em hipótese alguma, ser inferior a três escolas de samba. 2 – Para filiar-se a LESCA a Escola de Samba interessada, deverá preencher proposta fornecida pela diretoria e deverá ser assinada por representantes de (02) Escolas de Samba já filiadas, conforme Lei

Municipal nº 1177/03. 3 – Excepcionalmente a LESCA poderá aceitar como filiados Blocos Carnavalescos ou similares que preencham os mesmos requisitos das Escolas de Samba para desfilarem em concursos próprios de suas categorias.

Art.8º - São Deveres dos Sócios: a) É dever de todos os sócios da LESCA participar ativa e permanente nas diversas atividades programadas pela diretoria, concordando em contribuir economicamente, sem direito a ressarcimento sobre os trabalhos a serem executados. b) Cumprir e defender o estatuto e Regimento Interno da LESCA. c) Acatar as decisões e recomendações dos órgãos deliberativos da LESCA.

ÚNICO - A LESCA receberá mensalmente de cada sócio uma contribuição simbólica e voluntária para cobrir parte das despesas administrativas da Entidade.

Art. 9º - São direitos dos sócios: a) Participar das assembleias gerais, pessoalmente, votando e sendo votado para os diversos cargos eletivos; b) Apresentar sugestões, projetos e planos de trabalhos aos órgãos estatutariamente constituídos; c) Solicitar sua demissão, com prévia comunicação, por escrito, dirigida a diretoria. d) Convocar as assembleias a requerimento assinado por 1/3 dos associados, podendo também promovê-las.

Art. 10º - Poderão ser excluídos da condição de sócio: a) Os que não cumprirem os estatutos, regulamentos e deliberações das Assembleias Gerais e que deixarem de comparecer as convocações da Diretoria, de modo que sua omissão comprometa a existência da entidade. b) Os que se afastarem voluntariamente de acordo com o inciso “c” do artigo anterior.

1º - A penalidade imposta pela alínea “a” do artigo acima, será aplicada pela diretoria, mediante processo regular, cabendo recurso para assembleia geral em trinta (30) dias, assegurando-se o mais amplo direito de defesa. 2º - A Escola de Samba filiada que, pelos motivos do artigo acima, perder a condição de integrante, somente retornará após cumprir um tempo de estágio, ou seja, entrar no grupo de ascensão. Este estágio compreende a participação nas atividades da Liga por um período de (03) três anos, da seguinte forma, conforme a lei municipal nº 1177/03. I- II- III- IV- Participar das atividades carnavalescas como bloco, no primeiro ano; No Segundo ano, participar das atividades carnavalescas como bloco com uma mini bateria ou charanga. E finalmente, cumprir a terceira etapa do estágio, que é de participar do desfile das escolas de samba de conformidade com o regulamento da LESCA provando que tem condições e estrutura

para ingressar no grupo que disputa o carnaval de Cruz Alta. Assim no quarto ano poderá ingressar em definitivo como escola de samba concorrendo ao título e pleiteando as premiações do carnaval estipuladas no regulamento. As atividades e participações acima enumeradas deverão ser cumpridas com recursos da própria entidade, não recebendo nenhuma verba destinada ao carnaval e nem renda dos eventos realizados pela LESCA.

Art.11º - Poderão ser conferidos títulos de sócio honorário e benemérito às pessoas físicas ou jurídicas que prestarem relevantes serviços a LESCA, não tendo estes, direito a voto e participar de reuniões ordinárias e extraordinárias.

CAPÍTULO QUINTO

Dos Órgãos

Art.12º- Constituem órgãos administradores da LESCA, autônomos e independente cada um, de acordo com sua função específica, atuando de forma convergente para alcançar os objetivos legais, estatutários e regimentais: a) Assembleia Geral b) Diretoria c) Conselho Fiscal Seção I Das Assembleias Gerais

Art.13º - As Assembleias Gerais, Ordinárias ou Extraordinárias, se constitui no órgão máximo da LESCA, dentro dos limites da lei, deste estatuto e do regime interno, cujas decisões, de interesse da sociedade e suas deliberações vinculam a todos, ainda que ausentes ou discordantes.

Art.14º - Caberá as convocações das Assembleias Gerais Ordinárias e Extraordinárias: a) A diretoria, no prazo máximo de trinta dias, após o encerramento do exercício social. b) Ao Conselho Fiscal na omissão da Diretoria ou quando surgirem motivos urgentes ou relevantes. c) Aos associados votantes, representando no mínimo (1/3) um terço dos associados das Escolas de Samba, quando a Diretoria ou Conselho Fiscal não atenderem no prazo (10) de dez dias, requerimento fundado. 1º - A convocação da Assembleia Geral far-se-á por edital escrito com antecedência mínima de dez (10) dias, sendo que o edital deverá ser publicado em jornal de circulação no município. 2º- As convocações poderão ser feita num único Edital, desde, que nele conste, expressamente, os prazos para cada uma delas. 3º- O “quórum” para instalação da Assembleia Geral, em primeira convocação será de (2/3) dos associados aptos a participar, desde que regularizados com a Entidade; metade mais um associado, em segunda convocação

e no mínimo (2) associados de cada escola de samba na terceira convocação, sua aprovação dar-se-á pela maioria simples dos presentes. 4º- Não havendo “quórum” para a instalação da assembleia convocada nos termos do parágrafo anterior, será feita nova convocação com antecedência mínima de (10) dias. 5º- Os trabalhos das Assembleias Gerais serão conduzidos pelo presidente e auxiliado pelo Secretário(a) podendo ser convidados para participar da mesa dos diretores sociais, presidente de comissões existentes, se for o caso, bem como Conselho Fiscal. 6º- Na ausência do (a) Secretario (a) e do (a) seu (sua) substituto (a), o presidente convocará qualquer outro associado para secretariar os trabalhos e lavrar a Ata respectiva. 7º- Quando a assembleia não tiver sido convocada pelo presidente e o mesmo não estiver presente, os trabalhos serão dirigidos pelo associado escolhido na ocasião e secretariado por outro escolhido pelo mesmo, compondo a mesa os principais interessados pela convocação. 8º- Os ocupantes de cargo sociais como quaisquer outros associados, não poderão votar nas decisões sobre assuntos que a eles se refiram de maneira direta ou indireta, sobretudo, quando se trata de prestações de contas, porém, não ficando privados, entretanto, de tomar parte nos respectivos debates.

Art.15º - Dos editais de convocação de Assembleia Gerais deverão constar: a) A denominação da LESCA, seguida da expressão “Convocação de Assembleia Geral, ordinária ou extraordinária”, conforme o caso; b) Dia e hora da reunião, em cada convocação, assim como o endereço do local da sua realização, o qual, salvo motivo justificado, será sempre na sede social; c) A sequência ordinal das convocações; d) A ordem do dia dos trabalhos, com as devidas especificações; e) O número de escolas de samba filiadas na data da expedição do edital, para efeito de cálculo do “quórum” de instalações. f) A assinatura do responsável pela convocação. 1º- No caso de convocação feita por associados, o edital será assinado no mínimo pelos quatro primeiros signatários do documento que a solicitaram. 2º- Os editais de convocação serão afixados em locais visíveis comumente frequentados pelos associados, publicado em jornais e/ou através das emissoras de rádio que atuam no município Sede da Entidade.

Art.16º- É de competência da assembleia geral extraordinária a destituição dos membros da diretoria e conselho fiscal. ÚNICO - Ocorrendo destituição que possa comprometer a regularidade da administração ou fiscalização da entidade, poderá a assembleia designar

administradores ou conselheiros provisórios, até a posse dos novos, cuja eleição será efetuada no prazo de trinta (30) dias.

Art.17º- As deliberações nas assembleias gerais, somente poderão versar sobre assuntos constantes nos editais de convocação com exceção do único do Artigo 16º. 1º - O que ocorrer na Assembleia Geral deverá constar em Ata Circunstanciada, lavrada no Livro próprio, aprovada e assinada ao final dos trabalhos pelos Diretores e fiscais presentes, ainda, por quantos o queiram fazer. 2º- Em regra, a votação será por aclamação, mas poderá a assembleia optar pelo voto secreto atendendo-se então as normas usuais. 3º- Nas eleições para o preenchimento de cargos da diretoria e conselho fiscal, só poderão concorrer chapas que forem registradas na secretaria da LESCA, compostas por no mínimo cinco (06) associados, sendo, pelo menos, um de cada escola de samba filiada, em pleno gozo de seus direitos. 4º- É vedado aos associados das escolas de samba, registrados como representantes junto a LESCA, concorrer integrando mais de uma chapa, seja para cargos similares ou diferentes. SEÇÃO II Da Assembleia Geral Ordinária

Art.18- A Assembleia Geral ordinária que se realizará obrigatoriamente uma vez por ano, até o final do ano social será composta por três (03) associados e igual número de suplentes, indicados pelas Escolas de samba filiadas, cabendo-lhe privativamente deliberar sobre os seguintes assuntos, que deverão constar na ordem do dia: I- Deliberar a respeito do relatório da diretoria sobre as atividades no exercício social findo, tomando-lhe as contas e decidir quanto ao balanço, prévio parecer do conselho fiscal. II- Eleger os membros da diretoria, conselho fiscal, por aclamação ou voto secreto. III- Quaisquer assuntos de interesse social; IV- Aprovar contas da entidade. SEÇÃO III Da Assembleia Geral Extraordinária

Art.19º- A Assembleia Geral Extraordinária realizar-se-á sempre que necessário e poderá deliberar sobre qualquer assunto de interesse da sociedade, desde que mencionada no edital de convocação, sendo composta por (03) associados de cada filiada e igual número de suplentes, indicados pelas escolas de samba filiadas a LESCA.

Art. 20º- É competência exclusiva da Assembleia Geral Extraordinária deliberar sobre os seguintes assuntos: a) Fusão, incorporação ou extinção da entidade; b) Destituir administradores; c) Alterar os estatutos da entidade. ÚNICO - Para deliberação é necessário o

voto de 2/3 dos presentes, as assembleias especialmente convocadas para esse fim não podendo ela deliberar em primeira convocação sem maioria absoluta dos sócios ou menos 1/3 das convocações seguintes.

Art. 21º- A Diretoria compõe-se de: I. Presidente; II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. Vice-Presidente; Vice-presidente Administrativo; Vice-presidente de Carnaval; 1º Secretário(a); 2º Secretário(a); 1º Tesoureiro(a); 2º Tesoureiro(a); Assessor de Relações Públicas; Assessor de Comunicação; Coordenador de Eventos; 1º - Eleitos em Assembleia Geral ordinária para um mandato de 03 (três) anos podendo ser reeleito. 2º - O Assessor Jurídico será de livre nomeação pela diretoria.

Art. 22º- Compete a Diretoria: a) Dirigir a LESCA, de acordo com o estatuto, o regimento interno e as normas emanadas da Assembleia Geral. b) Fazer cumprir as decisões dos órgãos gestores da LESCA. c) Elaborar proposta orçamentaria e prestação de contas submetendo-se ao parecer do conselho fiscal e a aprovação da assembleia geral; d) Aplicar aos sócios as penalidades aprovadas pela assembleia geral, bem como aprovar e aplicar a pena de advertência; e) Admitir e demitir funcionários, se for o caso; f) Promover a execução do orçamento e dos planos de trabalhos.

Art. 23º - A Diretoria da LESCA se reunirá, ordinariamente, de 15 em 15 dias e, extraordinariamente, sempre que o exigirem os interesses sociais. 1º- As reuniões serão convocadas pelo presidente, por seu substituto legal ou pelos órgãos superiores. 2º- O quórum para deliberar é de maioria simples cabendo ao presidente o voto de desempate. 3º- Das decisões da Diretoria para a demissão ou exclusão dos sócios cabe recurso à assembleia geral, sem efeito suspensivo.

Art.24º- Ao Presidente ou seu substituto compete: a) Representar a LESCA, ativa, passiva, judicial, e extrajudicialmente, podendo constituir procurador ou procuradores para o ato de que se trata ou outorga-lhes o consequente poder e fazer cumprir as disposições estatutárias, regimento interno e resoluções; b) Convocar e presidir reuniões da diretoria e, instalar as de assembleia geral, assinar os termos dos diferentes livros de atas e contábeis, sobre sua jurisdição. c) Assinar com o tesoureiro todos os contratos e documentos que representem obrigações, emitir cheques, movimentar contas correntes, aceitar, endossar, levantar, e

transmitir ordens de pagamentos e realizar todas as operações bancárias e de crédito. d) Decidir todos os assuntos que demandem solução dando conhecimento a diretoria; e) Convocar os substitutos para os cargos vagos na diretoria; f) Coordenar e/ ou convocar para participar de reuniões da diretoria, na qualidade de convidados especiais, autoridades civis, religiosas, jurídicas e militares, para debaterem e analisarem assuntos e prioridades enquadradas nos fins da entidade. g) Exercer a representação da LESCA em congressos, seminários, cursos e eventos nos seus impedimentos.

Art. 25º- Compete ao Vice-Presidente substituir o presidente em seus impedimentos e sucedê-lo em caso de vacância, votar nas reuniões da diretoria e exercer os encargos e representações para os quais for designado.

Art. 26º- Compete ao Vice-Presidente Administrativo administrar na ausência do presidente, deliberar ações, consultar as atividades inerentes ao cargo, em consonância com a diretoria da LESCA. Art.

27º- Compete ao Vice-Presidente de Carnaval propor programa a ser desenvolvido para a realização das festividades públicas carnavalesca em consonância com a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo.

Art. 28º- Ao Secretário(a) ou seu (sua) substituto(a) compete: a) Atender o expediente em geral, assinando as correspondências e secretariando as reuniões da diretoria das assembleias gerais; b) Lavrar as atas das reuniões da diretoria, bem com as ordens, representações e ofícios relativos às atividades da LESCA, autenticando com o presidente os livros de atas e tendo sob sua guarda os livros, atas e demais registros de sua competência; c) Na eventualidade de ausência do presidente e vice-presidente, por prazo superior a noventa (90) dias, o (a) secretário(a) será investido destas funções e praticando todos os atos de competência dos substitutos, inclusive assinando os documentos e instrumentos com qualquer um dos demais diretores.

Art. 29º- Ao (a) Tesoureiro(a) ou seu (sua) substituto(a) compete: a) A responsabilidade pela arrecadação dos recursos financeiros; b) A organização e controle da contabilidade; c) A coordenação das atividades realizadas pelos direitos sociais, no que diz respeito à parte financeira; d) Diligenciar o pontual pagamento de despesas da LESCA, apresentando

mensalmente a Diretoria, nas reuniões ordinárias, o demonstrativo de receitas e despesas e anualmente o balanço geral da entidade; e) Assinar com o presidente todos os atos, contratos e documentos que representem obrigações, emitir cheques, movimentar contas correntes, aceitar, endossar, levantar, e transmitir ordens de pagamentos e realizar todas as operações bancárias e de créditos.

Art. 30º- Compete ao Assessor de Relações Públicas manter o relacionamento regular entre a LESCA para com seu público, cuidando da imagem institucional da entidade, e elaborando produtos de Comunicação para circulação interna, como intranet, house organ, newsletter, informativos, murais, etc..;

Art. 31º - Compete ao Assessor de Comunicação avaliar as atividades de Comunicação na teia midiática nos seus aspectos técnico, mercadológico, organizacional, financeiro e jurídico, elaborando o Plano de Comunicação Social, bem como trabalhar com informação jornalística, lidando com jornalistas, preparando press-releases (comunicados de imprensa) e procurando controlar (aumentar ou restringir) o fluxo de informação que é veiculado na mídia sobre a entidade.

Art. 32º- Compete ao Coordenador de Eventos em conjunto com o vice-presidente Administrativo, a Tesouraria e a Secretaria de Cultura e Turismo do município a obtenção de recursos destinados às entidades filiadas a sua manutenção através de programas e eventos.

Art. 33º- Ao Assessor Jurídico compete dar assistência jurídica a Entidade, sua diretoria e demais integrantes da LESCA. SEÇÃO IV Do Conselho Fiscal Art.

34º - Cada afiliada indicará 1 (um) membro para compor o Conselho Fiscal, órgão de controle financeiro da LESCA, que será composta de membros titulares e igual número de suplentes, eleitos em Assembleia Geral, para exercerem um mandato de três (03)anos, podendo ser reeleitos. Parágrafo Único - Os cargos vagos de membros titulares do conselho fiscal deverão ser preenchidos automaticamente pelos suplentes e, no caso de ainda permanecer em menos de três (03) membros em exercício, deverá ser convocada a Assembleia Geral, para preencher as vagas.

Art.35º - Aos membros do Conselho Fiscal, privativa e conjuntamente, competem: a) Examinar em qualquer tempo, os livros e papéis da LESCA, assim como o numerário existente em caixa, e a emissão de pareceres sobre o estado financeiro da entidade; b) Verificar se os extratos de conta bancária conferem com a escrituração da entidade; c) Verificar se as operações e os serviços prestados correspondem ao volume, qualidade e valor á previsão feita e as conveniências econômicas e financeiras da entidade; d) Comparecer as reuniões das assembleias gerais, bem como da diretoria, a convite desta, ou quando suas funções de fiscalizações assim exigirem; e) Apresentar à Assembleia Geral ordinária, parecer sobre as atividades e operações da LESCA, no exercício social findo, tomando como base o inventário, as contas e o balanço da diretoria; f) Acusar as irregularidades verificadas, sugerindo medidas corretivas e úteis para a entidade; g) O que mais for de sua competência como órgão fiscalizador.

Art.36º- Convocados pelo presidente ou seu substituto, as reuniões do conselho fiscal realizar se-ão, ordinariamente, de seis em seis meses, sendo que as extraordinárias, em qualquer tempo. 1º- As deliberações serão tomadas pela maioria simples de votos, e o seu “quórum” é de três (03) membros titulares. 2º- As reuniões do conselho fiscal serão consignadas em atas, assinadas pelos presentes e lavradas em livro próprio e rubricadas pelos seus componentes.

Art.37º- Os membros do conselho fiscal serão responsáveis no exercício de suas funções, pelos prejuízos que causarem a entidade, decorrentes da omissão e o não cumprimento deste estatuto.

CAPÍTULO SEXTO DO BALANÇO E OS FUNDOS DA LESCA

Art.38º- O Balanço Geral incluído o confronto entre receitas e despesas serão levantadas até o dia 31 de dezembro de cada ano. ÚNICO - Os resultados deverão ser apurados separadamente, segundo a natureza das operações ou serviços.

Art.39º- Das sobras verificadas serão deduzidas as seguintes taxas: a) 25% (vinte e cinco por cento) serão destinadas para fins da promoção e desenvolvimento da pessoa humana, instituindo um Fundo de Educação destinado exclusivamente para prestar assistência aos filhos dos associados das Escolas de Samba, através de programas educativos e de extensão coletivos e nunca individuais, segundo os incisos, “a” e “c” do Artigo 2º; b) Das sobras líquidas, apuradas na forma deste Artigo, 20% capitalizados como fundo de reserva para a LESCA reparar

eventuais perdas de qualquer natureza que venha a sofrer, sendo individual entre as escolas filiadas no uso de dissoluções; c) O restante das sobras líquidas será capitalizada para o normal desenvolvimento da LESCA. ÚNICO - As perdas verificadas que não tenham cobertura no fundo de reserva serão rateadas entre as escolas de samba filiadas, após a aprovação do balanço pela assembleia geral, na proporção das operações que estas tiveram realizado com a LESCA.

CAPÍTULO SÉTIMO DA EXTINÇÃO

Art.40º- A extinção da entidade se dará: a) Por deliberação espontânea dos associados, manifesta em assembleia geral extraordinária, especialmente convocada; em 1ª convocação com maioria absoluta e 2ª convocação com no mínimo 1/3 (dos convocados e aprovação de 2/3 dos presentes). b) Quando a entidade não contar com um número mínimo de três (03) Escolas de Samba filiadas a LESCA. c) Em caso de insolvência; d) Em virtude de alteração de sua forma jurídica; e) Pela paralisação de suas atividades por mais de (02) anos consecutivos.

CAPÍTULO OITAVO

Das disposições Gerais

Art.41º- As disposições contidas neste estatuto deverão ser, no que lhe couber, regulamentadas pelo regimento interno da entidade.

Art.42º- A Entidade terá um distintivo que represente as suas finalidades altruísticas, para que o mesmo conste nos documentos, diplomas ou outras dignidades honoríficas a serem usadas pela LESCA.

Art.43º- Em caso de extinção da LESCA, o seu patrimônio líquido reverterá em benefício de outras Entidades Filantrópicas congêneres, do município de Cruz Alta.

Art.44º- Os casos omissos neste estatuto serão supridos somente pelo regimento interno e as decisões de assembleia geral, não cabendo recursos de qualquer natureza jurídica.

Art.45º- Para efeitos legais e conhecimento de terceiros esse estatuto será oficializado no registro de pessoa jurídica do município de Cruz Alta. Art.

46º- O presente estatuto entrará em vigor imediatamente após sua aprovação pela assembleia geral. Cruz Alta,.....de.....de..... _____ Secretário(a)
_____ Presidente Conforme me faculta a Lei declaro ter revisado o presente estatuto e que o mesmo encontra-se em plena conformidade com a lei.
_____ Advogado OAB nº

Anexo B – Lei Municipal nº 3071/2019 – Declara os Desfiles das Escola de Samba realizados no Carnaval Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de Cruz Alta.



PREFEITURA MUNICIPAL DE CRUZ ALTA
SECRETARIA MUNICIPAL DE ADMINISTRAÇÃO E DE
DESENVOLVIMENTO HUMANO



LEI MUNICIPAL Nº. 3071, DE 09 DE DEZEMBRO DE 2019.

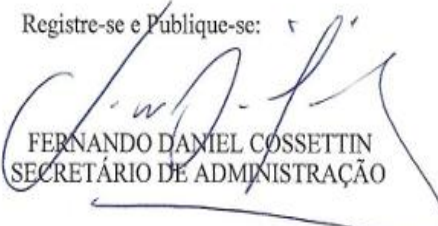
DECLARA OS DESFILES DAS ESCOLAS
DE SAMBA REALIZADOS NO
CARNAVAL PATRIMÔNIO CULTURAL
IMATERIAL DA CIDADE DE CRUZ ALTA.

O PREFEITO MUNICIPAL, faz saber que a Câmara Municipal de Vereadores aprova e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º Ficam declarados os desfiles das Escolas de Samba realizados no Carnaval patrimônio cultural imaterial da cidade de Cruz Alta.

Art. 2º Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.
Cruz Alta, 09 de Dezembro de 2019.


VILSON ROBERTO BASTOS DOS SANTOS
PREFEITO MUNICIPAL

Registre-se e Publique-se: 
FERNANDO DANIEL COSSETIN
SECRETÁRIO DE ADMINISTRAÇÃO

Anexo C – Regulamento dos Desfiles de Carnaval em Cruz Alta

REGULAMENTO PARA O DESFILE DAS ESCOLAS DE SAMBA DE CRUZ ALTA

CAPÍTULO I NORMAS DO DESFILE

Art. 1º O Carnaval Intermunicipal de Cruz Alta é um evento oficial do município, coordenado, organizado, realizado e regulamentado pela Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e LESCA – Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta.

Art. 2º Os desfiles das Escolas de Samba, pertencentes ao grupo único de Agremiações, da Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta (LESCA), obedecerão às normas contidas no presente regulamento.

Art. 3º O grupo único de Agremiações será integrado pelas escolas de samba que se apresentaram no último carnaval oficial de rua, que são: Acadêmicos do Sol, Imperatriz da Zona Norte, Gaviões da Ferrô, Unidos de São José e Unidos do Beco.

§ 1º - O afastamento da escola de samba pelo período de 02 (dois) anos consecutivos ou 03 (três) alternados enseja sua exclusão do grupo único de agremiações.

§ 2º - A escola de samba que não desfilar no dia previsto pelo sorteio, sem motivo justificável será desclassificada do Carnaval de Rua, caracterizando assim o afastamento de que trata o parágrafo anterior, incidindo na sanção do Artigo 21, deste regulamento, e a devolução do valor total do repasse destinado á agremiação para LESCA.

Art. 4º Conforme modificação na Lei do Carnaval, a partir do ano de 2004 não há mais o Grupo Especial e de Acesso, ficando a competição em comum igualdade de critérios, entre todas as Agremiações formando assim um grupo único de Escolas de Samba.

Art. 5º Participar independentemente da realização ou não dos Desfiles das Escolas de Samba de Cruz Alta das atividades carnavalescas do Município, organizadas pela LESCA/CELEIRO FEIRAS E EVENTOS com apoio da Prefeitura Municipal e SECULT, que acontecem anualmente no Ginásio Municipal de Esportes, compreendendo os seguintes eventos: Concurso da Rainha do Carnaval (adulto e infantil), Rainha do Carnaval da 3ª Idade, Concurso Intermunicipal de Fantasias;

Art. 6º A ordem dos desfiles das Escolas de Samba no sambódromo, obedecerá aos seguintes critérios:

- I - A última classificada da disputa do ano anterior abrirá a primeira noite;
- II - À escola campeã do carnaval do ano anterior lhe é reservado o direito de escolha do dia e da ordem em que deseja desfilar;
- III - As demais escolas efetuarão sorteio;

§ 1º - As escolas de samba desfilarão em duas noites, conforme a ordem prevista neste artigo.

§ 2º - As escolas deverão obedecer ao horário previsto na programação do desfile, bem como na retirada dos carros alegóricos dos pavilhões em horário definido pela LESCA.

Art. 7º Os desfiles das Escolas de Samba obedecerão às datas, local e horários previamente estabelecidos pelas entidades realizadoras do evento LESCA/CELEIRO FEIRAS E EVENTOS.

Parágrafo único – Os dias, horários e locais (Pista de Eventos – Sambódromo “Mestre Vidal” – Parque Integrado de Exposições) de desfile das escolas de samba filiadas a Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta, só poderão ser alterados por motivo de força maior ou de interesse conjunto dos realizadores do evento LESCA/CELEIRO FEIRAS E EVENTOS. Em caso de previsão de chuva para os dias de desfile, a LESCA, CELEIRO FEIRAS E EVENTOS e SECULT reunir-se-ão até as 18 (dezoito) horas do dia do desfile para deliberar sobre a realização ou adiamento do desfile.

CAPÍTULO II DO TEMPO E DESFILE

Art. 8º O desfile de cada escola de samba inicia-se conforme dispõe o art. 9º deste regulamento, momento que será acionado o cronômetro oficial. Após a entrada da escola na área de desfile fica vedado o retrocesso da agremiação na pista (exceto mesas e arquibancadas) durante o evento, bem como de seus componentes desde o início da noite de desfile até o término do evento, com a abertura dos portões, ato que será penalizado com a perda de pontos, na forma prevista no § 4º do Artigo 18 deste regulamento, neste caso fica registrado, a exceção de fiscais e presidentes das Escolas de Samba.

§ 1º Ocorrendo falha de sonorização, a escola de samba que no momento estiver desfilando poderá optar por seguir o desfile ou suspender seu desfile até que se regularize o som, momento em que será pausado o cronômetro.

§ 2º - Regularizada a sonorização, a Escola deverá continuar no ponto da avenida onde houve a paralisação, ocasião em que será reativada a cronometragem.

§ 3º - Ocorrendo as circunstâncias descritas nos § 1º e 2º deste artigo, não acarretará prejuízo às escolas de samba, em relação à avaliação pela Comissão Julgadora.

Art. 9º O tempo mínimo de desfile para cada Escola de Samba será de 45min. (quarenta e cinco minutos) e o máximo de 1h10min (uma hora e dez minutos), a partir da seguinte programação:

I- 1ª Noite de Desfile - às 22h00min ocorrerá à abertura do Carnaval com a Corte Municipal e Blocos, às 23h30min desfile da primeira escola de samba, 01h00min desfile da segunda escola de samba;

II – 2ª Noite – às 21hs ocorrerá à abertura da noite com a Corte Municipal do Carnaval, às 22hs início do desfile da primeira escola, às 23h30min a segunda escola e às 1h do dia 11/03 a terceira escola.

§1º – O intervalo para o desfile das escolas de samba, a partir da primeira a desfilar, será de 20 minutos, contados do término do tempo regulamentar de uma hora e dez minutos.

§2º - Em caso de atraso da escola que estará desfilando, não acarretará penalização para a escola que posteriormente irá desfilar.

§3º - As escolas deveram estar presentes até às 14hs do dia seguinte ao seu desfile para retirada e organização dos seus respectivos carros alegóricos.

CAPÍTULO III DA COORDENAÇÃO DO DESFILE

Art. 10 É de competência da Liga das Escolas de Samba, através da Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua, composta por dois fiscais de cada Escola de Samba, auxiliada pela SECULT:

- I- fiscalizar as disposições expressas neste regulamento, conforme art. 14 e art. 22 deste regulamento;
- II- julgar os recursos apresentados;
- III- cronometrar os desfiles das escolas de samba;

Parágrafo Único. A Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua emitirá relatório sobre a atribuição do inciso I, deste artigo, que deverá estar assinado por maioria dos seus membros representantes, entregando-o à equipe técnica da SECULT.

Art. 11 Compete a Empresa CELEIRO FEIRAS E EVENTOS a coordenação de infra-estrutura operacional (som, arquibancadas, mesas, iluminação, Camarotes, Banheiros Químicos, Seguranças, PPCI). Ficando a cargo da SECULT (cerimonial de abertura, relações públicas, divulgação e apresentação do carnaval) e ainda, apoiar a Comissão de Fiscalização do Carnaval de Rua através de seus coordenadores.

CAPÍTULO IV DA CONCENTRAÇÃO E PERCURSO

Art. 12 A SECULT / LESCA indicarão o horário de concentração com local e percurso do desfile anotado em mapa próprio, que será entregue a cada Escola de Samba com a devida antecedência, determinando início e final do percurso de desfile.

Art. 13 Cada escola de samba, deverá ocupar o lugar destinado para concentração 45 minutos antes do início previamente marcado para o seu desfile, devendo iniciar seu desfile ao sinal da Comissão de Fiscalização do Carnaval de Rua.

CAPÍTULO V DA CRONOMETRAGEM

Art. 14 A Escola de Samba que não desfilar no tempo determinado no Artigo 9º, do presente regulamento, incidirá na seguinte penalidade:

I- No tempo mínimo ou tempo máximo de desfile (uma hora), perderá 0,1 (um décimos) de ponto, na média geral de pontos, por minuto a menor ou de atraso, computando o(s) segundo(s) no minuto seguinte.

Art. 15 Os desfiles iniciarão no momento em que for acionado o cronômetro oficial e sirene-semáforo (ou similar), pela Comissão de Fiscalização do Carnaval de Rua, sendo registrado o termino do desfile quando o último componente da escola de samba ultrapassar a faixa do final do desfile.

CAPÍTULO VI DO JULGAMENTO

Art. 16 - A escolha dos jurados para avaliação de cada quesito deste regulamento é atribuição da Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta – LESCA, sendo indicados no mínimo de 02 (dois) membros titulares por quesito.

§ 1º Fica vedada a indicação de jurados que ostentem algum tipo de ligação com as Escolas de Samba de Cruz Alta.

§ 2º É indispensável que o jurado indicado, tenha reconhecida capacidade pública, qualificação e/ou habilitação para julgar:

Comissão de Frente: ser bailarino, coreógrafo, carnavalesco ou profissional das artes cênicas.

Fantasia: ser estilista, figurinista, costureiro renomado, artista plástico e ou pesquisador da área histórico de indumentárias.

Alegorias e Adereços: ser carnavalesco, artista plástico, cenógrafo, professor de Artes Visuais.

Mestre Sala e Porta Bandeira: ser bailarino, coreógrafo, profissional da área da dança.

Enredo: ser historiador, professor de história, carnavalesco, professor de artes cênicas.

Samba Enredo: ser músico, poeta e/ou compositor.

Harmonia: ser músico e/ou compositor.

Evolução: ser carnavalesco, coreógrafo, músico, bailarino e/ou coreógrafo.

Bateria: ser músico, mestre de bateria, de bandas, compositor e/ou percussionista profissional.

Conjunto: ser carnavalesco, coreógrafo, bailarino, artista plástico, profissional de artes cênicas, historiador e/ou professor de artes visuais.

§ 3º Será formada uma comissão para avaliação dos currículos dos respectivos jurados, sendo esta composta por um membro de cada escola, juntamente com a LESCA.

§ 4º A avaliação dos desfiles será feita por módulos de julgamento fixos distribuídos ao longo do percurso (sambódromo), sendo 10 (dez) jurados por módulos de acordo com os quesitos elencados conforme art. 17º.

§ 5º Os jurados que julgarem os desfiles das escolas de samba deverão permanecer até a abertura dos envelopes (conforme sua disponibilidade), para que possam justificar as respectivas notas atribuídas as escolas de samba.

Art. 17 - Os quesitos em julgamento nos desfiles são em número de 10 (dez) conforme descrição abaixo:

I – COMISSÃO DE FRENTE – Pode ser tradicional, com a participação da Velha Guarda da Escola, ou coreografada. Neste caso, a fantasia e a própria coreografia devem ser relacionadas com o próprio enredo. Saúda os assistentes em nome da escola e pede passagem. Devem ser observadas as atitudes, forma gentil, elegante, coordenada e comunicativa com que seus integrantes cumprimentam o público. A indumentária, a beleza, o apuro e acabamento dos figurinos, evolução e coreografia, são critérios de avaliação.

II – FANTASIA – As fantasias têm tudo a ver com o enredo. Devem ser julgadas pelo colorido e pela forma. O critério mais importante neste quesito é o perfeito entrosamento dos figurinos com o tema-enredo. É muito importante o efeito que as fantasias causam no desfile do que o material usado; a criatividade, originalidade e graça, são avaliadas. Devem ser levadas em conta a beleza, variedade, originalidade e propriedade (adequada aos personagens). As fantasias devem facilitar os movimentos, em soluções figurativas, simbólicas, realistas ou estilizadas.

III – ALEGORIAS E ADEREÇOS – É o cenário que a escola apresenta na avenida. São elementos plásticos e ilustrativos do enredo. Somam pontos, concepção, originalidade, propriedade, efeito e adequação dos carros alegóricos como elementos auxiliares e esclarecedores do enredo. Através deste quesito é possível uma melhor identificação do tema. As formas das alegorias devem necessariamente ter uma significação, traduzindo para o público o conteúdo do enredo. Devem ser analisadas a devida utilização e adequação dos materiais na interpretação dos tipos e partes do enredo. Devem ser julgadas originalidade, efeito, criação plástica e impressão causada pelo material empregado, são levados em conta.

IV – MESTRE-SALA E PORTA-BANDEIRA – São julgados os pares (o que importa é o casal). Eles têm a honra de conduzir o símbolo máximo da Escola de Samba, a “Bandeira”. Sua coreografia é comparada a de um colibri (mestre-sala) em torno da flor (porta-bandeira). A função do mestre-sala é cortejar a porta-bandeira durante toda a apresentação através de gestos e posturas elegantes que demonstrem referencia à sua dama. Enquanto ela dança com a bandeira ele corteja. Eles dançam enquanto os demais componentes da escola sambam. Os malabarismos e acrobacias nada têm a ver com dança. O mestre-sala e a porta-bandeira na sua apresentação incluem uma imensa variedade de passos, giros, meias-voltas, torneadas e mesuras.

V – ENREDO – Exige que a proposta da escola seja efetivamente realizada na pista. É o tema central do desfile e a forma de como a escola desenvolve e transmite sua mensagem, ou “encadeamento dos elementos gramáticos, musicais, coreográficos e plástico-visuais”. A concepção do enredo deve ser apreciada levando-se em conta o tema e a originalidade. Deve ser descrito nas alegorias, fantasias, na letra do samba e, às vezes, na própria dança, e ainda, ser criativo, inventivo e imaginoso, não cabendo ao jurado qualquer apreciação sobre o ineditismo do tema ou sua nacionalidade. Costuma levar em conta a concepção e a originalidade, o encadeamento das partes em que se dividem, os elementos em que se fundamenta. Importa saber é se a escola, ao longo da apresentação; e fazendo um dos elementos de que dispõe: alas, fantasias, alegorias e tudo mais; conseguiu ou não realizar o seu enredo.

VI – SAMBA-ENREDO – É a ilustração poético-melódica do enredo, deve manter relação direta com a proposta do enredo, pelo menos sugerindo o que a escola está apresentando, embora não seja fundamental que a letra descreva detalhadamente o tema, e só poderá ser avaliada durante o desfile. Sua letra se refere ao enredo apresentado pela escola e não deve ser julgada como peça erudita, mas como expressão de linguagem popular. Esquemas fixos de métrica e rima também não são exigidos. O importante é observar a criatividade e a perfeita adaptação à melodia, não devendo o julgador levar em conta as possíveis transgressões à gramática, e sim estar atento às soluções encontradas pelos compositores. O samba-enredo deve ter a necessária harmonia musical que facilite o canto e a evolução, sem esforço dos componentes, facilitando a cadência da bateria. A melodia deverá ser avaliada em sua criatividade, riqueza e originalidade, não se aceitando o plágio. Muitas vezes, um samba, embora muito bom, perde pontos por não ser bem cantado. É importante que empolgue e contagie a escola.

VII – HARMONIA – É o entrosamento perfeito entre a melodia (canto), o ritmo (bateria), e a dança. O deslize mais grave é se o samba “atravessa” (a bateria toca uma parte e os componentes cantam outra). O atravessamento também pode manifestar-se na divergência do canto, quando uma parte dos componentes canta um trecho do samba-enredo e outros trechos diferentes, ou ainda, quando o ritmo da bateria não é mantido ou acompanhado pelo andamento do canto, a escola perde sua harmonia e pontos. São fundamentais o puxador e os instrumentos de corda que o acompanham, que tem a responsabilidade de manter viva e com eloquência a letra do samba-enredo. Neste item também estará em avaliação o puxador do samba-enredo, para disputa do troféu individual.

VIII – EVOLUÇÃO – É a coreografia da escola. Trata-se do ponto alto do conjunto: a dança e os movimentos. Cada componente pode dançar como quer, individualmente, mas o conjunto tem que ser harmônico. É preciso avaliar o vigor, a empolgação, a vibração, a precisão, e espontaneidade e a criatividade dos passistas e das alas. Os componentes não devem dançar no sentido contrário do desfile e a ala não deve parar. As alas não devem se confundir, embolar ou amontoar, não pode deixar claros na pista e a evolução, como aliás o próprio nome indica, deve levar a escola sempre para frente. Devemos ter a visão do conjunto, é a impressão geral do desfile da escola. Sua função é conjugar todos os outros quesitos, envolvendo todos os seus elementos: música, dança e aspecto visual. O julgador deve avaliar a unidade e a seqüência do desfile, constatando ainda as presenças obrigatórias da Porta Estandarte, Casal de Passistas e Ala das Baianas, sem se preocupar com a análise minuciosa dos outros quesitos, que já estão recebendo julgamentos específicos. A escola precisa se apresentar coesa, mantendo um

espaçamento o mais uniforme possível entre componente, alas e alegorias, evitando qualquer tipo de quebra do conjunto, os “buracos”.

IX – BATERIA – Devem ser observados a regularidade da cadência do samba (andamento), do canto e da evolução, marcação firme e precisa, o equilíbrio dos naipes do conjunto na composição instrumental e a conjunção dos sons dos diversos instrumentos. A bateria tem identidade própria e liberdade quanto ao ritmo e distribuição de instrumentos, o que lhe permite desenhos próprios, caracterizando sua marca, seu estilo. Interessa avaliar se ela cumpre com seu trabalho de sustentação e cadência e não o número de componentes, a fama da escola ou o visual que apresenta.

X – CONJUNTO – Conjunto em desfile de Escolas de Samba é o “todo” do desfile, ou seja, a forma geral e integrada como a Escola se apresenta. O quesito conjunto trata da uniformidade do desfile em todas as suas formas de apresentação, da harmonia entre as diversas formas de expressão visual, dramática e musical contidas na apresentação da escola, que devem resultar num equilíbrio artístico. Trata também do entrosamento entre as alas e as alegorias em suas formas e cores, bem como na exploração das diversas soluções plásticas possibilitadas pelo enredo.

Art. 18º - A comissão julgadora do desfile terá a incumbência de atribuir notas aos diversos quesitos, e será composta por no mínimo 20 (vinte) jurados, distribuídos conforme previsto no Artigo 16, garantindo-se 02 (dois) jurados para cada quesito.

§ 1º Cada jurado atribuirá notas de 08 (oito) a 10 (dez) para os quesitos que estiver julgando, não podendo atribuir nota inferior à nota mínima.

§ 2º Qualquer nota abaixo do mínimo será equiparada ao valor de 08 (oito).

§ 3º É permitido atribuir notas com fração de 0,1 (um décimo) de ponto, como exemplo 8,1; 8,2; 8,5; 8,3; 8,6, etc.

§ 4º O não cumprimento de qualquer dos impedimentos previstos no Artigo 22 e Artigo 27 deste regulamento acarretará à escola infratora a perda de 0,1 (um décimo) de ponto para cada falta cometida a ser descontada na média geral.

§ 5º Para a totalização dos pontos será efetuada a média das notas atribuídas por quesito, do qual, somados teremos o total geral (média geral) dos pontos para a classificação das Escolas de Samba.

§ 6º Se no julgamento dos desfiles, na planilha de pontos, algum jurado deixar de conferir nota ao quesito, será computada (s) a(s) maior nota (s) existente(s) atribuída por outro julgador do quesito, das quais serão feitas as médias.

§ 7º Fica expressamente obrigatória pelos jurados à justificativa das notas inferiores a máxima 10 (dez), sendo necessária a indicação dos motivos da perda de cada décimo sofrido no quesito.

§ 8º Ocorrendo rasura no mapa de julgamento, o jurado deverá esclarecer e justificar a ocorrência no espaço reservado a tal fim, cujas eventuais dúvidas serão resolvidas

soberanamente pela Comissão Apuradora, que terá que contar com a presença da Comissão de Fiscalização do Carnaval de Rua, com participação fiscalizadora, apenas.

§ 9º As planilhas devidamente preenchidas, deverão ser lacradas em envelope pela coordenação, após o desfile de cada escola, tendo o mesmo que ser assinado pelos representantes da Comissão de Fiscalização e Apuração, constituída conforme Art. 23, com participação fiscalizadora, apenas.

§ 10º Caso alguma Escola de Samba deixar de apresentar o quesito objetivo do julgamento, o mesmo será anulado e não será levada em consideração qualquer nota eventualmente a ele atribuída, ficando com nota zero no quesito.

§ 11º Havendo empate entre duas escolas de samba com idêntica pontuação final, será observado o seguinte critério de desempate:

- a) O critério de desempate obedecerá ao sorteio dos dez quesitos, organizados na forma crescente de um à dez;
- b) O sorteio será realizado no dia da apuração das notas.
- b) Sendo considerada vencedora a escola que obter a maior pontuação dentro do respectivo quesito desempate.

CAPÍTULO VII DA PREMIAÇÃO

Art. 19 As Escolas de Samba que participarem do carnaval receberão troféus pela participação.

Art. 20 - Serão premiadas as Escolas de Samba participantes, da seguinte forma:

I- Troféus para as Escolas de Samba classificadas em 1º, 2º e 3º lugares respectivamente, e 4º e 5º lugares de participação;

II- os 10 (dez) quesitos enumerados neste regulamento serão premiados com troféus;

III- receberão troféus individuais, também: o Mestre-Sala, e a Porta-Bandeira, o Passista, a Passista, a Porta-Estandarte, o (a) Interpret(a) de Samba, o Mestre de Bateria, o (a) Compositor(a), o (a) Carnavalesco(a), o (a) Coreógrafo(a) da Comissão de Frente, o (a) Figurinista e a Ala das Baianas.

IV – também receberá troféu individual o melhor Diretor de Carnaval, sendo que o mesmo será escolhido através da maior nota no quesito Conjunto.

Art. 21 – A Liga das Escolas de Samba de Cruz Alta receberá uma quantia em dinheiro, conforme Fomento firmado com a Prefeitura Municipal, pela participação das escolas de samba filiadas a LESCA, em todas as suas etapas;

§ 1º – A escola de samba que deliberadamente não tiver participado do Carnaval de Rua do ano anterior terá redução de 20% (vinte por cento) do repasse do valor previsto no caput deste artigo.

§ 2º - A escola de samba filiada a LESCOA, que não prestar conta à entidade do total da verba destinada a Escola junto ao repasse do referido ano, será penalizada, no próximo ano, com o desconto do valor não declarado a Ligas das Escolas de Samba de Cruz Alta.

CAPÍTULO VIII DOS IMPEDIMENTOS

Art. 22 - É expressamente proibido às Escolas de Samba e seus componentes:

I- Depreciar qualquer entidade ou agremiação cultural, artística, desportiva, recreativa, carnavalesca, política ou religiosa, bem como a prática de atos que importem desrespeito ao público e aos participantes;

II- Transitar ou permanecer na passarela do samba (Avenida) fantasiados ou com camiseta da escola antes ou após o desfile de sua escola;

III- Utilizar instrumentos de sopro na bateria, excetuando-se evidentemente, o apito;

IV- Apresentar bateria com número inferior a 50 (cinquenta) instrumentos;

V- Apresentar-se com menos de 15 (quinze) baianas;

VI- Constituir comissão de frente com menos de 10 (dez) figurantes;

VII- Usar carros alegóricos que ultrapassem a 12 (doze) metros de altura e 8 (oito) metros de largura, incluindo os destaques do carro, de acordo com o laudo técnico obrigatório previsto no Artigo 26;

VIII- Usar carros motorizados e/ou de tração animal, e ainda, animais vivos;

IX- Apresentar-se com fantasias, alegorias e adereços originais usados em desfiles anteriores em Cruz Alta;

X- Deixar de apresentar a SECULT até 03 (três) dias antes dos desfiles do Carnaval de Rua 01 (uma) cópia da letra do samba-enredo e script do desfile (descrição do enredo).

XI- Apresentar carros alegóricos que não estejam inseridos no texto do enredo ou que só tragam figuras vivas;

XII- Apresentar componentes fantasiados com camisetas de clubes, mesmo que estejam bordadas com paetês ou similares, grupo de pessoas ou de dança que tragam inseridos nas fantasias nomes de outra agremiação que não seja da escola desfilante, bem como elementos vestindo roupa sem o nome da agremiação em destaque, exceto compondo uma ala que esteja inserida no enredo;

XIII- Participar o Mestre-Sala, a Porta-Bandeira, o Passista, a Passista, a Porta-Estandarte, o interprete, o Mestre de Bateria, o Compositor, o Carnavalesco, Coreógrafo da Comissão de Frente e o Figurinista em mais de uma escola de samba, no mesmo quesito ou sub-quesito.

XIV – Entregar nos dias dos desfiles qualquer tipo de brinde aos jurados, exceto material contendo o release da Escola.

§ 1º As Escolas de Samba deverão ter no mínimo 250 (duzentos e cinquenta) integrantes e no mínimo 2 (dois) carros alegóricos incluindo o abre alas.

§ 2º Será de responsabilidade das Escolas de Samba, quaisquer problemas que ocorram com seus carros alegóricos e carretas, em todo o transcurso percorrido até o local do desfile, durante e após na área de dispersão.

CAPÍTULO IX DAS COMISSÕES

Art. 23 A Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua, composta de forma paritária por representantes das escolas de samba previstas no Artigo 3º deste regulamento, é responsável pela observância do Artigo 22, exceto quanto ao inciso I, deste regulamento, cabendo-lhe ainda julgar as anotações das faltas previstas no relatório final, bem como eventuais impugnações e recursos, conforme previsto no art. 31 deste regulamento.

§1º - A Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua emitirá um único relatório, que deverá ser assinado por todos os seus componentes, devendo ser nomeado um secretário, dentre seus membros, para preencher o formulário do relatório final.

§2º - A Comissão de Fiscalização e Apuração do carnaval somente votara nos casos omissos previstos no art. 22. Quando comprovada a penalidade do fato não havendo assim a necessidade de votação, perdendo automaticamente a pontuação.

§3º - Para melhor análise do art. 22, cada escola deverá fornecer no dia do desfile, um release do enredo para cada membro da comissão fiscalizadora.

Art. 24 A Comissão de Cronometragem do Carnaval de Rua observará o cumprimento deste regulamento com relação à pontualidade para saída das escolas de samba, e organizará as escolas na área de concentração de acordo com o mapa previamente definido.

§ 1º A Comissão de Cronometragem do Carnaval de Rua será formada pelos membros pertencentes à Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua, conforme previsto no § 1.º do Artigo10 deste regulamento.

§ 2º A Comissão de Cronometragem do Carnaval de Rua, em mapa próprio anotarà o tempo de duração do desfile de cada escola de samba, atribuindo, se for o caso as penalidades previstas no Artigo 14 deste regulamento.

§ 3º A Comissão de Cronometragem do Carnaval de Rua registrará o tempo de desfile de cada escola de samba, cronometrando a partir do ingresso do primeiro desfilante na faixa que demarca o início do desfile; acionando o relógio ou o sinal de coordenador no caso da escola atrasar o início de seu desfile e até a ultrapassagem do último figurante na faixa que determina o final da pista de desfile.

§ 4º Constatada a ausência dos representantes acima referidos, não impedirá que a SECULT, através de sua Comissão Técnica, de início à cronometragem do desfile.

Art. 25 Os membros das Comissões mencionadas neste capítulo não poderão ser substituídos e deverão participar de todos os atos a elas atribuídos.

§Único: Exceto em casos excepcionais com a anuência da comissão julgadora.

CAPÍTULO X DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 26 Toda Escola de Samba deverá apresentar um Laudo Técnico expressando as medidas e condições de seus carros alegóricos, assinado por um engenheiro, o qual deverá ser entregue até a entrevista com os jurados na tarde do desfile.

Art. 27 As Escolas de samba poderão vender patrocínio às empresas comerciais, atendendo a Lei de Incentivo a Cultura, podendo veicular comerciais nas camisetas dos fiscais e empurradores e ainda na saia lateral dos carros alegóricos, devendo ser cumpridas as seguintes normas:

I- Conter bem visível a identificação da escola;

II- Os patrocínios deverão estar do lado contrário da identificação da escola, nas camisetas;

Art. 28 As planilhas de julgamento serão elaboradas pela Comissão Técnica e/ou Coordenação de Eventos da SECULT mediante aprovação da Liga das Escolas de Samba.

Art. 29 As Escolas de Samba deverão buscar estreitos relacionamento com a empresa CELEIRO Feiras e Eventos e a SECULT, colaborando no auxílio da organização do carnaval.

Art. 30 Toda a impugnação referente ao carnaval e que tenha influência no resultado do mesmo, deve ser entregue aos fiscais da Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua, prevista no Artigo 23 deste regulamento, até as 09 (nove) horas e 30 (trinta) minutos da manhã do dia da apuração, acompanhada das devidas comprovações, solicitando por escrito e acompanhadas de fotos, gravações em vídeo e/ou áudio.

§ 1º As impugnações serão julgadas pela Comissão de Fiscalização e Apuração do Carnaval de Rua, prevista no Artigo 23 deste regulamento, através de seus 2(dois) fiscais.

§ 2º Por ocasião da análise das impugnações caberá recurso, através de sustentação oral, pela recorrida, antes do julgamento da Comissão.

§ 3º Se no julgamento das impugnações e dos recursos ocorrerem empate, a impugnação ou o recurso em julgamento será desconsiderado.

§ 4º As decisões acerca das impugnações e recursos serão realizadas em local diverso do sambódromo e em horário anterior a apuração dos desfiles.

Art. 31 Fica instituída a reunião anual de avaliação, após 60 dias da realização do carnaval, com a finalidade de análise do desempenho das Escolas de Samba, a fim de melhorar a composição dos grupos de Carnaval de Rua de Cruz Alta.

Art. 32 Os casos omissos serão submetidos à apreciação da LESCA com a mediação da SECULT, como instância final para a solução de eventuais divergências.



TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Leandro Rosa Dal Forno, matrícula nº21100516 declaro para todos os fins que o texto em forma de () Dissertação de mestrado ou (X) Tese de Doutorado, intitulado **Carnaval, Memória e Identidade: registros e narrativas sobre a Escola de Samba Imperatriz da Zona Norte da cidade de Cruz Alta-RS**, é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal ("Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos").

Pelotas, 02 de junho de 2025.

Documento assinado digitalmente
LEANDRO ROSA DAL FORNO
Data: 02/06/2025 12:50:44-0300
Verifique em <https://validar.itl.gov.br>

ASSINATURA