RELAPTEC
Revista Latino-Americana de Produção Técnica e Tecnológica

ENTRE FESTA E ARTE: A REPRESENTAÇÃO VISUAL DO CARNAVAL EM “ANTIGOS CARNAVAIS” DE ZÉ DARCI, ARROIO GRANDE/RS

BETWEEN FESTIVITY AND ART: THE VISUAL REPRESENTATION OF CARNIVAL IN “ANTIGOS CARNAVAIS” BY ZÉ DARCI, ARROIO GRANDE/RS

ENTRE FIESTA Y ARTE: LA REPRESENTACIÓN VISUAL DEL CARNAVAL EN “ANTIGOS CARNAVAIS” DE ZÉ DARCI, ARROIO GRANDE/RS

Franciéle Gonçalves Soares
Mestra em Memória Social e Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Pelotas, graduada em Tecnologia em Gestão do Turismo pela Universidade Federal do Pampa Campus Jaguarão e pós-graduanda em Artes, também pela UFPel. Atuou, por três anos, como Coordenadora de Memória e Patrimônio do município de Arroio Grande. É membro suplente do Colegiado Setorial de Memória e Patrimônio do RS e sócia efetiva do Instituto Histórico e Geográfico de Arroio Grande. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4853-7152. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/0420949047286377.

Maristela Machado Corrêa
Professora de Letras pela Universidade Federal de Pelotas e pós graduada em alfabetização e letramento também pela UFPEL, especialista em História e Cultura afro-brasileira pela UNOPAR. É membro do Movimento Negro de Arroio Grande - UBUNTU, membra do Conselho de Promoção a Igualdade Racial - COMPIR e Pesquisadora do Museu Afro-Brasil-Sul - MABSUL. ORCID: https://orcid.org/0009-0000-4395-8225. Currículo lattes: http://lattes.cnpq.br/4979971476051171.

Recebido em 10/10/2025 | Aceito em 15/11/2025 | Publicado em 26/01/2026

Resumo

O Carnaval de Arroio Grande se consolida como espaço de sociabilidade, resistência negra e afirmação identitária. Desde o final do século XIX, a população negra protagonizou os primeiros festejos de rua, fundou blocos, bandas e o Clube Guarani, consolidando uma atuação contínua que preservou a tradição e evidencia a potência carnavalesca do município. A obra de Zé Darci Gonçalves, inspirada em suas memórias e em pesquisas acadêmicas, como a dissertação de Franciéle Soares, resgata essa história, evidenciando vivências negras em seus espaços de pertencimento social e fortalecendo a reflexão sobre antirracismo e arte. A produção de Zé Darci atua em múltiplos níveis: documenta, celebra, resiste e provoca reflexão sobre a história social e cultural, funcionando como registro histórico e intervenção artística que socializa pesquisas, muitas vezes restritas ao meio acadêmico. Sua obra é decolonial, pois alia técnica e crítica à história oficial, apresentando negros como protagonistas, promovendo reflexões políticas e fortalecendo a luta antirracista. Analisar o carnaval e a obra do artista sob a perspectiva decolonial evidencia como a colonialidade estruturou modos de pensar, agir e produzir conhecimento, perpetuando formas de dominação. Nesse contexto, a arte revela-se estratégica: questiona discursos hegemônicos, influencia percepções de mundo e se manifesta como prática de resistência e reinvenção.

Palavras-chave

Arroio Grande; Carnaval; Arte; Memória.

Abstract

The Carnival of Arroio Grande is consolidated as a space of sociability, Black resistance, and identity affirmation. Since the late nineteenth century, the Black population has played a leading role in the first street festivities, founding carnival groups, bands, and the Guarani Club, thereby consolidating a continuous presence that preserved tradition and highlights the carnival's strength in the municipality. The work of Zé Darci Gonçalves, inspired by his memories and by academic research—such as the dissertation by Franciéle Soares—recovers this history, foregrounding Black experiences in spaces of social belonging and strengthening reflections on antiracism and art. Zé Darci's production operates on multiple levels: it documents, celebrates, resists, and provokes reflection on social and cultural history, functioning both as a historical record and as an artistic intervention that disseminates research often restricted to academic circles. His work is decolonial, as it combines technique and critical engagement with official history, presenting Black people as protagonists, fostering political reflection, and strengthening the antiracist struggle. Analyzing Carnival and the artist's work from a decolonial perspective reveals how coloniality has structured ways of thinking, acting, and producing knowledge, perpetuating forms of domination. In this context, art proves to be strategic: it challenges hegemonic discourses, shapes worldviews, and manifests itself as a practice of resistance and reinvention.

Keywords

Arroio Grande; Carnival; Art; Memory.

Resumen

El Carnaval de Arroio Grande se consolida como un espacio de sociabilidad, resistencia negra y afirmación identitaria. Desde finales del siglo XIX, la población negra protagonizó las primeras festividades callejeras, fundó comparsas, bandas y el Club Guarani, consolidando una actuación continua que preservó la tradición y evidencia la potencia carnavalesca del municipio. La obra de Zé Darci Gonçalves, inspirada en sus memorias y en investigaciones académicas, como la disertación de Franciéle Soares, rescata esta historia, visibilizando las vivencias negras en sus espacios de pertenencia social y fortaleciendo la reflexión sobre antirracismo y arte. La producción de Zé Darci actúa en múltiples niveles: documenta, celebra, resiste y provoca reflexiones sobre la historia social y cultural, funcionando como registro histórico e intervención artística que socializa

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

investigaciones muchas veces restringidas al ámbito académico. Su obra es decolonial, ya que articula técnica y crítica a la historia oficial, presenta a las personas negras como protagonistas, promueve reflexiones políticas y fortalece la lucha antirracista. Analizar el carnaval y la obra del artista desde una perspectiva decolonial evidencia cómo la colonialidad ha estructurado modos de pensar, actuar y producir conocimiento, perpetuando formas de dominación. En este contexto, el arte se revela estratégico: cuestiona discursos hegemónicos, influye en las percepciones del mundo y se manifiesta como una práctica de resistencia y reinvención.

Palabras Clave

Arroio Grande; Carnaval; Arte; Memoria.

INTRODUÇÃO

O carnaval do município de Arroio Grande, localizado no extremo sul do Rio Grande do Sul, é uma festa marcada pela diversidade e pelo protagonismo negro na construção e consolidação da sua história. Desde as primeiras menções na mídia jornalística, quando a comunidade negra festejava o carnaval pelas ruas da cidade, até a fundação de blocos, cordões, da Banda Farroupilha e do Clube Guarani, observa-se que o carnaval se consolidou não apenas como uma prática festiva, mas também como um espaço de resistência e afirmação identitária, evidenciando a atuação de famílias negras na preservação da tradição carnavalesca local.

O estudo do carnaval arroio-grandense revela tensões e hierarquias sociais e raciais, refletindo a segregação promovida pelos clubes de elite e a resistência das práticas populares. Essas disputas evidenciam o carnaval como um espaço de disputa simbólica, no qual as práticas comunitárias desafiam normas e barreiras sociais. Nessa perspectiva, a produção “Velhos Carnavais”, de Zé Darci Gonçalves, apresenta-se como uma ferramenta de registro, reflexão e contestação, possibilitando o resgate de histórias e narrativas marginalizadas e articulando-se a uma abordagem de arte decolonial.

Cabe destacar que a obra foi inspirada na dissertação de mestrado de Franciéle Soares, intitulada “Rainhas do Carnaval do Clube Guarani: um Clube Social Negro em Arroio Grande/RS”, defendida e aprovada em julho de 2025 pelo programa de pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas. O objetivo dessa atividade foi socializar a pesquisa da autora por meio da arte de Zé Darci, que se inspirou na pesquisa, mas principalmente em suas próprias memórias, tendo vivido o contexto retratado na obra.

Este estudo propõe-se a investigar a história, a memória e a cultura carnavalesca arroio-grandense a partir da relação entre práticas festivas, resistência negra e produção artística. Ao compreender esses processos históricos, busca-se analisar como a festa constituiu um espaço de afirmação identitária, perpetuando a tradição carnavalesca, ao mesmo tempo que questiona estruturas de poder e epistemologias hegemônicas. O enfoque adotado pretende contribuir para a valorização das narrativas historicamente subalternizadas, bem como para a compreensão do potencial transformador da arte decolonial.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

Para alcançar os objetivos propostos, utilizou-se pesquisa bibliográfica, por meio de produções que possibilitassem compreender a história do carnaval, os conflitos envolvidos e a perspectiva decolonial, a qual orienta a análise, considerando a arte como uma perspectiva epistemológica. Empregou-se, ainda, o estudo de caso, no qual foi analisada a obra Velhos Carnavais, em um contexto específico, como articuladora da memória e da arte. A coleta de dados ocorreu por meio de entrevistas e depoimentos, considerados fundamentais diante da escassez de registros históricos sobre a população negra.

CONTEXTO HISTÓRICO E SOCIAL DO CARNAVAL EM ARROIO GRANDE

O carnaval de Arroio Grande, reconhecido como um dos mais significativos da região sul do Rio Grande do Sul, reflete uma história de formação marcada por atravessamentos culturais, relações de poder e formas de resistência presentes no carnaval brasileiro. No entanto, essas manifestações se apresentam com especificidades próprias e envolvem sujeitos distintos, conferindo à festa características únicas na região.

Em 1899, conforme Lizandro Araújo (informação verbal), é mencionado no jornal *O Pampeiro* as primeiras manifestações carnavalescas realizadas na Praça Matriz, caracterizadas por brincadeiras e retretas. O jornal destaca unicamente a presença de pessoas negras, referidas como “gente de cor”. Trata-se de um dos raros registros jornalísticos que mencionam esse grupo, frequentemente submetido a processos de invisibilização na mídia. Nesse contexto, as contribuições dos entrevistados revelaram-se fundamentais para a elaboração deste estudo.

Ainda de acordo com o informante, entre o final do século XIX e o início do século XX, negros e negras costumavam celebrar o carnaval nas ruas, enquanto a “alta sociedade” festejava o carnaval em uma sala cedida pela intendência municipal. Logo em seguida, em 1902, foi fundado o Clube Instrução e Recreio, mais tarde reconhecido como Clube do Comércio. De acordo com Sampaio (2010), a instituição surgiu inicialmente como uma sala de leitura, mas a partir de 1906 passou a receber sócios e promover bailes ostentosos.

Com a fundação deste clube, as famílias que se consideravam parte da elite arroio-grandense passam a contar com um espaço próprio de convivência e sociabilidade, afastando-se dos demais foliões do carnaval de rua. A instituição, juntamente com o Clube Caixeiral, fundado na década de 1940, reproduzia a lógica racista vigente, restringindo o acesso aos salões com base em critérios de cor.

Em relação à comunidade negra, esta continua a ocupar e a celebrar o carnaval nas ruas da cidade, sendo responsável pela formação dos primeiros blocos e cordões, como “Os Africanos”, fundado em 1913, e “Troveja mas não chove” e “Sempre Reinando”, ambos da década de 1920 (informação verbal)[1]. Trata-se de uma atuação proeminente, e não apenas pontual, na história do carnaval do município. Esses conjuntos carnavalescos foram fundados por famílias negras em busca de oportunidades de celebração e fortalecimento

[1] Entrevista concedida por Lizandro Araújo a Franciéle Gonçalves Soares em 04 de março de 2024, no Museu Visconde de Mauá.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

identitário, evidenciando que o carnaval extrapola a festa, configurando-se também como um espaço de resistência, protagonismo e inserção social.

O Bloco “Sempre Reinando” foi fundado por Alvião Lúcio, um dos primeiros homens negros a ganhar destaque na imprensa local. Antes disso, os negros eram mencionados apenas de forma generalizada, como “homens de cor”. No entanto, a partir da década de 1920, passam a ser citados nominalmente Alvião Lúcio e a família Lúcio, destacando a atuação significativa de sua família em Arroio Grande (informação verbal)[2].

Nota-se que a população negra ocupou as ruas por meio dos blocos e cordões como forma de resistência. Félix (2014) enfatiza que, assim como na instauração dos clubes sociais negros, a criação dos blocos carnavalescos constituiu uma estratégia de resistência e de busca por inserção social no período pós-abolição. Nesse contexto, percebe-se que a família Lúcio desempenhou papel desbravador no que se refere à sociabilidade negra no município.

Além de criar um espaço físico para a realização de suas manifestações festivas, os clubes sociais negros foram inspirados pelas experiências de cidades vizinhas. Em 1918, foi fundado o Clube 24 de Agosto, no município de Jaguarão (AL-ALAM, 2019), e, em 26 de fevereiro de 1919, surgiu o Clube Chove Não Molha (Loner; Gill, 2009). No ano seguinte, na mesma data, 26 de fevereiro, foi estabelecido o Clube Guarani, em Arroio Grande.

A agremiação foi formada a partir da articulação social e política de famílias negras, mais especificamente por Alvião Lúcio e os senhores: João Lúcio, Idílio Freitas, Carlos Ferreira, Evaristo Cardoso e, como presidente, João Medeiros. “Em virtude dessa ruptura, as famílias negras de Arroio Grande passaram a ter um local corporificado para realizar suas manifestações festivas e integrarem-se, estreitando suas relações e se fortalecendo juntas” (Soares, 2025, p. 38). As festas promovidas pelo clube rapidamente conquistaram reconhecimento como as mais animadas e acolhedoras da cidade. A associação foi mencionada por uma parcela significativa dos informantes como “o melhor carnaval de clube da cidade”[3].

O salão do clube logo se mostrou pequeno para abrigar todos os foliões, levando a comunidade Guarani a construir um segundo piso e ampliar as possibilidades de atividades. Durante as obras, nas décadas de 1960 e 1970, as comemorações ocorreram em um salão temporário, onde já existia a Rainha do Carnaval. A partir de 1970, apenas as moças escolhidas na sede do clube passaram a ser consideradas rainhas oficiais, sendo 32 mulheres tituladas até 2003, representando o clube na festa mais aguardada do ano, conforme Soares (2025, p. 133-134):

> A figura da rainha, escolhida de forma simbólica e cuidadosa para representar o clube, vai além de uma representação de beleza, sendo uma forma de afirmar e exaltar a importância da mulher negra dentro de um contexto social onde sua

[2] Entrevista concedida por Lizandro Araújo a Franciéle Gonçalves Soares em 04 de março de 2024, no Museu Visconde de Mauá.

[3] Entrevista concedida por Liziane Lima a Franciéle Gonçalves Soares em 30 de abril de 2023, em sua residência.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

> imagem frequentemente é invisibilizada e marginalizada. A soberana não representava a agremiação apenas internamente, mas tornava-se, ainda, uma figura de prestígio em eventos municipais, como nos demais clubes sociais da cidade e no carnaval de rua, a exemplo dos desfiles em carro alegórico e dos "arrastões".

O trecho nos permite refletir sobre a dimensão simbólica da Rainha do Carnaval. Isto é, o título extrapola o reconhecimento estético, representando uma oportunidade de sociabilidade, positivação e afirmação da autoestima, não apenas da titulada, mas também dos sócios e sócias do clube. Conforme Sousa (2020), a escolha da rainha fez parte da construção e afirmação da sociabilidade negra, fortalecendo laços e consolidando uma identidade coletiva, além de funcionar como um mecanismo de distinção social para um grupo frequentemente marginalizado e invisibilizado.

Além da instauração do Clube Guarani e do Bloco Sempre Reinando, em 1933, Alvião Lúcio juntamente com Delcino Adalberto da Silva, fundou a Banda Farroupilha, iniciada com o propósito de animar os carnavais de clube, atuou com diversas formações, que em sua maioria eram homens negros e continuada por descendentes de seus fundadores, o grupo permaneceu ativo até 1992. Frequentemente tocava nos carnavais do Clube Caixeiral e do Clube do Comércio[4].

Percebe-se que, ao longo do século XX, o carnaval de Arroio Grande foi marcado pela mobilização e organização de famílias negras, desde a fundação dos primeiros blocos e cordões, passando pela criação do Clube Guarani e da Banda Farroupilha. Apesar da expansão cultural das festas em sociedades clubistas, esse coletivo permaneceu ocupando as ruas da cidade, mantendo vivo um carnaval de rua potente e expressivo.

A partir da década de 1970, surgiram importantes blocos advindo de famílias negras, como o Conjunto Dragões do Samba, formado por homens negros e integrantes de uma mesma rede familiar, idealizado por primos da comunidade (informação verbal)[5]. No mesmo período, foi criado o Bloco Garotas do Samba por Alzirinha Lúcio, filha de Alvião Lúcio, em parceria com outras mulheres negras. Também se destaca o Bloco da Serafina, voltado ao público adulto, que motivou a criação do Bloco Mirim Samba no Pé por Eva Nair e outras mulheres da família, espaço pensado para crianças e que deu origem à Escola Samba no Pé, ativa há mais de 30 anos (Serpa, 2023). Cabe destacar que o Clube do Comércio e o Clube Guarani atualmente estão inativos.

Em 2025, cinco agremiações estão em pleno funcionamento: Unidos do Promorar, Samba no Pé e Unidos do São Gabriel, fundadas nos primeiros anos da década de 1990; Acadêmicos do Grande Arroio, instaurada no início dos anos 2000; e a escola mirim Aprendizes do Samba, iniciada em 2018.

---

[4] Em 2023, realizou-se o evento "90 anos da fundação da Banda Farroupilha", na ocasião foi apresentado um vídeo de homenagem aos antigos músicos. O vídeo está disponível em: https://youtu.be/0YKwXm-p__o?si=0KB__eG4klgcq4ZZ.

[5] Informação concedida por Maristela Corrêa a Franciéle Gonçalves Soares em 16 de agosto de 2023, por escrito.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

A rua Dr. Monteiro continua sendo o palco do carnaval, que oferece algumas atrações para os jovens, como blocos burlescos e trios elétricos, embora o foco principal permaneça nas escolas de samba. Dessa forma, o carnaval de Arroio Grande se sobressai por não se submeter integralmente à indústria dos trios elétricos, mantendo ativa a tradição comunitária e a participação popular nas arquibancadas, cadeiras de praia e camarotes.

Refletir sobre a história e a memória do carnaval arroio-grandense é fundamental para compreender não apenas o potencial contínuo da festa em âmbito local, mas também a participação da população negra e o engajamento de famílias e comunidades na preservação e transmissão dessa cultura carnavalesca ao longo das gerações.

TRAJETÓRIA DE ZÉ DARCI GONÇALVES

Natural de Arroio Grande, José Darci Gonçalves[6] nasceu em 1960 e iniciou sua carreira como funcionário público no Departamento de Estradas de Rodagem (DAER), em Pelotas, no início da década de 1980, atuando como porteiro do prédio. Nesse período, continuou a desenhar durante o expediente, aperfeiçoando as habilidades desenvolvidas desde a infância. Incentivado pelos colegas, que reconheceram seu talento artístico, Zé Darci realizou seu primeiro curso profissionalizante de pintura no SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial)[7].

Dessa forma, aprendeu a desenvolver as principais técnicas de pintura e teve um encontro importante: Iara Braga, uma professora que logo percebeu sua habilidade e talento para o mundo das artes. Diferentemente dos outros alunos da turma, Zé possuía uma capacidade criativa extremamente aguçada, o que levou a professora a apoiá-lo, inclusive fornecendo materiais como tintas, telas e pinceis.

No decorrer dos últimos 25 anos, o artista tem se dedicado ao estudo e aperfeiçoamento das técnicas. Em suas obras, inspira-se em lendas, contos, memórias e histórias do Rio Grande do Sul, com o objetivo principal de retratar o protagonismo negro nessas narrativas. Um exemplo disso é a exposição *Heroísmo Farroupilha*, composta por 12 obras que representam o papel dos lanceiros negros durante a Revolução Farroupilha. A mostra permaneceu quatro meses no Museu de História Júlio de Castilhos e, posteriormente, foi exibida no Palácio Piratini.

Assim, ao contestar a história oficial e as narrativas hegemônicas por meio de sua arte, o artista construiu uma carreira consolidada, tornando-se uma referência importante em seu campo. No entanto, relata que, ao longo de sua trajetória, o reconhecimento em sua cidade natal chegou de forma tardia e difere de outros municípios[8]:

[6] Entrevista concedida por Zé Darci Gonçalves a Franciéle Gonçalves Soares em 06 de junho de 2024, no Museu Visconde de Mauá.
[7] Entrevista concedida por Zé Darci Gonçalves a Franciéle Gonçalves Soares em 06 de junho de 2024, no Museu Visconde de Mauá.
[8] Entrevista concedida por Zé Darci Gonçalves a Franciéle Gonçalves Soares em 06 de junho de 2024, no Museu Visconde de Mauá.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

> No início tudo é muito difícil, próprio município de Arroio Grande, a comunidade não entende o que tu quer dizer com tuas obras, a questão rural impera aqui, o reconhecimento ele veio, mas levou 20 anos, é uma vida, se tu não tiver uma renda tu desiste no meio do caminho, hoje eu sou reconhecido, ainda bem que foi em vida.

Apesar disso, recebeu reconhecimento desde cedo em outros municípios. Zé Darci destaca que foi acolhido principalmente em Pelotas e Porto Alegre, onde estabeleceu amizades e parcerias de trabalho que considera primordiais. O artista também ressalta o apoio de diversas instituições de ensino, entre elas: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Universidade Federal do Pampa; Universidade Federal de Rio Grande; e o Instituto Federal Sul-Rio-Grandense;

Em 2022, Zé Darci fundou o Instituto Ateliê da Laje, que vem se consolidando como um espaço de arte e cultura na região periférica de Arroio Grande. É nesse local que o artista pinta e exibe seus quadros, transformando o ateliê em um território de luta e resistência negra. O Instituto se tornou um ponto de encontro dinâmico, reunindo universidades, feiras, escolas de samba e grupos sociais, além de desenvolver projetos culturais que fortalecem a identidade negra, estimulam a expressão artística e democratização do acesso à cultura.

Evidencia-se o projeto *Brincando de Pintar*, financiado em 2024 pelo edital de fomento à cultura *Minha Mãe é uma Peça* e aplicado por Zé Darci no Instituto. A iniciativa teve como objetivo oferecer oficinas de pintura para crianças e jovens da periferia de Arroio Grande. O resultado das produções artísticas foi apresentado no Festival Nativista Estudantil (FENAE), desempenhando papel ímpar na formação artística dos participantes e na promoção da inclusão social e educacional. Atualmente, em 2025, o Instituto passou por reformas com o intuito de qualificar ainda mais suas instalações.

REFLEXÕES SOBRE “ANTIGOS CARNAVAIS”: MEMÓRIA, ARTE E RESISTÊNCIA

A obra Antigos Carnavais, de autoria de Zé Darci Gonçalves, retrata o “arrastão”, ato simbólico realizado na última noite de carnaval, quando os foliões conduziam a Rainha do Carnaval até sua residência. A obra pode ser visualizada na Figura 01:

Figura 01 – “Velhos carnavais”.



Fonte: Artista plástico Zé Darci.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

A representação do arrastão na obra de Zé Darci remete às práticas do carnaval de Arroio Grande, quando a população negra ocupava as ruas e o Clube Guarani. Na obra, os foliões estão posicionados em frente à agremiação, palco de animados bailes de carnaval, de onde a rainha normalmente partia em direção à sua casa. Ao comentar a produção, Zé Darci[9] fala inicialmente sobre como construiu o plano de fundo.

> A obra ela funciona assim, ao fundo tem o amanhecer o sol nascendo, primeira coisa, comecei pelo céu, abrindo uma perspectiva, sombreados, camada em cima de camada, comecei pintando os casarões até chegar ao Clube Guarani, colorido como se tivesse pessoas no clubes, efeitos de vidros, são coisas que aprendemos na coragem, foi um processo, levei tempo.

Dessa forma, percebe-se que, além do planejamento técnico e do pensamento de composição, o artista destaca o processo de aprendizado e aperfeiçoamento que desenvolveu ao longo dos anos, refletindo amadurecimento e crescimento artístico. O próximo passo, conforme Zé, foi trazer o tapete vermelho: “O Guarani era o único clube que tinha tapete vermelho”, evidenciando a singularidade do clube em meio aos demais, motivo de orgulho.

No canto direito da imagem, observa-se a representação da Rainha do Carnaval do Clube Guarani, ressaltando a centralidade dessa figura no cortejo, conduzida pelos foliões até sua residência. A soberana é inspirada em Maristela Corrêa, rainha da agremiação em 1980. Ao retratar Maristela, Zé Darci expressa sua admiração e respeito por sua trajetória, constituindo uma referência à luta antirracista em Arroio Grande. Elementos como o maiô branco, a capa vermelha e as plumas remetem diretamente à fantasia utilizada por ela na época. Sobre a importância do título, Maristela[10] enfatiza: “O sentimento de ser escolhida para ser rainha do Clube Guarani é de alegria e pertencimento, não só como filha dos sócios, mas também por pertencer à família do Clube Guarani”.

Destaca-se, ainda, a alusão à Banda Farroupilha e aos blocos carregando seus estandartes, ressaltando tanto a relevância do legado dos músicos negros, que marcaram a história com seus instrumentos de sopro, quanto o papel singular dos primeiros blocos e cordões fundados pela população negra na consolidação do carnaval em Arroio Grande.

Somado a isso, Zé Darci faz referência a Zé Pilintra, no canto esquerdo da imagem. Conforme Silva (2020), Zé Pilintra representa uma entidade negra, ligada a grupos historicamente excluídos e marginalizados da sociedade. Além da malandragem, a entidade está associada à bondade e à proteção. Dessa forma, sua presença não apenas reforça o espírito festivo do carnaval, mas também simboliza a proteção, a ancestralidade e a resistência.

Além dos elementos já mencionados, a obra ilustra os mais variados públicos que se reuniam, evidenciando a diversidade presente no carnaval arroio-grandense e reforçando

[9] Entrevista concedida por Zé Darci Gonçalves a Franciéle Gonçalves Soares em 06 de junho de 2024, no Museu Visconde de Mauá.

[10] Informação concedida por Maristela Corrêa a Franciéle Gonçalves Soares em 16 de agosto de 2023, por escrito.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional
RELAPTEC
Revista Latino-Americana de Produção Técnica e Tecnológica

o sentimento de pertencimento coletivo: homens embriagados, foliões fantasiados, casais, mascarados, comerciantes de churrasquinho, os casarões ao redor e o próprio Clube Guarani, iluminado pelo amanhecer[11]:

> esse povo pintado era o povo que se divertia nas ruas, alguns até entravam no guarani, e outros eram os excluídos, que não entravam em nenhum clube, incluindo negros e brancos, todos se agrupavam na frente do clube guarani, no final do baile acontecia o arrastão

Logo, o Zé Darci traz uma informação relevante: embora o Clube Guarani tenha sido fundado como um espaço social destinado a pessoas negras, grupo historicamente segregado, ainda assim havia pessoas que não adentravam suas dependências, indicando que barreiras sociais internas persistem mesmo em um ambiente pensado para a inclusão e inserção social, refletindo a existência de diferentes esferas de exclusão.

Enquanto ex-sócio e frequentador do Clube Guarani, o artista compartilha detalhes e especificidades do carnaval, revelando sua percepção da festa de maneira sensível e potente. Sua vivência pessoal permite que ele capture não apenas o aspecto festivo, mas também as nuances sociais, culturais e históricas da celebração, traduzindo o ritmo e as vozes da festa popular[12]:

> Quando tu me convidou pra fazer essa obra, a ideia tua me remeteu ao passado anos 1980 e 1990, que eu participava, que faz parte da minha vida, o clube guarani ele teve grandes festas, festas blacks, ali foi onde depois de eu completar minha adolescência era um local de festas, todo final de semana.

Sendo assim, Zé Darci investe seu conhecimento técnico, ao mesmo tempo em que demonstra profundo entendimento sobre a vida e a memória do clube, compreendendo a dimensão simbólica, cultural e histórica do espaço e do ritual. Dessa forma, o processo artístico torna-se um momento de rememoração, carregado de afeto e nostalgia: “Essa pintura faz parte da minha história de vida. Dentro dessa história, eu vivi, por isso consegui retratar com facilidade essa obra.” Nas palavras de Maristela Corrêa[13], a arte representa:

> Um final de noite de carnaval do Clube Guarani, no contexto vivo que se entrelaça com o carnaval de rua, lindo e diverso, cheio de histórias, cores e vozes em suas diferentes manifestações, traz uma nova narrativa para as relações raciais, mais humanas, que fortalecem nossa existência. É interessante pensar que o "cortejo carnavalesco" de um reinado que chegava ao fim, retratado na tela do Zé, está alinhado artisticamente à ancestralidade, à memória e à resistência, a cada batida do tambor e no compasso de cada samba ali presentes. Isso nos passa a ideia de comunidade e pertencimento, que une arte com vivência, um exercício de

[11] Entrevista concedida por Zé Darci Gonçalves a Franciéle Gonçalves Soares em 06 de junho de 2024, no Museu Visconde de Mauá.
[12] Entrevista concedida por Zé Darci Gonçalves a Franciéle Gonçalves Soares em 06 de junho de 2024, no Museu Visconde de Mauá.
[13] Informação concedida por Maristela Corrêa a Franciéle Gonçalves Soares em 16 de agosto de 2023, por escrito.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

> sensibilidade e de identidade que legitima e ressignifica o carnaval de Arroio Grande.

A informante destaca a força simbólica do carnaval, assim como dos arrastões carnavalescos, ressaltando a dimensão comunitária e inclusiva que esses momentos proporcionam. Por se tratar de um clube negro, o evento constituía um espaço de resistência, pertencimento e fortalecimento dos laços entre os participantes.

Outro fator relevante é que a peça socializa uma dissertação de mestrado. Uma pesquisa que, habitualmente, circula apenas em meios acadêmicos pode, por meio da arte, alcançar um público mais amplo, além de oferecer oportunidade de enriquecer tanto o campo científico quanto o cultural, por meio desse entrelaçamento. Assim, *Velhos Carnavais* torna-se um registro importante, visibilizando histórias e memórias historicamente colocadas à margem. A peça esteve na exposição *Cores do Sul*, que reuniu uma série de obras de Zé Darci, realizada no Centro de Cultura Basílio Conceição durante a 17ª Feira do Livro de Arroio Grande. Na ocasião, em 2024, Zé Darci foi o patrono da feira. Atualmente, em 2025, a obra está no Instituto Ateliê da Laje.

CARNAVAL, FESTA E DIVERSIDADE

O Carnaval é a maior festa popular brasileira, marcada pela diversidade cultural, música, dança e expressão popular. Sua origem no Brasil está ligada ao cristianismo e ao período de jejum e outras restrições que caracterizam a Quaresma, período em que os religiosos deveriam praticar penitência, rito que se estendia por 40 dias (Arantes, 2013). Precedendo o início da Quaresma, organizava-se uma grande festa que, segundo Flores (1996), era ocasião em que os fiéis consumiam bebidas alcoólicas em excesso, entregavam-se aos prazeres sexuais e divertiam-se por meio de brincadeiras e danças burlescas, algumas consideradas rudes e violentas.

> O entrudo era uma verdadeira batalha para molhar alguém com água jogada de balde, bacia ou de seringa, com arremesso de limão de cheiro. Na brincadeira, jogava farinha, ovos, assopraram por um canudo feijão e milho. Do alto das sacadas e janelas molhavam os incautos. Homens e mulheres se empenharam em loucas correrias e agarramentos, jogando água. Era um salve-se quem puder (Flores, 1996, p.152).

Isto é, a celebração passou a representar um momento de liberdade e de transgressão das normas sociais, proporcionando uma experiência coletiva. Convém destacar que o entrudo era apreciado até mesmo por membros da elite. Contudo, Risério (1995) observa que, no instante em que a celebração começou a democratizar-se, ou seja, tornando-se cada vez mais plural e passando a ser ocupada cada vez mais por pessoas pobres e negras, a festa, antes apreciada pela alta sociedade, passou a ser considerada violenta e incivilizada.

Como complemento, a partir do início do século XIX, expandiu-se a busca pelos valores civilizatórios europeus, influenciando até mesmo o âmbito das manifestações

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

festivas. As elites procuravam assemelhar-se a esses princípios e adotavam outras formas de celebração (Alencastro, 2013). Nesse sentido, o entrudo passou a ser extremamente repudiado, pois era uma prática de caráter popular, considerada desordenada e hostil, e estava associada a padrões dos quais as elites buscavam diferenciar-se.

De acordo com Risério (1995), o entrudo entrou em decadência na segunda metade do século XIX, principalmente em razão das transformações nos valores morais e sociais, o que consequentemente influenciou novas formas de fazer e celebrar o carnaval. É a partir desse período que surgem outros formatos para a festa: cordões, corsos, blocos, ranchos, marchinhas, clubes sociais e escolas de samba. O autor enfatiza que africanos e seus descendentes tiveram uma influência importante e ativa nesse processo de mudanças.

Para compreender essa influência, conforme Vieira Filho (1997), é necessário considerar que o período pós-abolição impactou diretamente na forma como africanos e seus descendentes se organizaram socialmente. Assim, torna-se fundamental compreender aspectos do seu cotidiano: “entendemos ser necessário o aprofundamento dos estudos sobre como os afro-brasileiros moravam, trabalhavam, divertiam-se, exprimiam sua religiosidade” (Vieira Filho, 1997, p. 218).

O surgimento de novas configurações carnavalescas evidencia os diferentes papéis sociais atribuídos aos grupos que participavam da festa. Enquanto as elites buscavam construir uma celebração marcada por referências europeias, organizando-se em clubes sociais exclusivos, a população negra permanecia vinculada às manifestações populares de rua, como blocos e cordões, reafirmando sua presença e resistência cultural (Diniz, 2008).

Apesar disso, conforme Vieira Filho (1997) os afro-brasileiros realizam uma apropriação seletiva de elementos da cultura branca e tradicional, ressignificando-os na formação de práticas culturais próprias. Essa apropriação seletiva também representava uma forma de busca por aceitação social, ao mesmo tempo em que preservavam e ressignificavam referências de seu patrimônio cultural.

Risério (1995) utiliza um exemplo ilustrativo para refletir sobre essas diferentes configurações carnavalescas: “O Brasil não é ‘o país do carnaval’, como se lê no título do romance de Jorge Amado – e sim um país de ‘muitos carnavais’, como se ouve na canção de Caetano Veloso” (Risério, 1995, p. 90). O autor ainda ressalta que, embora a festa possa transmitir uma impressão de uniformidade ao olhar incauto, existem múltiplas formas de celebrá-lo espalhadas pelo país, evidenciando sua diversidade cultural e regional.

Mesmo diante de sua significativa pluralidade, reconhecida como a festa mais democrática do país, observa-se que a realidade apresenta outras camadas. Queiróz (1995) nota que os autores que pesquisam a história do carnaval no Brasil e no mundo, em geral, pensam que existe uma certa heterogeneidade que une os sujeitos, apagando disparidades de classe e raça. Em contraposição, aponta Queiróz (1995, p. 43):

> A ordem carnavalesca, no Brasil, não contraria a ordem habitual da sociedade existente. Também não oferece embasamento para a construção de uma coletividade totalmente outra, que seria rebelde, igualitária, fraterna, além de fugitiva

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

> e ilusória. A ordem carnavalesca define posições e papéis sociais inteiramente dentro das hierarquias sócio-econômicas existentes, de acordo com as relações sociais básicas. Nem revolucionária, nem destrutiva, a ordem carnavalesca é mimética da ordem de todos os dias, sobre a qual se apoia.

Nesse contexto, de acordo com o autor, as barreiras sociais e culturais que historicamente restringiam a participação plena de alguns grupos tornam-se apenas menos perceptíveis. Isso mostra que a democratização da festa é atravessada por tensões: “o carnaval não rompe verdadeiramente com as estruturas de poder vigentes. Apesar de, superficialmente, parecer um espaço de inversão ou suspensão das normas sociais” (Soares, 2025, p. 54).

Os clubes sociais são exemplos desse fenômeno. Inicialmente, as elites criaram esses espaços para se distanciar da festa popular e da comunidade negra que ocupava as ruas, estabelecendo fronteiras nítidas nos espaços de convivência (Diniz, 2008).

O carnaval é um fenômeno social, cultural e histórico complexo. Mesmo diante das condições que submetem a festa popular às normas de disputa e poder, a celebração continua a preservar múltiplas camadas de resistência e afirmação identitária. Por meio da dança, da música, das performances, das fantasias e dos rituais, o carnaval se configura como um espaço de desafio às normas vigentes.

ARTE COMO EPISTEMOLOGIA DECOLONIAL: DESAFIOS E HORIZONTES

Quijano (2005) dedicou-se a refletir sobre a colonialidade do poder e o eurocentrismo na América Latina. O autor aponta que a difusão do conceito de raça, entendido como a categorização dos seres humanos a partir de características físicas e condições biológicas, sustentou a ideia de que determinados grupos ocupavam uma posição inferior em relação a outros. Essa concepção foi fundamental para a consolidação de relações de dominação entre diferentes povos.

Ainda conforme o autor, com a expansão do colonialismo europeu, consolidou-se uma perspectiva eurocêntrica, em que tudo o que era produzido na Europa era tomado como superior e referencial. Esse foi um dos mecanismos mais duradouros e eficazes de dominação, que também atravessava questões de gênero. Assim, as relações de poder passaram a organizar papeis sociais, lugares e posições a partir das identidades criadas nesse processo. O sujeito branco, colocado no topo da pirâmide social, foi associado à racionalidade e ao pensamento, enquanto negros e indígenas foram reduzidos a estereótipos de incivilização. Esse enquadramento buscava naturalizar a inferiorização dessas populações.

Desse modo, a atuação do colonialismo também se manifesta no campo epistemológico. Maldonado-Torres (2016) faz uma importante provocação ao afirmar que as ciências ocidentais se estruturam segundo uma lógica que sustenta e mantém relações de poder e dominação, além de legitimar a superioridade europeia, colocando os não europeus em posição de inferioridade e desumanização. É nessa perspectiva que os

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

estudos étnicos surgem como uma resposta crítica e um enfrentamento a essa construção social e política que nos atravessa.

Para exprimir essa realidade, Fanon afirma: “o negro, por mais sincero que seja, é escravo do passado” (Fanon, 2020, p. 237). Por meio de uma escrita impactante, complexa e profunda, característica de toda a sua obra Pele Negra, Máscaras Brancas, o autor evidencia como a experiência de pessoas negras é permeada por uma prisão social e histórica, marcada por processos contínuos de invisibilização e subalternização.

Em consonância, Achinte (2009) afirma que os povos colonizados ainda sofrem os resquícios desse processo colonizador, vivenciando aprisionamento e separação, e sendo, assim, excluídos da história e da memória, imersos no racismo estrutural e nas hierarquias sociais, que se tornam cada vez mais sutis: “atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia” (Achinte, 2009, p. 84). Ainda segundo o autor, esses sujeitos foram inseridos em um sistema que impediu que existissem no mundo enquanto pessoas com suas particularidades, culturas, costumes e formas de organização singulares, sendo reduzidos à imagem e aos estereótipos pejorativos construídos pelo colonizador.

Assim, Maldonado-Torres (2016), fortemente influenciado pelas teorias de Frantz Fanon, introduz o termo “atitude decolonial”. Para ele, esse ato envolve resistir à dominação colonial, questionar normas e ideias que reforçam esse sistema e buscar novas formas de pensar e agir.

A hegemonia europeia e ocidental, amparada por uma política de violência e exclusão de certos grupos dos espaços de decisórios ocasionou também desencadeou processos de resistência, como o pensamento decolonial, Simões (2021) diz que a decolonialidade consiste na busca e no questionamento das bases da colonização enquanto epistemologia. Trata-se de romper com as formas de opressão desencadeadas pelo processo colonial, articulando diferentes âmbitos sociais e políticos, de modo a construir um campo de conhecimento plural, fundamentado nas diversas maneiras de pensar e de estar no mundo.

As feridas latentes deixadas pelo pensamento eurocêntrico levaram à ideia de que a arte, a política, a cultura e outros campos deveriam ter a Europa como modelo de civilização e desenvolvimento. Moura (2019) contesta que existem formas de olhar e repensar o mundo a partir do que foi produzido na América Latina, não no intuito de desprezar a cultura ocidental, mas de incluir outros pensamentos e narrativas: “Trata-se de (re)pensar criticamente a colonialidade intelectual que opera sobre as epistemes latino-americanas” (Moura, 2019, p. 38).

A arte pode constituir um meio de compreender e reinterpretar essas disputas e conflitos. Conforme Achinte (2009), o fazer artístico, que ao longo da história foi utilizado como ferramenta de dominação, tem sido empregado como forma de contestar e revelar esses atravessamentos. Na américa latina a arte funcionou de maneira eurocentrada, pois privilegiava a técnica, de forma que o artista, o contexto e o discurso da produção permaneciam em segundo plano. Conforme o autor, a América Latina passou a abrigar as produções eurocêntricas, deixando de fora as singularidades artísticas produzidas

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

localmente. Já a arte indígena e africana permanecia à margem, sendo considerada artesanato ou produto turístico, em vez de ser reconhecida como arte legítima.

Segundo Simões (2021), a arte, assim como setores como economia, cultura, educação e política, funciona como uma ferramenta de reprodução das desigualdades sociais e raciais, sustentadas pelas normas e valores instituídos nessas esferas. Portanto, abordar o colonialismo e, mais especificamente, a arte decolonial implica dar ênfase a uma perspectiva que busca expor esse sistema e sua configuração social.

Nessa perspectiva, a arte, que ao longo da história foi utilizada como um mecanismo de hegemonia e discurso de poder, a partir do viés decolonial pode ser empregada como um mecanismo para revelar, interpretar e representar o mundo de maneira crítica (Achinte, 2009). A arte decolonial, portanto, se vincula ao trabalho de Zé Darci, cuja obra constitui parte central deste estudo. Por meio de sua produção, o artista contrapõe a história oficial e expõe narrativas historicamente colocadas à margem da memória e da história. De forma semelhante, no âmbito educacional observa-se a reprodução dessa lógica, conforme Moura (2019, p. 35):

> A partir dessa inserção empírica, o que observo é uma hegemonia europeia/ estadunidense nas formas de pensar e produzir o ensino/aprendizagem de arte que, a meu ver, fazem pouco ou nenhum sentido/ significado para o (re)conhecimento das realidades artística, histórica, social, política ou cultural latino-americanas s. Desse ponto, permito-me inferir que há um predomínio nos espaços educativos brasileiros, sejam eles formais, não formais ou informais, de um (único) ensino de arte, de matriz eurocêntrica/ estadunidense, que opera de forma colonial, reprodutivista, acrítica e apolítica; reflexo de uma formação docente na mesma perspectiva.

Diante dessa realidade, Simões (2021) destaca que seus efeitos se estendem a diferentes esferas sociais, políticas e do conhecimento. No campo das artes diversos artistas evidenciam e reivindicam a necessidade de reconhecimento dos saberes e fazeres de grupos historicamente marginalizados. “Se as portas não se abrirem, serão derrubadas pela força natural com que estas práticas e saberes estão desestabilizando a manutenção sistemática da perspectiva hegemônica” (Simões, 2021, p. 5).

Em concordância Moura (2019) aponta para a necessidade de uma reflexão sobre a história colonial e sobre as marcas deixadas pelo racismo, escravismo, violência, patriarcado, machismo, capitalismo e modernidade/colonialidade, reveladas nas imagens do que de fato somos, que se torna possível impulsionar processos decoloniais das formas de pensar, ser, fazer e sentir neste território, buscando transformações positivas.

Portanto, refletir criticamente sobre os efeitos da colonialidade e sobre os mecanismos de poder que sustentaram e ainda sustentam as desigualdades é condição imprescindível para a construção de novos horizontes epistemológicos, sociais e culturais. A arte, nesse processo, revela-se não apenas como expressão estética, mas como prática política e pedagógica, que torna possível questionar narrativas hegemônicas e valorizar os

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

diferentes saberes. Nesse sentido, o diálogo entre teoria e prática decolonial constitui um caminho importante para repensar tanto o campo artístico quanto o educacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Carnaval de Arroio Grande se consolida como um importante espaço de sociabilidade, afirmação identitária e resistência negra. A história dessa celebração, desde a última década do século XIX, com o protagonismo da população negra nos primeiros festejos e arranjos, até a fundação do Clube Guarani, das bandas e dos blocos carnavalescos, evidencia uma atuação proeminente e contínua. Essa trajetória foi decisiva para a preservação da tradição e ajuda a compreender a potência carnavalesca do município.

Com isso, a obra do artista Zé Darci não apenas resgata a memória e a história do carnaval arroio-grandense, mas também evidencia as vivências negras na festa popular, em seus espaços de inserção social, pertencimento e fortalecimento, ao mesmo tempo em que insere Arroio Grande em contextos mais amplos de reflexão sobre antirracismo e arte. Com isso, a obra de Zé Darci fortalece o papel da arte como um instrumento socializador e político, capaz de resgatar a memória e ampliar horizontes.

Nesse sentido, a produção funciona em múltiplos níveis: documenta, celebra, resiste e provoca reflexão sobre a história social e cultural do município. É tanto um registro histórico quanto uma intervenção artística que dá visibilidade à memória negra e à vida cotidiana da comunidade, socializando uma pesquisa que, muitas vezes, permanece restrita ao meio acadêmico.

O artista possui uma obra decolonial, pois, por meio de seus traços marcantes, alia o conhecimento técnico à crítica da história oficial, apresentando uma nova perspectiva em que negros são colocados como protagonistas. Sua produção vai além do processo estético, promovendo reflexões políticas e fortalecendo a luta antirracista.

Para refletir sobre esse discurso artístico, buscou-se analisar como a colonialidade estruturou e ainda estrutura os modos de pensar, agir e produzir conhecimento, revelando como os efeitos do colonialismo reverberam nas formas de dominação. Nesse contexto, a arte assume papel estratégico, pois, além das técnicas, atua como mecanismo crítico capaz de questionar discursos hegemônicos e influenciar a percepção de mundo. Assim, a perspectiva decolonial não se limita ao campo teórico, mas se manifesta na prática, configurando formas de resistência e reinvenção. Nesse sentido, torna-se necessário repensar a arte, suas funções e potenciais transformadores.

REFERÊNCIAS

ACHINTE, Adolfo Albán. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones. In: PALERMO, Zulma (org.). **Arte y estética en la encrucijada descolonial**. Buenos Aires: Del Signo, 2009. p. 99-114.

AL-ALAM, Caiuá Cardoso. O CLUBE RECREATIVO GAÚCHO: um clube social negro em jaguarão (1930-40). In: **ENCONTRO ESCRAVIDÃO E LIBERDADE NO**

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

BRASIL MERIDIONAL, 9., Florianópolis, mai. 2019. p. 1-15.

ALENCASTRO, Lucilia de Sá. Revista “para todos...”: uma história de carnaval. **Tuiuti: Ciência e Cultura**, Curitiba, n. 46, p. 215-232, 2013.

ARANTES, Nélio. Pequena história do Carnaval no Brasil. **Revista Portal de Divulgação**, ano 3, n. 29., p. 6-29, fev. 2013.

DINIZ, André. **Almanaque do Carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

FÉLIX, Rita de Cássia Souza. Damas de Ébano nos Clubes Sociais Negros: Entre trancinhas e batom. **Comunicações**, Piracicaba, ano 21, n. 1, p. 39-53, jan./jun. 2014.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. Diversidade no carnaval de Salvador: as manifestações afro-brasileiras (1876-1930). **Projeto História**, São Paulo, n. 14, fev. 1997.

FLORES, Moacyr. Do entrudo ao Carnaval. **Estudos Ibero-Americanos**, n. 1, p. 149-151, jun. 1996.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento e Raquel Camargo; prefácio de Grada Kilomba; posfácio de Deivison Faustino; textos complementares de Francis Jeanson e Paul Gilroy. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

LONER, Beatriz Ana; GILL, Lorena Almeida. Clubes carnavalescos negros da cidade de Pelotas. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v. 35, n. 1, p. 145-162, jan/jun. 2009.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Transdisciplinaridade e decolonialidade. **Sociedade e Estado**, v. 31, n. 1, p. 75-97, abr. 2016. FapUNIFESP (SciELO).

MOURA, Eduardo Junio Santos. ARTE/EDUCAÇÃO DECOLONIAL na América Latina. **Cadernos de Estudos Culturais**, Campo Grande, v. 1, p. 31-44, jun, 2019.

RISÉRIO, Antonio. Carnaval: as cores da mudança. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 16, 1995.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. A ordem carnavalesca. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**, São Paulo, S. Paulo, v. 6, n. 1-2, p. 27-45, 1994 (editado em jun. 1995).

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Aníbal. **Descolonizar o saber, descolonizar o imaginário**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2000. p. 115-134.

SAMPAIO, Edna Giovane dos Santos. **Clube Instrução e Recreio: Família de Rainhas no carnaval arroio-grandense no século XX**. 2010. Monografia (Licenciatura em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2010.

SILVA, Rodrigo de Sousa da. ZÉ PELINTRA: concepções sobre a umbanda e o malandro. **Em Favor da Igualdade Racial**, Rio Branco - Acre, v. 3, n. 2, p. 133-145, fev/jul, 2020.

SIMÕES, Alessandra. A hora e a vez do “decolonialismo” na arte brasileira. **Revista Visuais**, v. 12, n. 7, p. 1-17, 2021.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

SERPA, Bruna Teles Mena. **Dona Serafina, entre a Fé e a Folia: a trajetória de uma mulher negra benzedeira em Arroio Grande (1911-2016)**. 2023. 103 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal do Pampa, Jaguarão, 2023.

SOARES, Franciéle Gonçalves. **Rainhas do Carnaval do Clube Guarani: um Clube Social Negro em Arroio Grande/RS**. 2025. 155 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

SOUSA, Karina Almeida de. RAINHAS DO CLUBE E MUSAS DO SAMBA-ROCK: raça e gênero na sociabilidade negra. **Desigualdade e Diversidade**, n. 18, p. 33-54, 10 jun. 2020. http://dx.doi.org/10.17771/pucrio.ddcis.48450.

Esta obra está sob Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional