



ISSN: 1983-8379

## **A folia de cocar: relações entre o “bom selvagem” do Romantismo brasileiro e o “anarquista canibal” dos cordões carnavalescos**

Leonardo Augusto Bora<sup>1</sup>

**RESUMO:** O estudo se propõe a estabelecer relações entre as construções idealizadas de selvagens brasileiros, presentes nas letras indianistas de autores como José de Alencar e Gonçalves Dias, e a complexa – e ainda pouco debatida – figura do “índio de cordão”, representação carnavalesca de um “mau selvagem” (descrito de maneira brilhante por João do Rio, em crônica de 1906), que, nos famigerados cordões da virada dos séculos XIX/XX, no Rio de Janeiro, geraram bastante discussão – e foram parar nas delegacias.

Palavras-chave: índios; carnaval; Romantismo.

**ABSTRACT:** The study aims to establish relationships between the constructs of idealized Brazilian Indianist present in the texts from authors such as José de Alencar and Gonçalves Dias, and the complex - and little discussed - figure of the "Indian of cord" representation of a carnival "bad savage" (described brilliantly by João do Rio, in chronic, 1906), which, in turn notorious strands of the nineteenth / twentieth century, in Rio de Janeiro, have generated much discussion - and ended up in police stations.

Key-words: Indians; carnival; Romanticism.

### **1.O carnaval carioca no século XIX: retalhos de fantasias**

Muito se fala, no “Rio de Janeiro, fevereiro e março”, das maravilhas do carnaval carioca, especialmente dos desfiles das escolas de samba, que receberam, há muito tempo, o apelido circense de “maior espetáculo da Terra”. Imortalizado nos versos insulares do sambanredo “É hoje!”, dos compositores Didi e Mestrinho, o show de proporções globais, das

---

<sup>1</sup> Licenciado em Letras Português-Inglês (Pontifícia Universidade Católica do Paraná), Bacharel em Direito (Universidade Federal do Paraná) e mestrando (bolsista CNPQ) em Teoria Literária (Universidade Federal do Rio de Janeiro).



ISSN: 1983-8379

“coxias” nas ruas e avenidas do centro, entre barraquinhas fumegantes, fios de alta tensão, árvores e canal do mangue, é apenas uma entre dezenas de manifestações carnavalescas que tomam de assalto os bairros da cidade nos dias (des)governados por Momo. Não à toa, os teóricos do carnaval preferem falar em “carnavais”, dada a pluralidade da festa.

Festa em que a fantasia ganha o plano da realidade, materializando-se em vestimentas específicas, alegorias, estandartes, adereços dos mais variados tipos, com as mais variadas funções. Para Felipe Ferreira, a fantasia carnavalesca “instaura no indivíduo um jogo duplo: 1) entre identidade e alteridade, metamorfoseando a identidade e 2) entre o real e o imaginário; tornando real a fantasia de se ser outro e dando-lhe corpo.”<sup>2</sup> (FERREIRA, 1999, p. 98). No Brasil, o triunfo dos bailes de fantasiados, em meados do século XIX, é o fato responsável pela popularização do uso de trajes diferentes dos usuais durante os festejos que antecedem a Quaresma; até então, o carnaval era basicamente o entrudo, brincadeira um tanto violenta em que as pessoas usavam roupas comuns, adequadas para as batalhas de limão de cera. O florescer do gosto pela fantasia deu início, no século retrasado, a um ramo do comércio voltado para a feitura do carnaval. Eneida de Moraes, para muitos a maior estudiosa do carnaval carioca, informa, no seu livro canônico, que lojas de máscaras e fantasias, como as casas Buis e Eugênio, disputavam a freguesia, em 1834, na região da Rua do Ouvidor. Entre os itens mais cobiçados, conta a historiadora, estavam máscaras com caras de animais (cães, gatos, porcos), narizes postiços e pares de seios falsos, fundamentais para os homens que se vestiam de mulheres.

Aos poucos, determinadas fantasias ganharam a preferência popular e se tornaram emblemáticas, as mais representativas das folias das ruas. De acordo com Eneida, houve uma paulatina substituição das fantasias grosseiras feitas de aniagem, como as de morte, macaco e urso velho, para figurinos mais elaborados, refinados em tecidos franceses; surgem os soldados, príncipes, pajens, pierrôs, palhaços, marqueses, diabinhos, generais, chineses, turcos, fidalgos, guerreiros, etc. Afirma a autora que a roupa de diabinho foi a mais utilizada pelos foliões de rua até os idos de 1930; a fantasia de dominó, em cetim, era a preferida dos foliões de bailes – embora houvesse versões populares de má qualidade, conforme apontam as pesquisas de Maria Clementina Pereira Cunha. Diabinhos nos salões também havia, mas com



ISSN: 1983-8379

nome sofisticado, à la Goethe: eram os Mefistófeles. Em suma, dominós e diabinhos passeavam pelas folias expansivas dos paralelepípedos e pelos mármore e cortinas dos salões. Arlequins, borboletas, marinheiros e odaliscas também davam o ar da graça nos bailes de então (MORAES, 1958, p. 98-99).

## 2. Imagens do índio no carnaval carioca do século XIX

Na segunda metade do século XIX as fantasias de índios ganharam destaque nas folias de rua da cidade do Rio de Janeiro. É o que expõe Eneida de Moraes, ao narrar a seguinte passagem:

Nesse ano de 88 desfilou a *Sociedade Carnavalesca Triunfo dos Cucumbis*, o primeiro cordão organizado na cidade. Eram negros fantasiados de índios, tocando instrumentos primitivos. No centro levavam uma rainha com um grande manto segurado por dois mascarados, “dois figurões”, políticos, possivelmente. Negros fantasiados de índios executando músicas e danças de africanos. (MORAES, 1958, p. 97)

A pesquisadora Maria Clementina Pereira Cunha igualmente relata a ação dos negros fantasiados de índios, explicando o fio condutor da apresentação dos cucumbis:

A história contada pelos cucumbis representa um cortejo de príncipes, princesas, feiticeiros, embaixadores de outras nações africanas e o povo, levando para o rei do Congo seu filho recém-circuncidado. A morte do príncipe, atacado por tribo inimiga que se veste de penas, como os índios do Brasil, dá origem a uma série de peripécias, encerradas pela ressurreição do jovem por intermédio da mágica do feiticeiro. Além das saudações em português, o enredo fecha-se com louvações a São Benedito e à Virgem Maria, novamente cantadas no idioma dos brancos ao ritmo de ganzás, agogôs, xerequês, tamborins, chocalhos, marimbas e adufes – ao passo que todo o resto permanecia na língua africana. As fantasias envergadas pelos participantes do cucumbi eram também bastante características: para os índios, círculos de penas nos joelhos, cintura, braços e pulsos; cocares de plumas com palas vermelhas, colares de miçangas, corais e dentes (...) (CUNHA, 2001, p. 42)

Outra descrição do visual desses índios carnavalescos foi feita pelo historiador Luiz Edmundo e apresentada por Maria Clementina Pereira Cunha: usavam “vastos cocares de penas longas e coloridas, emoldurando rostos cor de canela, pintados a urucum, brincos de metal e colares de vidrilho; na boca sempre traziam um apito de barro, por onde silvam, aos



ISSN: 1983-8379

pulos; traziam atravessado nas costas um lagarto seco, uma serpente ou uma pele dura de jacaré.” (CUNHA, 2001, p. 177)

As fantasias de silvícolas são uma constante nas manifestações carnavalescas (não apenas do Rio de Janeiro, mas do Brasil – vide os caboclinhos do Nordeste, por exemplo – e do mundo – a exemplo das fantasias de “homens selvagens”, confeccionadas com peles de animais como cervos e ursos, presentes nos festejos carnavalescos de cidades da França, Suíça e Hungria (FERREIRA, 1999, p. 101), ou as manifestações carnavalescas não-oficiais e negras de Nova Orleans, nos Estados Unidos, que não são comandadas por reis, mas por caciques – os *Black indians*<sup>3</sup>). A existência de fantasias de índios nos carnavais populares do Brasil é decorrência de algo apontado por Roberto DaMatta: os personagens carnavalescos são “figuras periféricas do mundo social brasileiro”.<sup>4</sup> Felipe Ferreira defende que “as fantasias de ‘sujo’, de índios, de Clóvis irão surgir, naturalmente, no seio popular, mas sempre com um forte traço de união com as fantasias ‘tradicionais’”. (FERREIRA, 1999, p. 101) É a ideia de que “nossa fantasia de carnaval estará – desde sua origem até a atual apresentação de uma escola de samba na Passarela – estabelecendo uma ligação entre a cultura popular e a cultura erudita”. (FERREIRA, 1999, p. 101). Pode-se inferir que o índio ganha os festejos ao final de uma época em que figurara, de maneira distinta, no “mundo erudito” das orquestras e páginas literárias – sem esquecer das menções ao universo indígena e à natureza tropical, com abacaxis, aves, palmeiras e companhia, feitas graficamente em telas, partituras, cartazes e objetos do período. Ou seja: a figura do índio, que tanto instigou o imaginário europeu à época das Grandes Navegações, no final do Renascimento (o “índio de tocheiro de Catarina de Médicis”<sup>5</sup>), foi, no Brasil, bastante difundida durante o Império, especialmente durante o governo de Pedro II.

<sup>3</sup> Sobre o assunto, é fundamental a leitura de GÓES, Fred. Entre Reis e Caciques no MardiGras de Nova Orleans. In: CAVALCANTI, Maria Laura, GONÇALVES, Renata (orgs.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009, p. 35/46.

<sup>4</sup> O autor exemplifica a ideia mencionando fantasias de reis e duques (nobres em geral), caveiras e diabos (seres das sombras), gregos, romanos e chineses (povos distantes), ladrões, palhaços, prostitutas, caubóis e malandros (“figuras liminares que o cotidiano só revela dolorosamente”). A figura do índio pode ser enquadrada nessa última categoria. O genocídio indígena pós-1500 legou aos nativos brasileiros papel periférico, exótico, marginal em nossa sociedade. In: DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 62.

<sup>5</sup> Expressão utilizada por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago, de 1928.



ISSN: 1983-8379

A associação entre o índio e os imperadores não é descabida, uma vez que o nacionalismo estimulado após a Independência, em 1822, propiciou a valorização dos cocares emplumados. Na ficção romântica de José de Alencar, diz Antonio Candido, os índios personificavam “a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção que dá a um país de mestiços o alibi de uma raça heróica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário” (CANDIDO, 1959, p. 223); estavam inseridos, portanto, no ideal nacionalista de descobrir as “raízes do Brasil”, uma “utopia selvagem” retrospectiva disposta a dar “traços autóctones” à civilização brasileira. Nas palavras de Maria Cândida Ferreira de Almeida,

(...) os romances indianistas de José de Alencar produziram uma reconstituição do passado da nação, transformando-o em um passado mítico, que aponta para as questões próprias do conflito que se desenrolavam no presente da escritura. *Iracema* e *Ubirajara* participam explicitamente dessa vertente, pois o próprio autor os considera como “lendas” (...). Já *O Guarani* aparece como “romance brasileiro”, índios bons e maus, brancos bons e maus, todos estão em confronto, participando de uma narrativa que é também “história do Brasil”. O retorno ao passado, histórico ou mítico, era uma tentativa de ressignificar o presente e projetar o futuro, camuflando a violência e a destruição que marcaram o começo da colonização do Brasil (...) (ALMEIDA, 2002, p. 194)

No plano político, Pedro II valeu-se do índio com o objetivo de associar a imagem do Império Brasileiro à da natureza maravilhosa, mãe de um povo cujo brado é retumbante. O indígena é alçado ao posto de símbolo nacional, como aponta, com riqueza de detalhes, a historiadora Lilia Moritz Schwarcz, em sua obra “As Barbas do Imperador – D. Pedro II, um monarca nos Trópicos”; nela, ao retratar as particularidades do Segundo Reinado, esclarece:

Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam os romances épicos que traziam chefes indígenas heróicos, amores silvestres com a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de nossas línguas nativas feitos pelos jesuítas passaram a ser estimados, pois neles se escolhiam termos indígenas que poderiam ser entremeados às estrofes dos novos poemas. O próprio imperador, inspirado por essa voga, além de propor a criação de gramáticas e dicionários, começa a estudar o tupi e o guarani, que lhe seriam úteis durante os litígios com o Paraguai, na década de 60, e mesmo para que ganhasse uma espécie de liderança do movimento romântico. Cunhava-se então a representação do sábio mecenas. (SCHWARCZ, 1999, p. 204-205)



ISSN: 1983-8379

A autora afirma que a literatura cedeu espaço ao discurso oficial e transformou o índio em um modelo de nobreza<sup>6</sup>, ainda que, na realidade, trágica e ironicamente, ele, o indígena, tenha sido uma grande vítima do processo colonizador que levou ao Império – e continuou a ser vitimado pela pena governamental, durante o reinado de Pedro II. Afrânio Biscardi e Frederico Almeida Rocha, com base na obra de Schwarcz, entendem que a intensa participação do imperador no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (criado em 1838) e o mecenato por ele praticado “circunscreveram-se nos moldes de um projeto propício ao fortalecimento da monarquia, do Estado e da unidade territorial, que seria também cultural.” (BISCARDI e ROCHA, 2006).

A vontade de retratar o indígena como um ser dotado de valores elevados ocasionou a condenação dos selvagens antropófagos, tidos como a expressão máxima da barbárie, nas páginas da literatura romântica indianista. Tanto Gonçalves Dias como José de Alencar desenharam os Aimorés como nativos ferozes, vis, sem qualquer indício de civilização. Nas páginas de Alencar, a descrição dos Aimorés, no capítulo d’*O Guarani* intitulado “Os selvagens”, é marcada pela truculência:

Homens quase nus, de estatura gigantesca e aspecto feroz; cobertos de peles de animais e penas amarelas e escarlates, armados de grossas clavas e arcos enormes, avançavam soltando gritos medonhos.

A inúbia retroava; o som dos instrumentos de guerra misturado com os brados e alaridos formavam um concerto horrível, harmonia sinistra que revelava os instintos dessa horda selvagem reduzida à brutalidade das feras. (ALENCAR, 1996, p. 195)

Nota-se, nas letras de Alencar, um sofisticado jogo de contrastes utilizado para endossar a ideia de que tais índios eram bárbaros e não expressavam os valores cortesãos. Alencar fala em “concerto horrível”, estabelecendo uma oposição entre os gritos dos selvagens e a sutileza dos acordes de uma orquestra sinfônica, símbolo máximo do mundo

---

<sup>6</sup>É curioso constatar que José de Alencar, maior expoente do romantismo indianista brasileiro, era um “inimigo do rei”, uma vez que nunca escondeu a oposição a certas atitudes de Pedro II. O escritor, usando o pseudônimo Erasmo, publicou textos panfletários, condenando a corrupção que roía os tapetes do alto escalão. Além disso, criticou com veemência o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, feito sob encomenda do Imperador – que, adversário confesso, perseguia o romancista nas esferas da política. A ironia reside na percepção de que as obras regionalistas e indianistas de Alencar atendiam, sim, aos interesses do Império, unificados sob a égide do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Vide NETO, Lira. *O inimigo do rei*. Uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.



ISSN: 1983-8379

erudito. Além disso, fala em “harmonia sinistra” e compara os homens aos animais ferozes, visão que nada lembra a delicadeza de Iracema ou a hombridade valorosa de Peri, cuja descrição foi assim elaborada:

Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor de cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculca da graça, da força e da inteligência. (ALENCAR, 1996, p. 28).

Se nas páginas literárias os índios “bárbaros” figuravam coadjuvantes, posto que o protagonismo era dos índios cavalheirescos, alegórico modelo de lealdade que atendia aos interesses do trono, nas ruas do carnaval o estereótipo do selvagem animalizado roubaria a cena. O índio dos cordões não viveria amores elevados, com aroma de baunilha, tampouco representaria os ideais românticos do Império, esfacelado em 1889<sup>7</sup>: faria algazarra com o rosto pintado e empunharia tacapes nos cortejos negros.

A fantasia do “índio de cordão”, na visão de Felipe Ferreira, “ao contrário de representar um índio brasileiro, (...) mais parece saída da imaginação de algum estrangeiro. A curiosa ‘coroa’ circular e o saiote, ambos feitos de penas, pouco tem a ver com o habitante original do Brasil. O fato se explica através da visão que o europeu tinha do nosso índio.” (FERREIRA, 2004, p. 291) Trata-se, portanto, de uma idealização; se o romantismo literário pintou nossos indígenas com traços de donzelas e cavaleiros medievais, as vestes dos índios dos cordões é fruto da mistura de referências visuais dos índios americanos, o que resultou em uma figura genérica, “resumo das diferentes culturas presentes no continente”. (FERREIRA, 2004, p. 292). Havia, também, elementos da indumentária tribal africana, como escudos e máscaras – uma sobreposição de referências, explicitando a miscigenação.

---

<sup>7</sup> No ano de 1889, segundo dados apresentados por Felipe Ferreira n’O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro, o Jornal do Commercio, a 4 de março, noticiou que a Sociedade Iniciadora dos Cucumbis Carnavalescos “desfilara apresentando dois estandartes, com seus sócios ‘fantasiados de índios’ e tocando ‘instrumentos originais’. Em 1890, o mesmo periódico noticiou a passagem de dois grupos de cucumbis: “a Sociedade Iniciadora dos Cucumbis Africanos – e a sociedade dos Cucumbis Carnavalescos – trajando rico vestuário indígena”. In: FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 285/286.



ISSN: 1983-8379

Os brincantes dos cordões, aos poucos, passaram a ser mal vistos. Não mais eram julgados pitorescos, tão somente, mas incivilizados, rudes, violentos. São estes personagens brutalizados que João do Rio descreve em sua crônica “Cordões”, de 1906:

Na turba compacta o alarma correu. O cordão vinha assustador. À frente, um grupo desenfreado de quatro ou cinco caboclos adolescentes com os sapatos desfeitos e grandes arcos pontudos corria abrindo as bocas em berros roucos. Depois um negralhão todo de penas, com a face lustrosa como piche, a gotejar suor, estendia o braço musculoso e nu sustentando o tacape de ferro. Em seguida gargolejava o grupo vestido de vermelho e amarelo com lantejoulas d’ouro a chispar no dorso das casacas e das grandes cabeleiras de coches, que se confundiam com a epiderme num empastamento nauseabundo. Ladeando o bolo, homens em tamancos ou de pés nus iam por ali, tropeçando, erguendo archotes, carregando serpentes vivas sem os dentes, lagartos enfeitados, jabutis aterradores com grandes gritos roufenhos. (RIO, 2008, p. 142)

Aos olhos da elite, os cordões foram colocados em posição oposta à das civilizadas Grandes Sociedades, num movimento conservador apontado por Felipe Ferreira. Não bastasse, a República recém-nascida pretendia enterrar os ideais do Império, refutando o apreço pelo nativismo e vendo na alva “pureza” dos imigrantes a solução racista para as mazelas do Brasil, supostamente geradas pela mistura carnal entre brancos, índios e negros. É o que explica Maria Clementina Pereira Cunha:

Às vésperas da abolição, uma tônica quase decepcionada marcava os comentários da imprensa sobre os cucumbis e sobre a presença dos negros no carnaval, com suas formas tradicionais de apresentar-se na festa. Seguiu-se o discurso francamente racista da década de 1890, que desenhava os ‘africanismos’ como uma ameaça ao próprio futuro do país. No século XX os cucumbis, alvos dessas críticas e desse temeroso olhar branco, haviam sumido das ruas, na forma como foram vistos no século anterior. (CUNHA, 2001, p. 176)

Tinha início o processo de “limpeza”, afrancesamento e “embranquecimento” do carnaval carioca, movimento diretamente ligado à perseguição dos índios de cordão.

### 3.A expulsão carnavalesca do índio de cordão

No início do século XX, o índio foi literalmente “chutado” para fora da folia. É o que se vê em uma charge de 1909, publicada na revista *Careta* de 20 de fevereiro. Na figura, um





ISSN: 1983-8379

pierrô branco, símbolo da europeização da festa, dá um pontapé violento no traseiro de um silvícola – e o sorriso estampado no rosto do agente evidencia a felicidade com que a atitude é tomada. Penas voam, aos pedaços, num cenário de destruição; o “selvagem” tomba em tons acinzentados, sujos, ligados ao esquecimento<sup>8</sup>.

Mais do que um reflexo do apagamento simbólico dos apreços nacionalistas do Império, a expulsão foi decorrente do processo de “limpeza” pelo qual passou o carnaval carioca, em tempos de bota-abaixo. Felipe Ferreira complementa as ideias de Maria Clementina e explica esta complexa questão de maneira clara:

Após a proclamação da República, o Brasil percebia a necessidade de se manter a unidade nacional, essencial para a legitimação do novo sistema de governo. O país precisava definir sua nacionalidade. E a pergunta sobre o que seria a verdadeira “essência da brasilidade” tornava-se de crucial importância para que o antigo símbolo da coroa pudesse ser substituído pela ideia de nação. Essa questão começara a ser discutida já na década de 1880, quando uma primeira geração de intelectuais nacionalistas abordaria o tema. No final do século XIX, a intelectualidade havia chegado à conclusão de que a grande responsável pelo atraso brasileiro em relação às nações mais desenvolvidas era a mestiçagem que existia no país. A preocupação com a necessidade que a nação tinha de superar esse atraso fazia com que muitos chegassem a afirmar que, se o povo brasileiro continuasse a se misturar, o Brasil iria se extinguir em alguns anos. Para eles a modernidade significava um Brasil europeizado e somente a imigração poderia “limpar” os efeitos perniciosos da miscigenação. (FERREIRA, 2004, p. 249)

O Rio, “embranquecido”, civilizava-se: a festa, igualmente, precisava de bons modos. Maria Clementina deixa claro que os cordões como um todo sofreram perseguições; a mão de ferro, no entanto, pesou mais sobre os índios, numa verdadeira *marcha para o oeste* carnavalesca. Nas palavras da autora:

(...) nem só de índios compunham-se os cordões. A reiterada presença nos seus desfiles de um elenco variado de fantasias reforça a ideia de que a ênfase nos ‘selvagens’ tinha o sentido retórico de estabelecer mais fortemente o contraste entre um carnaval ‘moderno’ e outro ‘primitivo’, reafirmando, vale dizer, as hierarquias sociais explícitas nessa classificação. (CUNHA, 2001, p. 178)

A repressão policial foi uma das formas de controlar a bagunça. Segundo Maria Clementina, “meticulosamente, a polícia tratava de inventar novas formas de controlar esses

<sup>8</sup> Ver a ilustração em CUNHA, Maria Clementina Pereira: *Ecos da Folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. Companhia das Letras, 2001. Ilustração n. 41, p. 388.



ISSN: 1983-8379

foliões, aproveitando-se da imagem de ameaça e violência a eles associada (...)”(CUNHA, 2001, p. 195); a burocracia estatal, por meio do seu braço armado, interferia nas brincadeiras, a ponto de, em 1904, a imprensa noticiar “que o cordão que não exibisse licença, quando solicitada por uma autoridade policial, seria levado com todos os seus componentes (...) para a polícia central (...)”(CUNHA, 2001, p. 196).

Enquanto isso, o Corso, os ranchos e as Grandes Sociedades prosperavam em purpurina. Em 1908, a Avenida Central, criança de 04 anos, observava a multidão de homens com chapéus de palhinha e mulheres elegantes que se aglomeravam para ver os desfiles de Fenianos, Democráticos e Tenentes do Diabo. As janelas dos prédios da Avenida eram ofertadas aos endinheirados, arquibancadas e palanques começavam a ser erguidos, decorações ainda singelas coloriam as ruas de inspiração francesa – culminando a prática na primeira decoração de rua oficial, feita por Luiz Peixoto, em 1928. O “vitorioso projeto da cidade de Nice” (FERREIRA, 2004, p. 311) era o parâmetro a ser seguido. O governo passaria a investir maciçamente na festa, visando ao lucro; estava decidido a usar a imagem do carnaval como símbolo de um novo Brasil, republicano e civilizado, pronto para receber turistas de toda a parte. Nas palavras de Felipe Ferreira:

No final dos anos 20, o Carnaval do Rio de Janeiro já era visto como a grande festa nacional e sentia-se forte o suficiente para procurar ganhar o mundo. A separação cada vez mais precisa entre as diferentes formas de brincadeiras carnavalescas populares fazia com que a folia carioca se tornasse cada vez mais fácil de ser compreendida pela burguesia nacional. A ‘confusão’ que reinara na virada do século estava em vias de ser totalmente substituída pelas novas categorias do carnaval de rua. Corso, Grandes Sociedades, ranchos, blocos e cordões formavam uma espécie de escala ‘decrecente’ da folia, começando pela mais elegante e terminando na mais popular. Por trás desse tipo de classificação, havia uma ideologia que procurava expressar na festa carnavalesca todo o arco social brasileiro. (FERREIRA, 2004, p. 310)

Porém, o começo dos anos 30, no que tange ao carnaval, foi marcado por polêmicas e fracassos, conforme explica Felipe Ferreira. O carnaval de 1929 estava a ser preparado o maior de todos os tempos, mas fortes chuvas castigaram a cidade, impedindo o desfile de Democráticos e Tenentes do Diabo, comprometendo um projeto carnavalesco de nível internacional. Em 1930, um fato bastante inusitado ofuscou a festa: as eleições para presidente do país, em meio a conturbados debates que terminariam na Revolução que anulou o resultado



ISSN: 1983-8379

das urnas (Julio Prestes fora eleito presidente) e colocou Getúlio Vargas no poder, foram realizadas em pleno sábado de carnaval, no dia primeiro de março. Em 1931, o consumo de bebidas alcoólicas, com exceção da cerveja e do chope, foi proibido, gerando protestos e conflitos entre populares e policiais. Os grandes clubes decidiram não abrir as portas, a Avenida Rio Branco não foi decorada. Algo precisava mudar: o “carnaval padrão Europa”, livre dos índios arruaceiros, soava promessa entrevada.

Eis que surge 1932, um ano de inflexão<sup>9</sup>. O prefeito Pedro Ernesto decidiu associar a prefeitura ao Touring Club; juntos, organizariam o carnaval do Rio. O Touring Club impôs, em definitivo, um caráter internacionalista à festa, criando uma “Comissão Executiva dos Festejos”. Surgia, a partir disso, um “programa oficial” do carnaval carioca, no qual figuravam, entre outras atividades, o “Banho de Mar à fantasia”, os desfiles de blocos, corsos e Grandes Sociedades, a “Batalha de Flores e Confete em Copacabana”. (FERREIRA, 2004, p. 320) Tratava-se de uma organização rígida, uma grade com datas e horários pré-estabelecidos. E foi um sucesso, ao menos no meio da imprensa, que não poupou elogios ao prefeito<sup>10</sup>.

1932 foi ainda mais esplendoroso: o ano em que se realizou o primeiro *bal masqué* do Teatro Municipal, reunindo “a nata da elite nacional em seus salões ricamente decorados”. (FERREIRA, 2004, p. 322). A sofisticação do evento abrilhantaria a imagem internacional do Rio e roubaria do curso o posto de evento oficial das folias de elite; o desfile de automóveis decorados estava fadado à extinção. Era tamanho o entusiasmo com o novo modelo de gestão que o diretor do Touring Club, Berilo Neves, declarou, no *Diário de Notícias* de 04 de fevereiro de 1932:

Quando o mundo inteiro souber que fazemos o Carnaval mais pitoresco e alegre de que há memória desde o esplendor babilônico até hoje o Rio se encherá, anualmente, de centenas de milhares de turistas... E o carnaval nos dará, então, de sobejo, o que as minas do século XVII já não podiam dar: ouro... Pela primeira vez na história da

<sup>9</sup> Tanto Felipe Ferreira quanto Maria Clementina Pereira Cunha enxergam o ano de 1932 como um divisor de águas na história do carnaval carioca.

<sup>10</sup> Felipe Ferreira mostra que o periódico *O Jornal*, de 30 de janeiro de 1932, “destacava que a comemoração se realizava em agradecimento ao fato de Pedro Ernesto ter tornado o Carnaval carioca oficial, ao auxílio destinado às Grandes Sociedades, ranchos e blocos, além da isenção de taxas e impostos sobre os primeiros festejos.” In: FERREIRA, Felipe. Obra citada, p. 322.



ISSN: 1983-8379

Humanidade haverá notícia de uma farra que não dá prejuízo, e sim lucro. (FERREIRA, 2004, p. 325).

Megalomanias à parte, fato é que o lucro gerado pelo carnaval oficial fez com que a Comissão de Turismo mandasse para a França, pelo navio *L'Atlantique*, “quinhentos mil cartazes fazendo a propaganda do carnaval de 1933.” (MORAES, 1958, p. 231) Começava a tradição dos grandes cruzeiros, que, anualmente, singrariam o oceano e aportariam na “Cidade Maravilhosa”, desembarcando turistas de primeira classe.

Nesse contexto de cifras e borbulhas de champanhe, também no multifacetado 1932, foi realizado, com o apoio do jornal *Mundo Sportivo*, o primeiro concurso de escolas de samba oficial, reunindo dezenove grupos de sambistas. Tinha início, nas palavras do pesquisador Sérgio Cabral, o “Carnaval na Praça Onze”, no qual, décadas mais tarde, a figura do indígena seria “resgatada” das brumas do esquecimento.

#### 4.O pitoresco e sugestivo carnaval das escolas de samba

A primeira disputa entre grupos de samba teria sido organizada por Zé Espinguela, de maneira informal, em 1929. Três anos depois ocorreria o primeiro “torneio” das escolas de samba, como noticiado pelo *Mundo Sportivo* de 04 de fevereiro de 1932, prometendo ao público “verdadeiros milagres” e “efeitos impressionantes”. O jornal de Mario Filho não poupou adjetivos ligados ao exotismo, dando especial destaque ao ruído das cuícas, um “bárbaro rumor” jamais ouvido fora dos morros. (CABRAL, 2011, p. 73) Os textos elaborados para a divulgação do desfile faziam questão de reforçar o caráter suburbano das escolas, usando a imagem das favelas como recurso de expressividade. De certa forma, retornava o fascínio pelo desconhecido à margem, o sambista favelado análogo ao “selvagem” emplumado de outrora.

Também figuravam nos textos menções aos malandros, figuras marginais que, nos anos 30, foram promovidas a símbolos de brasilidade. Para Felipe Ferreira, o movimento modernista, cuja pedra angular, nas terras de cá, foi a emblemática semana paulistana de 1922, invadiu a folia em definitivo e fixou o entendimento de que o carnaval era a expressão máxima do espírito “nacional”. Observa-se, pois, um delicado contraste: se, por um lado, o

12



ISSN: 1983-8379

carnaval ganhava um caráter cosmopolita, global, por outro fervia o interesse pelo folclore, representado pela valorização dos festejos do subúrbio, como os sambas de roda, os batuques, a Festa da Penha. Os franceses, por exemplo, demonstravam interesse pela “negrofilia”; em 1923, o paulista Oswald de Andrade, aríete do Modernismo brasileiro, defendeu, em Paris, a “presença sugestiva do tambor negro e do canto do índio” nas festas do nosso carnaval. (FERREIRA, 2004, p. 257)

A temática indígena, especificamente, esteve em alta, nos círculos da intelectualidade tupiniquim, nos anos 20 e 30. Macunaíma, de Mário de Andrade, e Cobra Norato, de Raul Bopp, são apenas dois exemplos literários que comprovam o interesse que as lendas indígenas despertavam nos escritores da chamada Primeira Geração Modernista. Nas artes plásticas, a pintura de Tarsila do Amaral ilustrou a antropofagia oswaldiana, que demarcava, com a morte do bispo Sardinha, devorado pelos caetés, o início da *Terra Brasilis*. Na arquitetura, o movimento Art Déco coloriu-se de verde e amarelo e apresentou inusitados traços marajoaras, com muiraquitãs e grafismos indígenas estilizados, em edifícios como o Itahy e o Itaoca, em Copacabana. A Casa Marajoara, na rua Paissandu, é o exemplo máximo das influências nativistas na arquitetura brasileira. A música de Villa Lobos, por sua vez, com incursões pelo Amazonas, sintetiza a mitologia da floresta tropical nas partituras dos anos 20. No início dos anos 50, o maestro terminaria o balé “Rudá”, deus do amor, que celebra a memória dos grandes “impérios indígenas” latino-americanos: maias, astecas, incas e marajoaras.

Neste contexto nativista (que, na extrema direita, descambou para o verde-amarelismo integralista de Plínio Salgado), perdia força o entendimento de que a folia carioca deveria apenas imitar os festejos europeus e crescia o interesse pela multiculturalidade do Brasil, fomentando a necessidade de novos símbolos, diferentes daqueles observados nas folias do século XIX:

A visão modernista vai incorporar ao sentido de desafio do cotidiano a ideia do Carnaval como uma forma de resistência “antropofágica” do povo brasileiro às imposições externas. Uma espécie de liquidificador capaz de transformar tudo em loucura carnavalesca (...) A partir dessa constatação, estava pavimentado o caminho para que a festa carnavalesca do Rio de Janeiro se tornasse a maior expressão da índole e da ‘alma’ brasileiras. Uma festa múltipla, que sintetizaria um país plural, produto da reunião de muitas diferenças. (...) O carnaval passava a representar a síntese do Brasil. (FERREIRA, 2004, p. 325).



ISSN: 1983-8379

Mas, no campo das serpentinas, não foi o índio o símbolo escolhido para os novos tempos. Entravam em cena, para continuar sob os holofotes até hoje, icônicos malandros e baianas. A roupa de malandro não era exatamente uma novidade: muitos brincantes trajavam paletós e chapéus de palhinha no século XIX, por influência francesa. Quando os intelectuais descobriram o samba, nos anos 20, no já referido contexto de reavaliação e valorização da cultura negra, ganhou outra conotação a vestimenta típica dos negros sambistas dos morros, composta por sapato bicolor, calça branca, chapéu e camisa listrada. O conjunto passou a ser celebrado como símbolo do novo ritmo e, por extensão, do carnaval brasileiro. Juntamente, a vestimenta de baiana ganharia o mundo. Saias rodadas, rendas, torços e tabuleiros com quitutes eram comuns no Rio de Janeiro imperial (inclusive, relata Felipe Ferreira, a Princesa Isabel usou uma fantasia de “pretinha baiana” num baile de máscaras europeu, em 1865). Nos primeiros anos da década de 30, “a figura teria seus traços fixados definitivamente no imaginário carnavalesco nacional.” (FERREIRA, 2004, p. 257). É importante lembrar que a “macumba”, termo genérico utilizado para designar os cultos afro-brasileiros, intimamente relacionados às tias baianas, instigava a curiosidade da cena intelectual brasileira (não à toa Macunaíma visita o terreiro de Tia Ciata...); no emblemático ano de 1932, em 04 de fevereiro, “o Teatro Phenix realizaria um baile carnavalesco inspirado na ‘macumba’.” (FERREIRA, 2004, p. 259) Além disso, a música de Dorival Caymmi, especialmente o sucesso “Que é que a baiana tem”, contribuiria, na visão de Raymundo Magalhães Júnior, para a difusão do traje – imortalizado na figura marcante da Pequena Notável Carmen Miranda. Em 1933, juntava-se ao grupo a figura do Rei Momo, cuja primeira coroação oficial é assim narrada por Jota Efegê: o jornal *A Noite* “moldou o monarca em papelão e, após um festivo desfile pela Avenida Rio Branco, o Augusto boneco sentou no trono que o esperava no desaparecido Beira-Mar Cassino, de onde, desde aquele sábado gordo, passou a presidir o Carnaval carioca.” (EFEGÊ, 1982, p. 158)

Este conjunto de símbolos encontraria nas nascentes escolas de samba um terreno fértil. Pouco se sabe do primeiro desfile, do qual a Mangueira saiu campeã com o tema “A floresta”. Sabe-se que o público lotou a Praça Onze e que, de acordo com o regulamento, as escolas poderiam cantar três sambas durante as apresentações (CABRAL, 2011, p. 75). Não

14



ISSN: 1983-8379

havia um “samba de enredo” nos moldes contemporâneos – tal conceito seria consolidado nos anos 40 (CABRAL, 2011, p. 87); as escolas entoavam o que bem queriam, a exemplo da Mangueira: num desfile cujo tema evocava a natureza, cantou os sambas “Pudesse meu ideal”, de Cartola e Carlos Cachça, e “Sorri”, de Lauro dos Santos (Gradim).

No ano seguinte, os desfiles, sob a batuta do jornal *O Globo* (que se debruçou sobre a Praça Onze devido ao sucesso da primeira edição), ilustram claramente a absorção do imaginário cultural crescente: mesmo não sendo um item obrigatório, a maioria das postulantes ao título apresentaram enredo – e a mítica Bahia foi a vedete principal. Na bicampeã Mangueira, “Uma segunda-feira do Bonfim, na Ribeira”; na Azul e Branco do Salgueiro, “Uma noite na Bahia”; na União do Uruguai, “Na Bahia”<sup>11</sup>. Afora as maravilhas baianas de 33, os desfiles dos anos 30 elegeram o próprio samba como tema principal; os enredos metalinguísticos serviam para demarcar território e solidificar o ritmo, ao som dos tamborins.

Curioso é o fato de que as escolas, nascidas em meio ao fervilhar nativista pós-22, demorariam a assimilar em definitivo os temas africanos e indígenas, com os quais flertavam timidamente já em seus primeiros anos. A chamada “revolução salgueirense”, cujos expoentes foram o professor da Escola de Belas Artes Fernando Pamplona e o seu fiel escudeiro Arlindo Rodrigues, na transição dos anos 50/60, foi a responsável pela internalização da africanidade nos desfiles das escolas de samba, que, até então, preferiam temas governistas, longos sambas descritivos e fantasias de veludo e bordados. Na esteira do negro, o índio passaria, nas décadas de 60 e 70, a aparecer mais vezes, inserido em enredos como “Aquarela Brasileira”, do Império Serrano, em 1964, “Lendas e Mistérios da Amazônia”, da Portela, em 1970. Joãozinho Trinta e Rosa Magalhães são, certamente, os artistas que mais vezes fantasiaram brincantes de índios na era Sambódromo (pós-1984).

Na nossa literatura, após os anos 50, a temática indígena foi explorada em romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Maíra*, de Darcy Ribeiro. Atualmente, vem ganhando destaque a literatura produzida por indígenas, como as obras de Daniel Munduruku, com raízes fincadas nos mitos dos “donos da terra”. O índio, em nossas páginas literárias, continua

---

<sup>11</sup> Dados colhidos do sítio <http://www.galeriadosamba.com.br/V41/CA.asp?parm=%3F%F4%F4%CA%E7%E754&BT=OK>.



ISSN: 1983-8379

a ser descoberto, sem as idealizações de outrora; em *Quarup*, o cenário descrito pelo autor é pouco adocicado: deparamo-nos com uma realidade excludente e cruel, marcada pela marginalização do indígena, algo que em nada lembra os perfumes de Alencar e as brincadeiras quase inocentes de Macunaíma.

O panorama apresentado, inconcluso, deixa a ideia de que as fantasias de índios continuam a colorir as folias da cidade do Rio de Janeiro – o Cacique de Ramos, bloco fundado em 1961, no bairro de Olaria, é o melhor exemplo disso (e curioso é o fato de que, a exemplo dos índios dos cucumbis, as vestimentas tradicionais do bloco não sintetizam elementos tribais genuinamente brasileiros – os índios do cacique têm fortes acentos norte-americanos). O tradicional “índio de cordão”, porém, passou por um bem-sucedido processo de apagamento simbólico, fato que deve ser investigado com exaustividade, mediante pesquisas iconográficas mais rigorosas e análises mais acuradas de textos jornalísticos.

## Referências

BISCARDI, Afrânio. ROCHA, Frederico Almeida. *O Mecenato Artístico de D. Pedro II e o Projeto Imperial*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 1, mai. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/mecenato\\_dpdedro.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/mecenato_dpdedro.htm)>.

CABRAL, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1959.

CAVALCANTI, Maria Laura, GONÇALVES, Renata (orgs.). *Carnaval em múltiplos planos*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2009.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecoss da Folia*. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. Companhia das Letras, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.





ISSN: 1983-8379

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1982.

FERREIRA, Felipe. *O Marquês e o Jegue – estudo da fantasia para escolas de samba*. Rio de Janeiro: Altos da Glória, 1999.

FERREIRA, F. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERREIRA DE ALMEIDA, Maria Cândida. *Tornar-se outro. O topos canibal na literatura brasileira*. São Paulo: Annablume, 1999.

MORAES, Eneida de. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

MOREL, Marco. O mau selvagem: índios invisíveis no Romantismo brasileiro. In: LESSA, Mônica Leite; FONSECA, Silvia Carla Pereira de Brito. *Entre a monarquia e a república: imprensa, pensamento político e historiografia (1822 – 1889)*. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

NETO, Lira. *O inimigo do rei*. Uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As Barbas do Imperador*. D. Pedro II, um monarca nos Trópicos. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

<http://www.galeriadosamba.com.br>