Carnaval Crioulo – Cucumbis no Rio de Janeiro (década de 1880)

ERIC BRASIL NEPOMUCENO[1]

O Carnaval é uma festa plural. Sempre que vivenciado permite variados significados e interpretações, dependendo dos atores envolvidos e das relações sociais em jogo. O conceito de Liberdade também deve ser encarado a partir dessas premissas. Sendo assim, Carnaval e Liberdade precisam ser analisados em seu contexto e a partir dos significados atribuídos pelos diferentes sujeitos históricos coevos. Partindo dessas afirmativas, esse texto pretende analisar uma possibilidade de ação festiva da população de cor no carnaval do Rio de Janeiro durante a década de 1880 – anos de maior intensificação das lutas por liberdade e expansão dos seus limites –: analisaremos os Cucumbis carnavalescos. Neste período e, sobretudo, nesse espaço urbano, o Carnaval e a Liberdade foram disputados intensamente por diversos grupos sociais. Entender melhor a presença dos Cucumbis nos carnavais do Rio na década de 1880 abre novas possibilidades de interpretação dos significados tanto dos *carnavais* quanto das *liberdades* desejadas e criadas pela população de cor da cidade.

Ao ler os jornais dos dias de carnaval da década de 1880 me deparei com uma pluralidade enorme de atores e práticas convivendo – não harmoniosamente – lado a lado nas estreitas ruas do Rio de Janeiro. Além de diabinhos encarnados, presença constante nas páginas diárias e freqüentadores assíduos dos xadrezes da cidade, o carnaval das ruas apresentava centenas de outros foliões fantasiados de Velhos, Dominós, Mortes, *Chicards* e Morcegos entre outros tipos que, individualmente, brincavam sob o reinado de Momo. Também era comum o relato de grupos populares percorrendo dia e noite o centro e os arrabaldes da Corte. A grande maioria desses grupos era chamada de *Zé-Pereira* pelos jornalistas.

O *Zé-Pereira* correspondia, em finais do século XIX, a um termo genérico com o qual os jornalistas definiam quaisquer grupos de foliões populares que pulassem o carnaval atrás de uma banda de zabumbas e bumbos, empunhados por sujeitos vestidos

[1] Universidade Federal Fluminense. Mestre em História Social. Essa pesquisa foi financiada por bolsa de mestrado concedida pelo CNPQ.

de casacas esfarrapadas, que carregavam estandarte e faziam um "infernal barulho" (Gazeta de Notícias, 04/03/1889). Atrás de si atraíam muita gente e, como afirma Maria Clementina Pereira Cunha (CUNHA, 2002), causaram um grande impacto no carnaval dos máscaras avulsos, "que sozinhos e de forma anárquica percorriam as ruas da cidade (...). [o Zé-Pereira] forneceu ritmo à dança dos velhos e princeses, atraiu para a dança os diabinhos e demais personagens que, isolados, já pareciam assustadores" e que nessa "presença coletiva" pareciam ainda mais perigosos e abomináveis aos olhos de jornalistas e autoridades.

Contudo, mesmo para um observador bastante distante, como muitos jornalistas, alguns grupos pareciam se destacar na multidão de foliões. O maior espaço nas páginas de seus jornais era dedicado aos préstitos das Grandes Sociedades Carnavalescas e outras sociedades e grupos que almejavam chegar próximo da glória ostentada por Democráticos, Fenianos e Tenentes do Diabo. Sociedades como Estudantes de Salamanca, Progressistas da Cidade Nova, Piratas do Amor, Congresso dos Socialistas, Cavaleiros de São Potino entre tantas outras desfilavam anualmente, aumentando a concorrência das ruas nos dias de carnaval.

A partir de 1884, porém, uma nova denominação aparece nos jornais pesquisados: são os *Cucumbis*. São apresentados simploriamente como grupos carnavalescos compostos exclusivamente por homens e mulheres negros, que se vestem, cantam, dançam e narram histórias *à moda africana*. Assim como os Zé-Pereiras, representam uma possibilidade de ação coletiva nos dias de carnaval, mas trazem consigo também formas de identidade diferenciada, à medida que possuem critérios especiais na aceitação ou não de membros.

Portanto, precisamos nos aproximar o máximo possível dessa experiência coletiva e festiva (empreendida por negros e negras no carnaval do Rio), sobretudo por ganhar visibilidade na imprensa justamente no auge da crise do escravismo. Para tanto é preciso buscar os relatos sobre a presença de *Cucumbis* no Brasil para além da festa carnavalesca.

No dia 13 de fevereiro de 1888, uma segunda-feira de carnaval, a *Gazeta de Notícias* publicara um longo texto assinado por Mello Moraes Filho intitulado "Os

Cucumbis". Esse artigo seria publicado com algumas modificações em sua obra *Festas e tradições populares do Brasil* (MORAES FILHO, 1979), na edição de 1901. Não é por acaso que o artigo de Mello Moraes compõe a *Gazeta de Notícias* naquele ano. Suas explicações sobre os Cucumbis correspondem ao crescente impacto desses grupos nas ruas (ou pelo menos a sua maior visibilidade diante dos jornalistas), disputando espaço com as demais sociedades e Zé-Pereiras. Explicita também a curiosidade e a necessidade, por parte da imprensa, de se compreender minimante a presença daqueles sujeitos cada vez mais atuantes nos dias de Momo.

É interessante notar que este artigo não fazia parte da primeira versão de seu livro publicado pela *Garnier*, em 1888, sob o título de "Festas Populares do Brasil". O que reforça a idéia de que esse texto foi escrito ainda naquele ano de 1888, dialogando com a nova relação dos Cucumbis com a festa carnavalesca, e por isso não houve tempo de incluí-lo em sua obra.

Mello Moraes inicia o texto fazendo uma breve história dos Cucumbis. Para ele o termo Cucumbi teria origem na Bahia, onde esses grupos, ainda no período colonial, eram compostos exclusivamente por "escravos d'África" que cantavam suas "cantigas bárbaras unicamente na linguagem de suas terras natalícias" (MORAES FILHO, 1979). Afirma que "em todos os tempos, por ocasião do entrudo e das festas do Natal, ranchos deles encontravam-se em lugares múltiplos, indo dançar e cantar em casas determinadas, ou nos tablados construídos ao lado das igrejas e nas praças". Nas demais províncias do Brasil receberiam o nome de *Congos*.

No Rio, prossegue Mello Moraes, os Cucumbis existiram até a década de 1830, e eram parte de "préstitos fúnebres dos filhos dos reis africanos aqui falecidos". Tal associação pode ser melhor analisada se a compararmos com os relatos de Jean-Baptiste Debret sobre os cortejos fúnebres de negros nas primeiras décadas do século XIX.

Debret chegou ao Rio de Janeiro em 12 de agosto de 1816, como membro da Missão Francesa, convocada por dom João VI. Planejava ficar seis anos, mas acabou permanecendo por quinze. Apesar de ter sido um pintor "áulico", produzindo inúmeras obras sobre a família real e atos oficiais, Debret nos legou magníficas gravuras sobre índios, negros, aspectos do cotidiano e dos costumes da população brasileira, e

especificamente do Rio de Janeiro (VAINFAS, 2004). Grande parte dessas gravuras foi publicada no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, editado na França, em três volumes, entre os anos de 1834 e 1839. (DEBRET, 1989)

No terceiro volume dessa obra encontramos uma prancha intitulada *Convoi funèbre dun fils de roi nègre* ("Cortejo Fúnebre de um filho de rei negro") e uma breve descrição do mesmo. Segundo o artista francês, não é raro encontrar entre a multidão de escravos, alguns "*grands dignitaires éthiopiens*", e que os seus ex-vassalos os reconhecem, lhes prestam homenagens e buscam meios de juntar dinheiro para comprar sua liberdade. Quando morre, ou então seu filho morre, seu corpo é exposto com vestuário africano, recebendo visita de seus súditos e de delegações de negros de outras nações (compostas por três dignitários: um diplomata, um porta-estandarte e um capitão de guarda). Uma multidão de negros se aglomera fora da casa que abriga o corpo. Em seu interior os negros cantam acompanhados de seus "instrumentos nacionais", reforçados pelas palmas das mãos daqueles que os rodeiam.

Ao anoitecer o cortejo sai às ruas. O mestre de cerimônias sai da casa e, "a grandes golpes de *rotin* [a tradução literal é vime, aparentemente se refere a um pequeno pedaço de pau]", faz recuar a multidão de negros que obstruem a passagem. Ele é seguido por um negro que solta fogos de artifício, e atrás deste vêm três ou quatro negros dando cambalhotas, saltos, piruetas, "e mil outras artimanhas para animar a cena". Atrás segue, então, "a saída silenciosa dos amigos e das delegações que escoltam seriamente o corpo transportado em uma maca coberta com um manto mortuário". O préstito é fechado por alguns outros ajudantes de cerimônia, armados de "*rotin* [vime]" (cacetes?), servindo de guarda-costas para manter à uma distância respeitosa os curiosos que seguem o cortejo.

Debret afirma que o comboio se encaminha "indubitavelmente" para uma das quatro igrejas consagradas às confrarias dos negros: *Sé Velha, Lampadoza,* do *Parto*, e *São Domingos*. Essa cerimônia seria acompanhada por fogos de artifício, plamas e pela "harmonia surda dos instrumentos africanos [que] acompanham os cantos dos nacionais de todos os sexos e todas as idades, reunidos na praça em frente a porta da igreja" (DEBRET, 1989: 155).

É bastante provável que Mello Moraes Filho tenha lido Debret e associado as imagens desses préstitos fúnebres às suas recordações de infância. Mello Moraes Filho aproveita o gancho dos cortejos fúnebres para relacionar os Cucumbis às tristezas da escravidão africana no Brasil. Segundo ele, "dança dos Cucumbis ressoou estrepitosa nas florestas, ao tinir das correntes dos cepos e dos gemidos nas senzalas, ao som do açoite nas surras da escada e do soluço da mãe escrava, a quem tiravam para sempre dos braços o filhinho nu e misérrimo" (MORAES FILHO, 1979).

Logo, o enredo desse "baleto" não poderia ser outro além de um que versasse sobre certo passado africano. Mello Moraes o resume da seguinte forma: "uma partida de Congos põe-se a caminho, indo levar a rainha os novos vassalos". Esse préstito era composto por príncipes, princesas, feiticeiros, "intérpretes de dialetos estrangeiros e inúmero povo, levando entre alas festivas os mamêtos (jovens que dançavam e faziam piruetas)". Durante o cortejo, uma tribo inimiga ataca o Cucumbi e assassina o filho do rei.

Essa trágica notícia é comunicada ao rei pelo embaixador. O soberano, então, ordena que

> *venha à sua presença um afamado adivinho, o feiticeiro mais célebre de seu reino, impondo-lhe a ressurreição do príncipe morto.*
>
> *'Ou darás a vida a meu filho, diz ele, e terás em recompensa um tesouro de miçangas e a mais bela das mulheres para com ela passares muitas noites; ou não darás, e te mandarei degolar.'*
>
> *E aos sortilégios do feiticeiro, o morto levanta-se, as danças não findam, ultimando a função ruidosa retirada, na qual os Cucumbis cantam o Bendito e diversas quadras populares.* (MORAES FILHO, 1979)

Essa grande passeata, que segundo ele poderia levar horas, era composta por homens e mulheres vestidos de círculos de penas aos joelhos, cintura, braços e punhos, além de cocar de traseira vermelha, "o Feiticeiro, o Rei e a Rainha ostentam vestimenta mais luxuosa e característica, porém no mesmo sentido" (MOREAS FILHO, 1979).

O instrumental que acompanhava incessantemente o préstito era composto por canzás, *chequerês*, chocalhos, tamborins, adufos, *agogôs*, marimbas e *pianos de cuia*, e mantinham a "lealdade às tradições" africanas.

Sendo assim, no Rio de Janeiro e também na Bahia, para Mello Moraes Filho, os Cucumbis possuíam um caráter essencialmente africano, tanto nas suas canções quanto nas danças e instrumentos, e obviamente nas pessoas que participavam dele.

É importante notarmos que, no relato de Debret, o cortejo fúnebre possui semelhanças e diferenças em relação aos Cucumbis descritos por Mello Moraes Filho. Primeiramente o tema da morte ocupa papel central em ambas as tramas, sendo muito mais óbvio no caso do cortejo fúnebre descrito por Debret, já que só existe e tem sentido a partir da morte do rei ou de seu filho. Já no Cucumbi descrito por Mello Moraes, a morte não dá início ao préstito, porém é posta de forma dramática com o assassinato do filho do rei, o *Mamêto*. Apesar do tema da morte aproximar os dois cortejos, ela é tratada de forma diferente, pois ela é superada no Cucumbi, quando o feiticeiro revive o *Mamêto*.

Os negros que dançam, fazem piruetas e cambalhotas estão presentes nas duas narrativas. É o Mamêto quem ocupa esse papel no Cucumbi descrito por Mello Moraes, enquanto no cortejo fúnebre de Debret, são os negros que dançam a frente do corpo do rei ou de seu filho morto. Justamente a mesma posição onde aparecem os Mamêtos.

A participação de "delegações" de outros povos negros, visitando o cadáver é bastante semelhante a embaixada que compõe o Cucumbi: representantes do reino que visitam outras cortes, levando suas insígnias, ou ainda há narrativas de embaixadas de vassalos que serão apresentados ao rei.[2]

Debret não gasta muitas linhas descrevendo os instrumentos que compunham esse cortejo, limitando-se a escrever que eram pouco sonoros e emitiam uma harmonia monótona e surda. Isso nos leva a crer que se tratasse de instrumentos de percussão, o que pode ser confirmado por um de seus desenhos, onde podemos visualizar um homem

[2] Para maiores informações ver: ANDRADE, Mario. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989. CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro**. INL, Rio, 1954 – 3ª edição, 1972. RAMOS, Arthur. **O folclore Negro no Brasil**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, [s.d.].

negro tocando uma espécie de tambor quadrado. A descrição de Mello Moraes sobre os instrumentos compreende tamborins, xequerês (chocalho de cobre.), *canzá* (ganzá = maracá, chocalho), marimbas (série de lâminas graduadas em escala, percutidas com duas baquetas e dispostas sobre cabaças ou tubos de metal), agogôs (duas campânulas de metal, tocadas por vareta, emitindo sons agudos) e *pianos de cuia* (cabaça grande, envolta num trançado de algodão, à semelhança de rede de pescaria, tendo presos pequenos búzios nos pontos de interseção das linhas)[3] e o adufo.

Portanto, a partir das descrições de Mello Moraes sobre os Cucumbis carnavalescos do Rio de Janeiro não podemos afirmar terem sido eles apenas a reedição de cortejos fúnebres realizados por motivo de falecimento de membros de famílias reais africanas no Brasil na primeira metade do século XIX. Se encontramos semelhanças com o préstito fúnebre registrado por Debret – como a presença do tema da morte, os negros fazendo piruetas, os instrumentos musicais e a visita de delegações – as diferenças são marcantes, como por exemplo, a presença da rainha, a ressurreição, o feiticeiro poderoso que vence a morte, e o próprio sentido da festa – encenar empreitadas vitoriosas de antepassados africanos, reforçando o poder de sua corte e a força de sua mística encarnada pelo *Quimboto*, o Feiticeiro.

Mello Moraes faz explícita associação entre os Cucumbis e os autos de congo, afirmando que estes seriam iguais, tendo como única diferença o nome utilizado na Bahia (Cucumbi). Outros textos tornam essa relação ainda mais evidente. Uma *Congada* saída da Igreja do Rosário, no tempo dos Vice-reis (1763-1808) é narrada por Luis Edmundo da seguinte maneira:

> *Descendo a Rua do Rosário, pela altura da dos Latoeiros, caminho do Terreiro do Paço, a tropilha folgaz dos negros vem cantando, a dançar, ao som de adufos, caxambus, xequerês, marimbas, chocalhos e agogôs, seguida, açulada, aplaudida pelo poviléu gárrulo e jovial que com ela faz mescla e se expande feliz. Nunca se viu na rua tanto negro! São negros de todas as castas e todas as ralés, despejados pelas vielas e alfurjas em redor, atraídos pelo engodo da folia: congos e moçambiques, monjolos e minas, quiloas e benguelas, cabindas e rebolas, de envolta com mulatos de capote, com ciganos e moleques, a turbamulta dos quebra-esquinas, escória das ruas., flor da gentalha e nata dos amigos do banzé. O reboliço cresce, referve, explode, continua...*

[3] Notas de Arthur Ramos para o livro de Mello Moraes. Op. cit.

> *nos interiores das casas, a famulagem, ouvindo fora os ruídos das músicas, desencabrestada e candente, abandona o trabalho, deserta das cozinhas, vara corredores, derribando móveis, batendo portas, saltando janelas, caindo na rua... não há escravo que atenda amo, que obedeça a senhor nesse minuto de desabafo e embriaguez. É uma loucura! O que ele quer, o negro, é aturdir-se na folia, mergulhar na folgança, integralizar-se no ritmo do samba, fazendo um pião no tronco, e das pernas dois molambos, que se confundem em delírio coreográfico. É um desengonço macabro, em que a gente sente o negro desanatomizar-se todo, desarticulando braço, cabeça, pé, perna, pescoço e mão. Isso tudo aos guinchos, aos assobios, aos berros, aos aia! Oia! Eia!*
>
> *São as congadas!* (EDMUNDO, 2009)

O relato sobre a Congada citado acima, foi retirado do seu livro *O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-reis (1763-1808)*. Obra que versa sobre os costumes das populações do Rio de Janeiro na segunda metade do século XVIII, trata de festas populares, Congadas, Cavalhadas, Touradas, moda feminina e masculina, cortes de cabelo, cozinha e mesa, teatro, namoros e casamentos; também tem capítulos específicos sobre a medicina, a justiça, as assembléias, o pelourinho e a forca. Traz também quase cem páginas de "aspectos da cidade e das ruas" (EDMUNDO, 2009).

Luis Edmundo, nascido no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1878, foi jornalista, poeta, cronista, memorialista, teatrólogo e orador. No ano de 1944 foi eleito para ocupar a cadeira número 33 da Academia Brasileira de Letras. Dedicou-se intensamente ao passado do Rio de Janeiro, cidade que amou e onde faleceu em 8 de dezembro de 1961[4]. Foi cronista e pesquisador da cidade, publicando obras ainda hoje fundamentais para aqueles que se interessam pelo cotidiano carioca nos séculos passados (EDMUNDO, 1938).

A Congada descrita por ele, que remontaria ao final do século XVIII, constitui-se de um grande grupo de homens e mulheres negras que saem às ruas da cidade para apresentar sua corte, que havia sido coroada na Igreja do Rosário.

O préstito era composto por uma banda de *adufos, caxambus, xequerês, marimbas, chocalhos e agogôs*, comandada pelo "Capataz". Em cima de andores vêm o

[4] Biografia de Luis Edmundo publicada no site da Academia Brasileira de Letras: http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=716&sid=309&tpl=printerview

Rei e a Rainha, trajando seda, empunhando cetro e ostentando sobre a cabeça coroas de papelão. Ao chegar em frente ao palácio do Vice-rei (na atual praça Quinze de Novembro), o préstito pára, o rei desce de seu palio dançando, chacoalhando as luas e estrelas de metal presas à sua capa pesada. Seu canto é assim:

Sou rei do Congo,

Quero brincá;

Cheguei agora

De Portugá.

A Rainha o acompanha no bailado, enquanto um novo verso ecoa pelos ares, cantado pelo préstito:

Quemguerê oia congo do má

Gira Calunga

Manú que vem lá.

Neste momento surge em cena um dos personagens principais da trama: o *Mamêto*. Ele é o filho do rei e da rainha, e é descrito por Luis Edmundo como um "molecote de dez anos" que dança e canta "todo metido em sedas". No instante em que o Mamêto evolui em destaque na Congada, surge "um caboclo de olho trágico, vestido como cacique, e que desfere o tacape terrível sobre [sua] cabeça". Morto o filho do rei, dança o caboclo e lamenta o coro da congada:

Mala quilombé, ó quilombé.

O Capataz participa o Rei da notícia trágica. Este imediatamente convoca o *Quimboto* (feiticeiro) para reviver seu filho. Luis Edmundo chama atenção para esse personagem: o feiticeiro seria um "negro esplêndido de porte, ágil dançarino, trazendo a tira colo, uma cobra viva". O *Quimboto* dança e canta ao redor do corpo do Mamêto, que aos poucos torna a vida.

O Caboclo, “louco de espanto”, tenta atacar novamente com seu tacape, mas dessa vez o feiticeiro, “num passo de chula”, fulmina-o com o olhar, “que é uma estocada”. “Triunfo absolto do *quimboto*”. Sua recompensa é ter a mais linda das princesas como noiva, terminando a farsa em casório.

As descrições de Luis Edmundo sobre uma Congada e as de Mello Moraes sobre os Cucumbis são muito similares. Os versos registrados por ambos praticamente não se alteram, os instrumentos também. Os personagens são os mesmos, assim como o enredo é praticamente o mesmo. Mas é importante notar que, enquanto Luis Edmundo narra uma Congada, cujo tema central é a coroação do rei do Congo e seu desfile de consagração, Mello Moraes se dedica ao préstito festivo que narra o desenrolar de uma embaixada africana que é atacada por outra tribo. Portanto, a ênfase dos dois autores é diferente, daí o destaque dado ao rei no texto de Luis Edmundo, que aparece tomando as principais decisões e a rainha sempre está a segui-lo.

Já no texto de Mello Moraes a Rainha ocupa papel central na narrativa. Segundo ele, o Cucumbi seria “uma partida de Congos [que] põe-se a caminho, indo levar à *rainha* os novos vassalos”; o Mamêto surge como o “filho da Rainha”, e não como o filho do Rei (como no texto de Luis Edmundo). Quando o Mamêto é assassinado pelo Caboclo, o Capataz convoca o Língua (“o embaixador dos negros”) “e o expede a comunicar à *Rainha* o infausto acontecimento (...) [ele] dirige-se à *Rainha*, inclina a fronte, conta-lhe o motivo de sua missão, submisso e pesaroso (...) A *Rainha*, ao ouvi-lo, como que desvaira de dor, interroga-o, e, a seu conselho, faz comparecer o Feiticeiro que, de joelhos, a escuta consternado (...) A *Rainha* ordena-lhe que faça reviver o seu Mamêto, garantindo-lhe ricos presentes e a mais formosa de suas vassalas, que lhe seria cortada a cabeça se os seus feitiços não conseguissem levantá-lo” (MORAES FILHO, 1979).

Quando a batalha contra a tribo do Caboclo é vencida e o Mamêto está novamente vivo, o filho é apresentado à mãe, e ela, a *Rainha*, “o recebe nos braços, acumulando o Feiticeiro de dádivas opulentas”.

Essa presença forte e predominante da Rainha na narrativa de Mello Moraes, escrita em 1888, quando os Cucumbis estão com mais visibilidade do que nunca nos

carnavais do Rio, pode se relacionar justamente com a forma assumida por esses grupos durante o carnaval, colocando a mulher em destaque em seu préstito. A presença feminina nessa festa era marcante, principalmente sobre os carros de idéias das Grandes Sociedades Carnavalescas. Reservavam lugar de destaque para belas mulheres (às vezes seminuas) em seus carros. Representando papéis centrais nas narrativas, como a Liberdade e a República entre outros, as mulheres foram um dos elementos que mais cativaram a atenção dos foliões para o alto dos carros de idéias (CUNHA, 2001).

Entretanto, não só o apelo sexual deve ser considerado como elemento propulsor para o destaque da Rainha nos Cucumbis. Há também uma importante referência que deve ser levada em conta: a influência da rainha *Ginga* sobre muitos africanos escravizados trazidos para o Brasil.

Segundo Arthur Ramos, a presença constante dessa Rainha guerreira nos autos de Congos no Brasil, "exprime inegavelmente uma sobrevivência histórica, de antigas epopéias angola-congolesas" (RAMOS, s.d: 51). Poderíamos perceber, prossegue o autor, diversos temas dentro dos autos de congos (ou Cucumbi) como a coroação de monarcas, lutas de monarquias africanas umas com as outras, luta contra o colono invasor, "embaixadas, oráculos de feiticeiros, etc". E a Rainha dessas "embaixadas" seria D. Ana de Sousa, a poderosa Rainha Ginga (SERRANO, 1995/1996 e RAMOS, s.d.).

A Rainha poderosa que manda e desmanda no Cucumbi descrito por Mello Moraes estaria sendo informada pelo enorme arcabouço cultural reelaborado no Brasil a partir das tradições dos africanos escravizados na região do Congo-Angola? A força da imagem da rainha guerreira pode ter se favorecido do maior espaço usufruído pelas mulheres na festa carnavalesca e ter galgado mais destaque do que o Rei no Cucumbi carnavalesco.

Assim, podemos perceber uma clara aproximação entre os Cucumbis e as Congadas, descritas por Mello Moraes e Luis Edmundo, respectivamente. Enredo, instrumentos, palavras, personagens são muito semelhantes. Contudo não é possível confirmarmos que os Cucumbis carnavalescos da década de 1880 são simplesmente *Congadas* que foram transferidas para os dias de Momo.

Primeiro, devemos ressaltar a distância temporal existente entre os dois. As congadas do período colonial possuíam sentido diverso. Estavam quase sempre associadas às irmandades religiosas, que representavam uma possibilidade de distinção social de escravos e negros livres numa sociedade de Antigo Regime. Aumentavam as chances de acesso ao batismo e a um sepultamento cristão, além de possibilitar a formação de alianças e identidades aos africanos recém chegados no Brasil. As irmandades destinadas aos homens de cor, escravos e livres, representavam um dos principais caminhos de movimentação dentro da sociedade estamental do Brasil colonial. Participar de uma irmandade possibilitava um atalho para escravos, forros e negros livres ao acesso às distinções sociais, como ressaltou Mariza Soares (2000).

No interior dessas irmandades, também havia uma corte, onde o Rei era eleito e corado em uma grande festa. O recolhimento de esmolas em nome do orago promovia tanto a manutenção da corte e da irmandade, quanto o custeio de funerais, auxílios médicos e a compra da liberdade de irmãos cativos.

Portanto, quando Luis Edmundo relata a *Congada* no tempo dos Vice-reis, ele está tratando de uma manifestação associada a um contexto colonial, em que ainda não existe um movimento em prol da abolição da escravidão explícito e consciente, em que os escravos são maioria entre a população de cor e a existência da Congada reflete um dos mais importantes caminhos de galgar posições e distinções sociais, mesmo que apenas entre a própria população de cor: a participação em uma irmandade religiosa.

O Cucumbi carnavalesco da década de 1880 está dialogando com um contexto completamente diferente e novo. Tanto a festa carnavalesca está passando por profundas inovações (com o auge das Grandes Sociedades Carnavalescas, o empenho de jornalistas e autoridades para enfraquecer práticas encaradas como "bárbaras" e sua ascensão à festa nacional) quanto a sociedade carioca, que experimenta a ruína do escravismo, e todas as discussões sobre qual nação deve ser engendrada nesse processo.

Seria então o Cucumbi carnavalesco uma manifestação trazida pelos negros baianos que chegam ao Rio de Janeiro após 1850? É preciso tentar uma aproximação com o Cucumbi ainda nas terras da Bahia. Segundo Manuel Querino, em seu livro *A Bahia de Outrora*, "O cucumbí não passava de uma recordação das festas africanas, é

certo" (QUERINO, 1946: 63). Os instrumentos eram similares aos descritos por Luis Edmundo e Mello Moraes Filho: "pandeiros, canzás, checherés ou chocalhos, tamborins, marimbas e piano de cuia (cabaça enfeitada de contas)". O grupo compunha-se de indivíduos armados de arcos e flechas, "capacete, braços, pernas e cintura enfeitados de penas, saiote e camisa encarnados, corais, missangas e dentes de animais no pescoço, à feição indígena"; outros vestiam "corpete de fazenda de cor, saieta de setim ou cambraia, com enfeites de velbutina azul e listas brancas, num estilo bizarro".

Outro elemento que chama atenção na descrição de Manoel Querino é a *grima*: "pequeno cacete medindo 0m30 de comprimento por 0,02 de diâmetro". Alguns personagens carregavam esse cacete e os utilizavam como parte de sua indumentária nos Cucumbis baianos. A coreografia era bater o *grima* em certos trechos da música, dançando e cantando. Mais uma vez a utilização de um pequeno pedaço de madeira, cilíndrico, de aproximadamente 30 centímetros surge como componente de práticas associadas à população de cor no século XIX.

Os capoeiras do Rio de Janeiro utilizavam pequenos pedaços de madeira como arma e objeto de distinção social até o final do Oitocentos (SOARES, 1993). Sujeitos fantasiados de diabinhos também portavam seus cacetes nos dias de carnaval da cidade (NEPOMUCENO, 2011). Debret, narrando os cortejos fúnebres de "nobres etíopes" no Rio, destaca o uso de um "*rotin* [vime]" para manter a multidão afastada, e esses pequenos pedaços de pau aparecem corriqueiramente em suas gravuras – nas mãos de negros – nas mais variadas situações, além de representarem importantes elementos em diversas culturas negras da diáspora atlântica (ASSUNÇÃO, 2008).

Logo, quando Manuel Querino coloca uma dança coreografada que utiliza pequenos pedaços de madeira como parte integrante dos Cucumbi na Bahia, não devemos nos espantar. Seu uso é bastante difundido entre as populações de cor não só no Rio de Janeiro, e nem mesmo só no Brasil. Apesar de Mello Moraes não citar seu uso nos Cucumbis carnavalescos, a presença desses cacetes não é improvável, na medida em que era corriqueiro para um escravo, liberto ou negro livre portar o seu cacete pelas ruas da cidade e incorporá-lo também as suas festas – como, por exemplo, podemos constatar pela sua utilização pelos diabinhos nos dias de momo e pela

profusão de registros de danças e manifestações populares onde os cacetes têm participação mais ou menos central (ASSUNÇÃO, 2008).

Entretanto, apesar das semelhanças aparentes, o Cucumbi descrito por Manuel Querino tem enredo bastante diverso daqueles observados no Rio de Janeiro. A "festança" transcorre normalmente, com os instrumentos tocando e as *grimas* sendo batidas umas nas outras, quando então um "indígena [é] acusado de haver enfeitiçado o *guia*, que devido a essa circunstancia, se achava em estado mortal". Então o feiticeiro

> *se delibera a curar o guia, que simula agonizante. Para isso, no meio de grande algazarra, toma de uma bolsinha e com ela toca levemente as pernas e braços do doente, dando movimento desordenado ao corpo, entoando cantigas lúgubres. Ao depor a bolsinha ou contra-feitiço nos lábios do guia, este recobra os sentidos, e todos se entregam às maiores expansões de regozijo (QUERINO, 1946: 66).*

Este Cucumbi não possui Mamêto [seria o *guia*?], nem aparece a Rainha ou o Rei (exceto no verso inicial: "Viva nosso rei, Preto de Benguela, Que casou a princesa C'o infante de Castela."). Não é semelhante também às descrições de Congadas ou Reisados. Querino, que foi "artista, funcionário da secretaria da agricultura, diretor do clube carnavalesco Pândegos d'África, professor, associado da *Sociedade Libertadora Baiana*, jornalista da *Gazeta da Tarde*" (ALBUQUERQUE, 2009: 86-87), sempre merecer ser observado com atenção.

Seu relato sobre os Cucumbis da Bahia de *outrora* é produto de um conhecedor profundo dos costumes das populações negras da Bahia. Logo, a inexistência de termos como *Mamêto, Quimboto,* Caboclo, e o silêncio sobre o enredo mais detalhado dessa prática também nos diz muita coisa. É provável que os Cucumbis, sob esse nome e no modelo narrado por Querino, não existissem mais na Bahia em finais do século XIX, e sua narrativa tenha sido feita com base em memórias antigas ou relatos de velhos participantes. Tal argumento é reforçado pelo livro de Nina Rodrigues, *Os Africanos no Brasil*, quando afirma que nunca viu Cucumbi na Bahia (RODRIGUES, 1976: 181). Por outro lado, podiam existir de forma tão marginal que nem Nina Rodrigues os enxergou nem Manuel Querino pode captar seus personagens e enredo mais minuciosamente.

Por conseguinte, apesar das reincidentes afirmações de que os Cucumbis dos carnavais cariocas foram trazidos por baianos na segunda metade do século XIX[5], não devemos tomar essa conclusão como definitiva. O Rio de Janeiro ao longo do século XIX comportava inúmeras tradições culturais, robustas o suficiente para se transformar e interagir com as demais, dando origem a formas e nomes novos para antigas práticas ou práticas novas para antigos nomes.

Nessa breve leitura de memorialistas, folcloristas e viajantes sobre os Cucumbis, podemos chegar a algumas conclusões. Grande parte dos textos publicados no século XX sobre este tema tomou como base o artigo de Mello Moraes Filho, publicado pela primeira vez no carnaval de 1888. Câmara Cascudo, Mario de Andrade, Nina Rodrigues, e em menor escala Arthur Ramos escreveram sobre os Cucumbis a partir da análise de Mello Moraes. Obviamente todos esses autores buscaram novas contribuições e empreenderam comparações com outras práticas. Não tenho como afirmar qual a influência do artigo de Mello Moraes sobre o texto de Luis Edmundo. O livro *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis* foi publicado em 1932, após o autor ter pesquisado em arquivos do Brasil e de Portugal e é bastante provável que tenha tomado contato com *Festas e tradições populares*, de Mello Moraes.

Já o texto de Manuel Querino sobre os Cucumbis na Bahia é o que apresenta maiores diferenças em relação a todos os demais. Personagens e enredo são outros e não corresponde ao "baleto" que Mello Moraes viu nos carnavais do Rio de Janeiro no final do século XIX, apesar de trazer na sua descrição uma embaixada africana que é atacada por um "indígena"

Outro elemento de destaque é a unanimidade de que o Cucumbi é uma prática estreitamente vinculada aos africanos no Brasil. Tal característica aparece em todos os autores: são danças "africanas", versos com palavras "africanas", emoções "africanas" e pessoas reconhecidas como "africanas" ou descendentes. (Mesmo que grande parte deles destaque simultaneamente que essas práticas não são mais "puras" e "leais" à essa *tradição africana*, pois se encontram em contato com as populações crioulas há muito tempo)

[5] Mello Moraes é o primeiro a usar esse argumento e é seguido por praticamente todos os que falaram sobre os *Cucumbis* (Mario de Andrade, Cascudo, Arthur Ramos, Nina Rodrigues). Ver bibliografia.

Se os Cucumbis que aparecem cada vez mais na imprensa carioca na década de 1880 não podem ser entendidos como reedições de uma única tradição de africanos e descendentes trazidos para o Brasil, como devemos olhar para esse objeto? Proponho abordarmos tal prática como um desenvolvimento crioulo de inúmeros sujeitos históricos que pretendiam ocupar o espaço carnavalesco e expressar identidades, memórias e projeções sociais de si mesmos.

Esses homens e mulheres negros pretendiam aparecer no carnaval como indivíduos que compartilhavam uma mesma identidade baseada em práticas *africanas*. Contudo, eles, majoritariamente, não eram africanos. A grande maioria dos participantes do carnaval eram jovens de menos de 30 anos – pelo menos aqueles que eram presos e registrados na Casa de Detenção (NEPOMUCENO, 2011). Eram sim crioulos, se escravos, ou libertos e negros livres brasileiros. Eram filhos e netos de africanos escravizados que, a partir da herança cultural de seus antepassados, criaram no carnaval carioca uma forma crioula de brincar.

É o próprio Mello Moraes quem afirma, "como é natural, a tradição africana acha-se corrompida pelas gerações crioulas, mas não a ponto de desconhecer-se o que há de primitivo como os costumes autênticos" (MORAES FILHO, 1979). Vou mais longe na afirmativa: os Cucumbis carnavalescos são eles mesmos uma expressão de forma crioula de cultura. Crioula no sentido de que a prática do Cucumbi Carnavalesco surgiu como algo novo a partir dos confrontos da experiência da escravidão e das novas realidades sociais do Rio de Janeiro na crise do escravismo. Crioula pois não é nem africana (mesmo tendo tantos elementos desse passado) nem ibérica (apesar das referências aos reisados e irmandades católicas). O Cucumbi Carnavalescos é crioulo por representar uma elaboração cultural nova, com base em referências profundas do passado escravista e africano, mas responder às novas realidades culturais e sociais.

Esses grupos representam então uma possibilidade de expressar uma identidade africana no Rio de Janeiro frente aos constantes ideais de europeização do carnaval. São, também, um caminho para a experiência da nova cultura política da liberdade que vem sendo criada com os debates acerca do fim da escravidão, que não afetam apenas escravos, mas todos aqueles que descendem de africanos.

Os Cucumbis que cantam, dançam se vestem à moda africana e expressam um sentimento de pertencimento a um grupo (a partir de certas imagens da África), são também a melhor expressão de como os negros cariocas viram no carnaval a possibilidade de expressar seus desejos e testar os novos limites da cultura política da liberdade em construção na década de 1880. Dialogando com os modelos de carnaval defendidos por grupos letrados, os membros dos Cucumbis reuniram criativamente diversas tradições com nítido caráter africano (para seus contemporâneos e mesmo para nós ainda hoje) e partiram para desfilar nos dias de carnaval lado a lado com dezenas de outros grupos e sociedades. Mas não deixaram de usar o nome Cucumbi e manter seu enredo sobre histórias de reinos, rainhas, feiticeiros e vitórias africanas em plena crise do escravismo no Rio de Janeiro.

Mello Moraes Filho disse na última frase de seu artigo da *Gazeta de Notícias*: "é bem que os crioulos perpetuem no Brasil esses costumes, com que seus pais adoçavam o fel do exílio e encantavam as noites, sem aurora, da escravidão!" Esses crioulos transformaram os costumes de seus "pais" em diálogo com as transformações culturais e sociais do Rio. Através da prática nova que criaram, mesmo mantendo o nome antigo, conquistaram espaço para expressar uma identidade e demonstrar publicamente suas tradições e inovações.

Apesar do olhar preconceituoso e muitas vezes racista que despertaram, os Cucumbis Carnavalescos são um ótimo exemplo de atuação positiva e coletiva de indivíduos negros na crise do escravismo. Não negaram sua ascendência africana e conquistaram o direito à liberdade de ser ator criativo da festa carnavalesca, se valendo do momento propício, oriundo da "avalanche negra" (SILVA, 2011) cujo auge coincidiu (não por acaso) com a aparição constante dos Cucumbis nas folhas diárias cariocas.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Wlamyra. **O jogo da Dissimulação: abolição e cidadania negra no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ANDRADE, Mario. **Dicionário musical brasileiro.** Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. Versos e Cacetes: Desafios masculinos na cultura popular afro-fluminense". Paper apresentado ao IX Congresso da Brazilian Studies Association – BRASA, Tulane University, New Orleans, 27-30 de março, 2008. CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore brasileiro.** INL, Rio, 1954 – 3ª edição, 1972.

CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.) **Carnavais e outras f[r]estas: ensaios de história social da cultura**. Campinas: Ed. Da Unicamp, CECULT, 2002.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DEBRET, Jean Babtiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989.

EDMUNDO, Luiz. *O* **Rio de Janeiro no tempo dos Vice-reis (1763-1808).** Brasília: Senado Federal Conselho Editorial, 2009.

EDMUNDO, Luiz. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. 3 v.

FRUNGILLO, Mario D. **Dicionário de Percussão.** São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro: Pallas/Universidade Cândido Mendes, 2003.

MORAES FILHO, Mello. **Festas e tradições populares no Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1979.

NEPOMUCENO, Eric Brasil. **Carnavais da abolição: diabos e cucumbis no Rio de Janeiro (1879-1888)**. Dissertação de Mestrado, Hisória, UFF, 2011.

QUERINO, Manuel. **A Bahia de Outrora**. Salvador: Livraria Progresso editora, 1946.

RAMOS, Arthur. **O folclore Negro no Bras***il.* Rio de Janeiro: Casa do Estudante, [s.d.].

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. 4. Ed. São Paulo/Brasília: Ed. Nacional/INL, 1976.

SERRANO. "Ginga, a rainha quilombola de Matamba e Angola". P.138. *Revista USP*, São Paulo (28):136 - 141, dezembro/fevereiro 95/96.

SILVA, Eduardo. "Domingo, dia 13: o *underground* abolicionista, a tecnologia de ponta e a conquista da liberdade". In: ABREU, Martha & SERVA, Matheus P. (orgs) **Caminhos da liberdade: histórias da abolição e do pós-abolição no Brasil**. Niterói: PPGHISTÓRIA-UFF, 2011.(no prelo)

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. **"A negregada instiuição" Os capoeiras no Rio de Janeiro, 1850 – 1890.** Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de

História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SOARES, Mariza. Devotos da Cor: identidade étnica, religiosidade e escravidão no Rio de Janeiro do século XVIII. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

VAINFAS, Ronaldo (org.). **Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889).** Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.