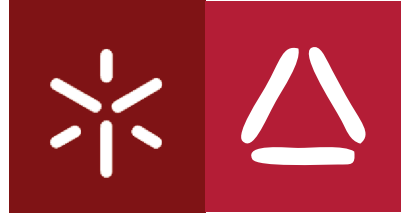


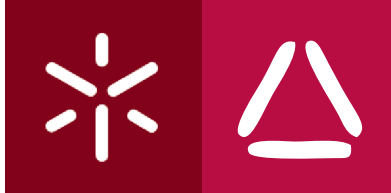


Vitor Padilha Mattos

**Das romarias minhotas ao Carnaval brasileiro:
a trajetória do Zé Pereira no Rio de Janeiro
(1850 – 1910)**

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais





Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Vitor Padilha Mattos

**Das romarias minhotas ao Carnaval brasileiro:
a trajetória do Zé Pereira no Rio de Janeiro
(1850 – 1910)**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em História

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Alexandra Patrícia Lopes Esteves

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença [abaixo](#) indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgual
CC BY-NC-SA

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Se agora posso escrever estes agradecimentos, é sinal de que a investigação que me propus a fazer chegou ao final. Neste momento, sou tomado por uma mistura de sentimentos. Satisfação, por, enfim, finalizar um projeto a qual planejei com minúcia lá atrás, e me dediquei e me esforcei tanto para realizá-lo. Alívio, por conseguir completá-lo e fazê-lo dentro do prazo. E gratidão, por todos aqueles que me ajudaram.

Realizado em tempos incomuns e bastante difíceis, em que a humanidade se defrontava com uma epidemia como a Covid-19, e onde passamos por imensas restrições, com longos confinamentos, e muita angústia, medo e perdas, não posso deixar de expressar minhas condolências a todos os que pereceram ou que perderam entes queridos nesta batalha contra o vírus. Ofereço este trabalho, principalmente, a toda esta gente.

Esta dissertação só foi produzida porque tive a ajuda de várias pessoas. O que me ajudou, além do apoio e do amor de muitas pessoas, foi ter um propósito. Ter um objetivo ali na frente, no meu caso, falar de um tema tão caro para mim, o Zé Pereira, uma manifestação da cultura popular, com forte presença tanto em Portugal quanto no Brasil. Eu tinha – e tenho – uma enorme satisfação de conhecer e escrever sobre este tema, o que me fazia levantar da cama todo dia animado para seguir em frente com a pesquisa. E fazer algo com prazer e motivação, nota-se, faz uma grande diferença no final.

Gostaria, primeiramente, de saudar a todos os pesquisadores do Carnaval e da cultura popular que li e que me inspiraram a tentar também dar a minha contribuição. Sem estas obras anteriores, o meu trabalho não seria possível. Esses investigadores abriram o caminho e me motivaram a estar aqui.

Agradeço imensamente a todos os professores do mestrado em História da Universidade do Minho, que me receberam tão bem, fazendo com que eu me sentisse em casa, e com quem aprendi imenso. A todos os profissionais do ICS, e das bibliotecas e dos arquivos portugueses com quem me relatei e que me ajudaram com as informações e materiais que eu precisava, sempre com solicitude e prontidão. Aos colegas de curso e aos amigos que fiz em Braga, que contribuíram para uma jornada mais fraterna e mais rica em experiências. E às paisagens do Minho, com seus pinheiros, ciprestes, carvalhos e castanheiras, bonitas quintas, casas com quintais com hortas bem cuidadas, santuários famosos, seu barroco imponente, os sinos constantes, os morros cadenciados, mirantes esplêndidos e horizontes sem fim.

Um obrigado especial direciono a minha orientadora, a Professora Doutora Alexandra Patrícia Lopes Esteves, pela orientação segura e atenta, por todo o incentivo e apoio, pela disponibilidade e pelo profissionalismo. Uma académica, investigadora e professora competente e talentosa, que me guiou serenamente por toda esta trajetória, e que se tornou, para mim, um exemplo para o tipo de profissional que eu gostaria de ser.

Preciso enaltecer e reconhecer, além disso, a importância dos meus amigos. Dos que fiz aqui em Portugal, dos outros que tenho espalhados pelo mundo e, principalmente, dos que seguem comigo deste a mais tenra infância. Em especial, a Thaísa, amiga que acompanhou o passo a passo desta aventura, desde o início dos planos de mestrado até a finalização da escrita, vibrando com cada avanço.

Por fim, é necessário gratular à minha família, a base de tudo. Ao Felipe, irmão, pelo exemplo de determinação e entusiasmo. Ao Henrique e Bernardo, irmãos menores mas não menos amados, com quem eu renovo a curiosidade pela vida e posso continuar a ser criança (e, agora, adolescente). À minha avó Ivê, que sempre me comprou livros.

À Paola, pelo amor, pelo companheirismo e pela luta conjunta. Sem ela, minha vida e quotidiano não teriam a mesma cor.

E, em especial, aos meus pais. Pelo carinho, pela confiança, pela formação do meu carácter, por me ensinarem o valor da humildade e da dedicação, por me aceitarem do jeito que eu sou e, mais ainda, me incentivarem a trilhar o caminho que escolhi. Nada do que eu possa fazer nesta vida pagará o que os dois fizeram, fazem, e representam para mim.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

RESUMO

Das romarias minhotas ao Carnaval brasileiro: a trajetória do Zé Pereira no Rio de Janeiro (1850 – 1910)

O Zé Pereira, manifestação cultural portuguesa, vai atravessar o oceano Atlântico e transformar-se num ícone do Carnaval brasileiro. Sem uma data precisa quanto ao primeiro desfile ou documentação dos seus anos iniciais, na década de 1860 já eram vários os grupos de Zés Pereiras que desfilavam durante os dias de folia pelas ruas do Rio de Janeiro, então capital do Brasil. O Zé Pereira será rapidamente alçado ao posto de uma das coisas mais tradicionais e típicas do Carnaval carioca

Todavia, é uma trajetória cheia de lacunas e mistérios. Considerado o precursor do Carnaval de rua, popular e do pobre no Brasil, o Zé Pereira teve seus detratores e defensores na imprensa. E com a mesma rapidez com que surgiu, o folguedo iria morrer, sendo considerado desaparecido na primeira década do século XX. A historiografia brasileira considera o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes como o introdutor desta folgança no Carnaval carioca, porém, baseia-se somente no testemunho do historiador e memorialista José Vieira Fazenda, que reivindica à Nogueira este pioneirismo numa crónica publicada em 1904.

O objetivo principal deste trabalho é entender melhor como se deu esta migração do Zé Pereira de Portugal para o Brasil, e o motivo do seu desaparecimento do Carnaval do Rio de Janeiro, cerca de 60 anos depois. Além disso, buscaremos seguir o rasto de José Nogueira de Azevedo Paredes, para saber se este foi realmente o pioneiro do Zé Pereira no Brasil, ou apenas um mito fundador. Dessa maneira, objetivamos esclarecer algumas incoerências e contribuir com os estudos de uma temática relevante, mas pouco explorada, da cultura popular.

Palavras-chave: Carnaval; cultura popular; história cultural; romarias; Zé Pereira.

ABSTRACT

From Minho pilgrimages to Brazilian Carnival: Zé Pereira's trajectory in Rio de Janeiro (1850 – 1910)

Zé Pereira, a Portuguese cultural manifestation, will cross the Atlantic Ocean and become a Brazilian Carnival's icon. Without a precise date regarding the first parade or documentation of its early years, in the 1860s there were already several groups of Zés Pereiras who paraded during the revelry days through the streets of Rio de Janeiro, then the capital of Brazil. Zé Pereira will quickly be raised to the rank of one of the most traditional and typical things in the Carioca Carnival.

However, it is a trajectory full of gaps and mysteries. Considered the precursor of street, popular and poor man's Carnival in Brazil, Zé Pereira had his detractors and defenders in the press. And just as quickly as it appeared, the merriment would die, being considered disappeared in the first decade of the 20th century. Brazilian historiography considers the Portuguese shoemaker José Nogueira de Azevedo Paredes as the introducer of the amusement in Rio's Carnival, however, it is based only on the testimony of the historian and memorialist José Vieira Fazenda, who claims this pioneering role in Nogueira in a chronicle published in 1904.

This work's main goal is to better understand how the migration of Zé Pereira from Portugal to Brazil took place, and the reason for his disappearance from the Rio de Janeiro Carnival, about 60 years later. In addition, we will seek to follow the trail of José Nogueira de Azevedo Paredes, to find out if he was the pioneer of Zé Pereira in Brazil or just a founding myth. In this way, we intend to clarify some inconsistencies and contribute to the studies of a relevant, but less explored, theme of popular culture.

Keywords: Carnival; popular culture; cultural history; pilgrimages; Zé Pereira.

ÍNDICE

Direitos de autor e condições de utilização do trabalho por terceiros.....	ii
Agradecimentos	iii
Declaração de integridade.....	v
Resumo	vi
Abstract	vii
Índice	viii
Lista de abreviaturas e siglas	x
Lista de figuras	xi
INTRODUÇÃO.....	1
1- Apresentação do tema, pertinência e objeto de estudo.....	1
2- Sobre o estado da arte	4
3- Caracterização das fontes, metodologia e estrutura do trabalho	10
CAPÍTULO I – O ZÉ PEREIRA DE PORTUGAL	14
1.1– Uma história longa	14
1.2– As festas na Idade Média e Idade Moderna	16
1.3– As mudanças do século XIX.....	21
1.4– O Entrudo e o Carnaval português	26
1.5– O Minho e as suas romarias.....	30
1.6– O Zé Pereira e as suas características	35

1.7– A origem do Zé Pereira	44
CAPÍTULO II – O ZÉ PEREIRA CAI NA FOLIA DO CARNAVAL CARIOCA	46
2.1– O Rio de Janeiro antes do Zé Pereira	46
2.2– O Zé Pereira aparece e vira tradição (1850-1869)	56
2.3– A peça <i>O Zé Pereira</i> Carnavalesco (1869)	71
3.4– O apogeu do Zé Pereira (1870-1890)	73
3.5– Fim do século XIX	85
CAPÍTULO III – O ZÉ PEREIRA SÃO ÁGUAS PASSADAS	91
3.1– O Rio de Janeiro civiliza-se (primeira década do século XX)	91
3.2– Vieira Fazenda e a criação de um mito fundador	103
3.3– A questão da identidade nacional	116
3.4– O Zé Pereira dá lugar a outros folguedos	121
3.5– A história continua	127
CONCLUSÃO	137
FONTES E BIBLIOGRAFIA	144
ANEXO (reprodução da crónica <i>O Zé-Pereira</i> , de José Vieira Fazenda)	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABL - Academia Brasileira de Letras

CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro

SIAN - Sistema de Informações do Arquivo Nacional

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

UERJ - Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFF - Universidade Federal Fluminense

USP - Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Romeiro ao fim da romaria	25
Figura 2: Romaria da Nossa Senhora da Agonia (início do século XX)	30
Figura 3: Chegada do Zé Pereira à romaria	36
Figura 4: O clássico trio de Zé Pereira (com gaita de foles, bombo e caixa de rufo)	38
Figura 5: Notas da marcha do Zé Pereira	40
Figura 6: Procissão em Guimarães no século XIX	43
Figura 7: Brincadeiras de Entrudo no Rio de Janeiro (início do século XIX)	51
Figura 8: Zé Pereira ao final de um cortejo de Carnaval	65
Figura 9: Anúncio da peça <i>O Zé Pereira Carnavalesco</i>	71
Figura 10: Anúncio de baile de Carnaval do Club dos Fenianos	77
Figura 11: Anúncio de venda de tambores para Zé Pereira	84
Figura 12: Anúncio da peça Zé Pereira carnavalesco, em cartaz no teatro Lucinda	89
Figura 13: Demolição do Morro do Castelo (1904)	93
Figura 14: Avenida Central (1905 circa)	93
Figura 15: Capa da Revista Fon-Fon (1909)	102
Figura 16: Mapa do centro do Rio de Janeiro	109
Figura 17: Personagem Bento Zabumba, um Zé Pereira da aldeia	114
Figura 18: Fotografia do grupo <i>Teimosos Carnavalescos</i> (1911)	123
Figura 19: Hino ao Zé Pereira	125
Figura 20: Zé Pereira no São João, de Braga (Portugal)	129
Figura 21: Zé Pereira no São João, de Braga (Portugal)	130
Figura 22: Zé Pereira na Nossa Senhora da Agonia, de Viana do Castelo (Portugal)	130

Figura 23: Bloco do Zé Pereira, Recife (Brasil)	132
Figura 24: Zé Pereira do Club dos Lacaios, Ouro Preto (Brasil)	134
Figura 25: Feiras Novas, Ponte de Lima (Portugal)	135
Figura 26: Bloco do Zé Pereira, São Bento do Sapucaí (Brasil)	135
Figura 27: Nossa Senhora da Agonia, Viana do Castelo (Portugal)	136

INTRODUÇÃO

1- Apresentação do tema, pertinência e objeto de estudo

Quando a bateria de uma escola de samba atravessa a avenida Marquês de Sapucaí, durante o seu desfile no Carnaval do Rio de Janeiro, sob os aplausos eufóricos do público presente e os olhares de milhares de pessoas que acompanham pela televisão, poucos brasileiros se dão conta de que quem baliza aquele ritmo, o instrumento chamado “surdo de marcação”, o pulsar daquela orquestra percussiva, tem um ancestral português: o Zé Pereira. E apenas outro pequeno número de pessoas saberá que o Zé Pereira foi, ainda, nome de um destacado folguedo do Carnaval carioca. Estes são apenas alguns dos desconhecimentos que cercam a trajetória desta manifestação cultural que tem uma história bastante importante tanto em Portugal quanto no Brasil.

Nome dado ao bombo ou ao tocador deste ou de tambor, o Zé Pereira, como folgança, teve um papel decisivo no Carnaval brasileiro. Numa folia que antes era restrita à elite e os seus bailes de máscaras realizados em teatros, o Zé Pereira é considerado pela historiografia brasileira como o precursor do Carnaval de rua, popular e do pobre no Brasil. Seu percurso é, além disso, deveras intrigante. Levado por imigrantes portugueses, sem uma data precisa quanto ao seu primeiro cortejo ou qualquer documentação dos seus anos iniciais, na década de 1860 já eram vários os grupos de Zés Pereiras que desfilavam durante os dias de Carnaval pelas ruas do Rio de Janeiro.

O Zé Pereira foi rapidamente alçado ao posto de uma das coisas mais tradicionais e típicas da folia carioca. Em 1869, a peça teatral *O Zé Pereira Carnavalesco* faria sucesso e sua música principal, intitulada “Viva o Zé Pereira!”, seria considerada a primeira música de Carnaval brasileira. Nas últimas três décadas do século XIX, o Zé Pereira viveria o auge do seu prestígio, mas também seria atacado por certos jornalistas e escritores que afirmavam que a folgança não era a mesma, criticando as transformações e alguns até decretando o seu fim. E com a mesma rapidez e mistério com que surgiu, o folguedo iria realmente desaparecer em breve, sendo considerado extinto do Carnaval carioca já na primeira década do século XX. Entretanto, espalhar-se-ia por diversas regiões do Brasil.

A maioria dos investigadores aponta que o primeiro desfile do Zé Pereira no Carnaval do Rio de Janeiro teria ocorrido entre os anos de 1846 e 1852. E seu desaparecimento é decretado por entre 1906 e 1908, segundo jornalistas da época, e memorialistas e historiadores posteriores. Por conta disto,

estabelecemos como o nosso recorte temporal as seis décadas em que o Zé Pereira tem um papel relevante na folia carioca (1850-1910).

No quesito geográfico, o foco será o Rio de Janeiro, a então principal porta de entrada de imigrantes e de contacto do país com as novidades do mundo exterior, centro cultural de onde as inovações apareciam e depois eram difundidas pelo território nacional. Capital federal e cidade mais importante do Brasil à época, durante a segunda metade do século XIX o Carnaval transformar-se-ia na principal festividade do Rio e serviria de modelo para o resto da nação. Contudo, é evidente que para entender melhor como esta atuação do Zé Pereira no Carnaval carioca desencadeou-se, voltaremos a tempos mais antigos, em busca de suas raízes em Portugal. E também nos estenderemos um pouco – neste caso, de forma mais breve – no período que se segue ao sumiço dos bombos das ruas do Rio de Janeiro.

Não obstante toda a importância do folguedo para a transformação do Carnaval do Rio (e do Brasil), o interessado em investigar a história do Zé Pereira na folia carioca pode, num primeiro momento, sentir-se desestimulado. Como veremos um pouco mais adiante, há pouquíssimo material exclusivo sobre os tocadores de bombo (ou zabumba). E na historiografia do Carnaval brasileiro, ao Zé Pereira comumente são dispensadas apenas poucas páginas na introdução ou no primeiro capítulo destas obras. Neste espaço, geralmente ressalta-se sua importância no início do Carnaval de rua brasileiro e conta-se a mesma história sobre a sua fundação: o dia em que, numa segunda-feira de Carnaval, o português José Nogueira de Azevedo Paredes, junto a alguns patrícios, saiu pelas ruas do Rio a rufar tambores e foi aclamado pela população. O motivo do desaparecimento da folgança também seria notório: o progresso e modernização do Rio de Janeiro fez com que manifestações consideradas primitivas, inadequadas para os novos tempos, ficassem para trás.

Apesar da sensação de invariabilidade desta história, a maioria dos investigadores admitem que há lacunas a serem preenchidas e controvérsias a serem esclarecidas na história deste folguedo no Carnaval carioca, que frequentemente tem a sua trajetória alcunhada como misteriosa. Entretanto, a maior parte das obras propagam praticamente o mesmo enredo sobre o Zé Pereira, com uma ou outra análise mais extensa, ou um enfoque mais específico. Como a narrativa se repete, fica a impressão de que não há fontes inéditas a serem encontradas e de que toda a história do folguedo na folia carioca já foi revelada, ou que os enigmas ainda existentes nunca conseguirão ser desvendados. Sendo assim, um novo pesquisador não teria muito o que acrescentar.

Devido ao pouco material especializado existente sobre este Zé Pereira carnavalesco e pela relevância do tema, pensamos que mesmo se somente reuníssemos e analisássemos todo o material pertinente escrito até hoje sobre a matéria, nossa dissertação já traria uma contribuição inédita para o assunto. Quando nos debruçamos sobre o tema, porém, logo percebemos que esta impressão de que tudo foi de antemão investigado e dito estava bem longe da realidade.

Ao imergir na bibliografia sobre o Zé Pereira no Carnaval brasileiro, rapidamente se começa a ver os diversos problemas que permeiam o estudo desta temática e tem-se a possibilidade de vislumbrar alguns dos motivos do grande número de mistérios e de discórdias que o cerca. Além de detetar que estas repetições da mesma história, frequentemente ocorrem com um acréscimo ou alguma pequena modificação no enredo.

Não é difícil listar algumas das controvérsias ou indefinições que o pesquisador atual pode ajudar a resolver. A primeira querela é sobre a origem do Zé Pereira no Carnaval brasileiro. Alguns pesquisadores, principalmente os atuais, até cravam a origem portuguesa, mas a maioria prefere dizer que “provavelmente” essa manifestação cultural vem de Portugal. O grosso dos investigadores preterem a pesquisa das raízes lusas e foca-se no início das apresentações do folguedo pelas ruas cariocas, considerando-o como se tivesse surgido do nada.

A segunda questão, que está intrinsecamente ligada a primeira, é sobre a origem do nome. Saber como o nome surgiu não é tarefa fácil, pois não há documentação conhecida. Porém, confirmar a origem do folguedo e descartar, de uma vez por todas, as versões estapafúrdias é salutar. Como a de Vieira Fazenda, que afirma que o nome teria se originado por engano. Fazenda escreve que no dia do primeiro desfile, por conta do excesso de vinho consumido e do entusiasmo, os companheiros de José Nogueira trocaram seu nome por Zé Pereira¹.

A terceira, para os que assumem a origem portuguesa do folguedo, se os Zé Pereiras brasileiros teriam vindo das romarias e demais festas religiosas lusitanas ou se eram manifestações do Carnaval e do Entrudo português. Quase todos os estudiosos portugueses ressaltam a conexão dos Zé Pereiras com as romarias. Entretanto, outros investigadores defendem a ligação com o Entrudo.

A quarta controvérsia é sobre a trajetória e a própria existência do sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes. Seu papel como fundador do Zé Pereira no Carnaval carioca é pouco

¹ José Vieira Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921), 328.

contestada. Porém, será que José Nogueira foi mesmo o primeiro a desfilar pelas ruas do centro do Rio de Janeiro a tocar estrondosamente o seu bombo, num dia de Carnaval? E mais ainda: será que existe algum documento que comprove que o sapateiro português realmente existiu ou a única fonte é a crônica de Vieira Fazenda? Em suma, seria José Nogueira mais um migrante do norte de Portugal que chegou ao Brasil em busca de uma vida melhor, e que posteriormente entraria para a história como um importante personagem do Carnaval popular brasileiro, ou apenas um mito fundador?

A quinta indefinição é sobre a data do primeiro desfile do Zé Pereira pelas ruas do Rio de Janeiro no Carnaval. Luís Edmundo afirma ser em 1852; Eneida, em 1846; enquanto Hiram Araújo aponta que para alguns autores foi em 1846, para outros em 1848, e ainda há aqueles que defendem que foi em 1850². A sexta é se os Zés Pereiras realmente teriam desaparecido do Carnaval carioca no alvorecer do século XX. E, por último, uma questão ligada à anterior: se os Zés Pereiras realmente foram extintos nesta época, como isso aconteceu? Eles teriam se transformados em cordões e blocos carnavalescos ou simplesmente desapareceram?

Havia (e há) muito a ser investigado e clarificado. Todavia, começamos a nossa investigação sem nos colocar a responsabilidade de responder a todas estas perguntas, até porque não tínhamos a certeza se encontraríamos algumas fontes que seriam fundamentais para elucidar certas questões. Nosso objetivo central é entender melhor como se deu esta migração do Zé Pereira de Portugal para o Brasil e o motivo do desaparecimento no Carnaval do Rio de Janeiro, por volta de 60 anos depois. Levantando e confrontando a maior quantidade de informações possível, em ambos os países, presumimos que podemos, pelo menos, confirmar algumas hipóteses e derrubar alguns mitos e informações errôneas. E, desta maneira, este trabalho terá dado a sua contribuição para a bibliografia do Zé Pereira.

2- Sobre o estado da arte

Para compreender e analisar o Zé Pereira este trabalho de história cultural realizará diálogos interdisciplinares, buscando embasamento em campos como os da antropologia, etnografia, antropologia, sociologia, folclore e música, e sobre assuntos como tradição, cultura popular, identidade nacional, sagrado, profano e festividades. Em relação aos estudos sobre cultura popular na Europa,

² Luís Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo* (Brasília: Senado Federal, 2003), 425; Eneida de Moraes, *História do Carnaval Carioca* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958), 46; Hiram Araújo, *Carnaval: seis milênios de história*, 2.ª ed. (Rio de Janeiro: Gryphus, 2003), 92.

utilizaremos, entre outras obras, os clássicos trabalhos do russo Mikhail Bakhtin e do inglês Peter Burke³. A respeito da invenção das tradições, a obra coordenada pelos ingleses Eric Hobsbawm e Terence Ranger servirá de farol⁴. Notadamente sobre ritos e festividades, será relevante aproveitar as ideias de Edward Muir e de Émile Durkheim⁵.

Especificamente sobre Portugal, o ponto de partida são os trabalhos dos historiadores, etnógrafos, folcloristas e escritores que, principalmente na segunda metade do século XIX e primeira do século XX, realizaram obras pioneiras e essenciais na busca de entender o povo português, seus costumes e cultura. É fundamental partir do caminho traçado por Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Ernesto Veiga de Oliveira, José Leite de Vasconcelos e Armando Leça⁶. Porém, utilizaremos também um conjunto de trabalhos académicos contemporâneos, principalmente do Norte de Portugal, mas não somente, de autores que produziram importantes investigações sobre as procissões barrocas, as festividades no Minho, as mudanças no século XIX, entre outros tópicos, que serão abordados no primeiro capítulo desta dissertação.

A respeito da bibliografia do Carnaval brasileiro, na altura em que os cronistas nos jornais decretavam o desaparecimento dos desfiles dos Zé Pereiras do Carnaval carioca é que aparecem os textos inaugurais que procuravam descrever as suas origens. Os memorialistas foram os primeiros a jogarem luz sobre a origem do folguedo na folia carioca. Nesta categoria, o político, médico, jornalista, historiador e bibliotecário do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) José Vieira Fazenda foi o precursor e o mais influente deles.

Em 1938, o jornalista, poeta e escritor Luís Edmundo, em seu *O Rio de Janeiro do meu tempo*, reafirmou o papel executado por José Nogueira e ainda acrescentou informações ausentes do texto de Vieira Fazenda, como a data do primeiro desfile em terras cariocas e a região de origem de José

³ Peter Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800* (São Paulo: Companhia de Bolso, 2010); Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, 3.ª ed. (São Paulo - Brasília: Edunb - HUCITEC, 1996).

⁴ Eric Hobsbawm e Terence Ranger, orgs., *A invenção das tradições* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, sem data).

⁵ Edward Muir, *Fiesta y Rito en la Europa Moderna* (Madrid: Editorial Complutense, 2001); Émile Durkheim, *As formas elementares da vida religiosa* (São Paulo: Paulinas, 1989).

⁶ Extensa bibliografia referenciada com mais detalhes no 1º capítulo.

Nogueira⁷. Posteriormente, todos os que escreveram sobre o Zé Pereira no Carnaval carioca citariam Vieira Fazenda, Luís Edmundo ou os dois.

Somente nas décadas de 1950 e 1960 apareceram outros trabalhos de escritores, jornalistas, folcloristas, antropólogos e pesquisadores da música popular brasileira que deram contribuições importantes para o objeto aqui estudado. Em 1954, o antropólogo e professor Luís da Câmara Cascudo publicou a primeira edição do seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, com uma definição do Zé Pereira que trazia informações levantadas tanto no Brasil quanto em Portugal, fazendo a conexão desta manifestação cultural presente em ambos os países⁸.

Em 1958, o folclorista Renato Almeida escreveu sobre o Zé Pereira que ele assistiu em Ouro Preto, e comparava-o com o que se apresentava na romaria da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, ressaltando as semelhanças entre ambos⁹. E no mesmo ano, a jornalista Eneida de Moraes lançou *História do Carnaval Carioca*¹⁰, que segundo Felipe Ferreira, transformar-se-ia num clássico, uma obra que seria utilizada como “repositório de informação para a maior parte do que se escreveria sobre o Carnaval brasileiro a partir de então”¹¹.

Ferreira apontava ainda uma outra razão para o livro de Eneida ser tão relevante para os investigadores posteriores: ter organizado a definição e a classificação das “diferentes brincadeiras populares do Carnaval carioca”¹². Após esta obra, as distinções entre as diversas folganças que se faziam presentes nas ruas do Rio, como Entrudo, sociedades carnavalescas, corsos, Zé Pereiras, cordões, ranchos, blocos e escolas de samba, seriam “oficializadas”. Entretanto, Ferreira faz questão de ressaltar que, apesar da importância desta categorização para os trabalhos dos pesquisadores subsequentes, este enquadramento das manifestações carnavalescas dentro de uma linha evolutiva, em que uma brincadeira teria originado à outra, tinha os seus defeitos, pois não levava em consideração que as

⁷ Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 475–77.

⁸ Luís da Câmara Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 10.^a ed. (Rio de Janeiro: Ediouro, 2005).

⁹ Esta crônica, publicada no Diário de Pernambuco de 23/02/1958, integraria o livro *Tablado Folclórico*, do mesmo autor, três anos depois. Leia-se Renato Almeida, *Tablado Folclórico* (São Paulo: Ricordi, 1961).

¹⁰ Moraes, *História do Carnaval Carioca*.

¹¹ Felipe Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2004), 268.

¹² Ferreira, 267.

pândegas podiam ter características de mais de um folguedo, ou simplesmente não se encaixar dentro destas classificações¹³.

Edigar de Alencar, um dos maiores especialistas da história da música popular brasileira, em 1969 publicou, em dois dias seguidos, dois artigos no jornal *Correio da Manhã* sobre o Zé Pereira no Carnaval brasileiro, em que demonstrava ter empreendido uma investigação séria sobre a origem do folguedo e pesquisado com zelo nos arquivos portugueses. Em seu texto, Alencar expunha, de maneira contundente, os laços entre os Zés Pereiras português e o brasileiro¹⁴. Décadas depois, José Ramos Tinhorão, outro grande pesquisador da música popular brasileira, ao citar o texto de Edigar de Alencar sobre o Zé Pereira, afirmou que o artigo de Alencar poderia ser considerado definitivo¹⁵.

O meio universitário brasileiro ainda demoraria um pouco mais para se interessar pelo estudo do Carnaval – e pelo Zé Pereira o atraso seria ainda maior. A folia do Momo começou a tornar-se um assunto considerado relevante para estudo apenas em 1978, quando o antropólogo Roberto DaMatta propôs-se a analisar a sociedade brasileira através do Carnaval¹⁶. A partir de meados da década de 1980, novas obras começaram a aparecer, como o pequeno, mas elucidativo livro sobre a história do Carnaval escrito por José Carlos Sebe, historiador da Universidade de São Paulo (USP)¹⁷. Um pouco mais a frente, em 1992, a socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz, também da USP, lançava *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*¹⁸. No entanto, DaMatta, Sebe e Queiroz não citavam o Zé Pereira em seus trabalhos. Seus respectivos estudos analisavam outras manifestações, aspetos e nuances da folia.

Na década de 1990, a produção de estudos sobre o Carnaval nas universidades e centros de pesquisa brasileiros intensificar-se-ia. No campo da História, em especial, este aumento de interesse ficaria evidente, o que trouxe também uma diversificação maior de recortes e enfoques. Em 1993, por exemplo, o historiador Leonardo Pereira defendeu a dissertação de mestrado *Carnaval das Letras*¹⁹ –

¹³ Ferreira, 267.

¹⁴ Edigar de Alencar, «O Zé Pereira no carnaval brasileiro», *Correio da Manhã*, 13 de fevereiro de 1969; Edigar de Alencar, «O Zé Pereira cantado e musicado», *Correio da Manhã*, 14 de fevereiro de 1969.

¹⁵ José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, 6.ª ed. (São Paulo: Art Editora, 1991).

¹⁶ Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro*, 6.ª ed. (Rio de Janeiro: Rocco, 1997).

¹⁷ José Carlos Sebe, *Carnaval, Carnavais* (São Paulo: Ática, 1986).

¹⁸ Maria Isaura Pereira Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito* (São Paulo: Brasiliense, 1992).

¹⁹ Leonardo Affonso de Miranda Pereira, «O Carnavas das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX» (Dissertação de Mestrado, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1993).

publicada em livro no ano seguinte – e, em 1998, Rachel Soihet, professora titular da Universidade Federal Fluminense (UFF), e especialista em história cultural, lançou *A subversão pelo riso*²⁰. Pereira concentrou-se em histórias da folia e na análise da produção de textos carnavalescos dos literatos do Rio de Janeiro nas últimas décadas do século XIX, enquanto Soihet alargou seus objetos de estudo e também o recorte temporal, estendendo-se até a década de 1940. Os dois trabalhos tinham a folia carioca como o palco dos estudos e o Zé Pereira é citado e analisado como parte desta história.

Os primeiros anos do novo milênio foram bastante frutíferos para os estudos sobre o Carnaval brasileiro, numa dinâmica que coincidiu com a redescoberta do prazer de se brincar o Carnaval nas ruas do Rio de Janeiro – depois de algumas décadas em que o foco ficara quase todo nos desfiles das escolas de samba, no sambódromo da Marquês de Sapucaí. Era um momento de revitalização do Carnaval de rua que se espalharia depois para outras capitais brasileiras, como São Paulo e Belo Horizonte.

No ano 2000, o médico e estudioso do Carnaval carioca, Hiram Araújo, lançou um livro que tinha por ambição contar a história das folias carnavalescas desde os seus primórdios, na antiguidade. Porém, o diferencial da obra era o conjunto de informações reunidas sobre os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro, como a lista completa de todas as campeãs²¹. Haroldo Costa, jornalista, produtor de rádio e TV, ator e escritor, também daria a sua contribuição, no ano seguinte²².

Em 2001, a historiadora Maria Clementina Pereira Cunha, professora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e orientadora da dissertação de Leonardo Pereira, publicava *Ecos da folia: uma história social do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*²³. Apesar do recorte temporal apontado no título, o estudo compreende um período um pouco mais abrangente. O trabalho reunia um rico acervo iconográfico e dava uma atenção pouco vista até então, em outras obras, à presença do Zé Pereira no Carnaval carioca. Focado na história social, o texto seria importante não apenas por narrar a trajetória da brincadeira nas ruas do Rio de Janeiro, mas também por produzir análises sobre a forma como o Zé Pereira foi encarado por distintos segmentos da sociedade, além de esmiuçar as características do folguedo e avaliá-los detalhadamente.

²⁰ Rachel Soihet, *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Epoque ao tempo de Vargas* (Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998).

²¹ Araújo, *Carnaval: seis milênios de história*.

²² Haroldo Costa, *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro* (São Paulo: Irmãos Vitale, 2001).

²³ Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da folia: uma história do Carnaval carioca entre 1880 e 1920* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001).

O excelente material reunido por Cunha seria aproveitado e desenvolvido com mais profundidade no artigo *Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século*, publicado no ano seguinte, em livro com ensaios sobre Carnaval de pesquisadores de diversas partes do mundo, organizado pela autora²⁴. Este é, talvez, o primeiro artigo acadêmico brasileiro centrado exclusivamente na presença do Zé Pereira no Carnaval carioca – quase quarenta anos depois de publicado o ensaio jornalístico de Edigar de Alencar. Em *Vários Zés*, Cunha expandiu ainda mais o alcance de suas análises. Dissecou com atenção especial a peça *Zé Pereira Carnavalesco*, de Francisco Correia Vasques, e desenvolveu com mais detalhamento sua análise do caráter popular do folguedo, além da busca pela identidade nacional e do preconceito sofrido pelo Zé Pereira por parte dos intelectuais e da elite da então capital federal.

Em 2004, Felipe Ferreira, professor de Cultura Popular da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), lançava *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, que fazia parte de uma coleção de sucesso da editora Ediouro, obra para leigos, mas bastante informativa e completa. Um dos subcapítulos da parte denominada “A batalha das ruas” ganharia o nome de “O misterioso senhor José Pereira”, um título que já indicava o teor do conteúdo apresentado por Ferreira, que ressaltava as diversas controvérsias e incógnitas ainda presentes na história do folguedo²⁵. Três anos depois, o historiador André Diniz publicava mais um livro para o leitor comum, o *Almanaque do Carnaval*²⁶. Este viria depois dos sucessos de vendas de seus *Almanaque do choro* e *Almanaque do samba*, ambos também editados pela Zahar.

Na última década (2011 a 2020) foram, enfim, produzidas algumas teses e dissertações sobre o tema e que analisavam a história e as apresentações do Zé Pereira em diferentes partes do Brasil. Entre elas, a de Marcelo Fecunde de Faria, que em sua dissertação de mestrado analisou as performances carnavalescas dos desfiles do Zé Pereira na cidade de Itaberaí, em Goiás²⁷. Enquanto

²⁴ Maria Clementina Pereira Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», em *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, org. Maria Clementina Pereira Cunha (Campinas: Editora da Unicamp, 2002), 371–418.

²⁵ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*.

²⁶ André Diniz, *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir* (Rio de Janeiro: Zahar, 2007).

²⁷ Marcelo Fecunde de Faria, «Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO» (Dissertação de Mestrado, Goiânia, Universidade Federal de Goiás, 2015).

Gabriela Gomes, em sua tese de doutoramento, investigou a paisagem festiva e o património intangível do Zé Pereira do Club dos Lacaios, de Ouro Preto, Minas Gerais²⁸.

3- Caracterização das fontes, metodologia e estrutura do trabalho

A metodologia de nosso trabalho foi construída na base de uma pesquisa qualitativa, com uma imersão em arquivos públicos e em veículos da imprensa de Portugal e do Brasil, somada à uma extensa bibliografia não só destes dois países, mas internacional, sobre etnografia, cultura popular, festas – em especial, o Carnaval, mas não somente –, além da leitura e utilização de obras que trouxeram fundamentação teórica e alguns conceitos importantes para o nosso estudo, análises e conclusões.

Em relação às fontes, para tentar rastrear os passos do português José Nogueira de Azevedo Paredes foram utilizados o Arquivo Distrital do Porto e o Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Portugal, o Arquivo Nacional do Brasil, além de websites como o MySpace e o FamilySearch. Para realmente compreender a atuação do Zé Pereira no período enquadrado por nossa dissertação, a melhor maneira encontrada foi por meio da leitura minuciosa de jornais e revistas da época. Em Portugal, por intermédio da Biblioteca Municipal do Porto e também online, pudemos ler algumas edições de *O Jornal do Porto* e de revistas como *O Panorama*. Do Brasil, principalmente através da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, acessamos diversas edições de periódicos como *Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do Commercio*, *Correio Mercantil* e *Gazeta de Notícias*, além das revistas *A Vida Fluminense*, *Fon-Fon*, *Careta* e *O Malho*, entre outras.

É relevante citar também algumas das obras publicadas durante o período do recorte temporal do nosso estudo e que contribuem para o melhor entendimento do assunto. Em Portugal, para compreender a região do Minho na segunda metade do século XIX, obras como *No Minho*, de António da Costa, e *O Minho Pittoresco*, de José Augusto Vieira são importantes registos²⁹. No tocante às mudanças pelas quais passava a sociedade portuguesa durante o período, o retrato da vida numa aldeia

²⁸ Gabriela de Lima Gomes, «Protagonismo sociocultural do Zé Pereira do Club dos Lacaios em Ouro Preto/MG» (Tese de Doutoramento, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018).

²⁹ José Augusto Vieira, *O Minho Pittoresco*, 2 vols. (Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1886); António da Costa, *No Minho* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1874).

no Norte do país e, especialmente, sobre o papel e a forma como o Zé Pereira era praticado dentro destas comunidades, o romance *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, é valioso³⁰.

Quanto ao Brasil do mesmo período, os trabalhos do etnógrafo e folclorista Melo Moraes Filho e do jornalista, dramaturgo e escritor José de França Júnior são fundamentais³¹. O primeiro, em *Festas e Tradições do Brasil* documenta com maestria a cultura popular e as festividades do Brasil no Oitocentos, com importantes contribuições sobre o Carnaval e o Entrudo. E o segundo, em crónicas publicadas em revistas e jornais da época, foi o intelectual que mais escreveu sobre o Zé Pereira e seus desfiles pelas ruas do Rio de Janeiro durante o Carnaval, descrevendo detalhadamente os seus componentes, fantasias, porta-estandarte, a atmosfera e a receção do público, constituindo um registo único daqueles cortejos. Da primeira década do século XX, os textos dos jornalistas Mário Pederneiras e Duque Estrada (que assinava como Américo Fluminense) são relevantes³². E, por fim, não poderia faltar o texto que foi reproduzido por quase todos os autores que vieram depois, que o consideram a principal fonte de conhecimento sobre a origem do Zé Pereira brasileiro: José Vieira Fazenda, e seu “O Zé Pereira”, de 1904³³.

Alguns conceitos foram imprescindíveis para nos ajudar a fundamentar a base teórica e propiciar ferramentas para compreender o que a leitura do material investigado apresentava. Alguns serão discutidos de forma mais extensa, com a apresentação de definições e os argumentos de diversos autores, como são os casos de cultura popular, identidade nacional e de nacionalismo. Outros termos serão apresentados sob as definições de seus próprios criadores ou de alguns poucos e importantes contribuintes, como a “invenção das tradições”, formulada por Eric Hobsbawm³⁴; “fabricação da autenticidade”, de Richard Peterson³⁵; “mito fundador”, pelo olhar das obras de Mircea Eliade e Marilena

³⁰ Júlio Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais* (Porto: Porto Editora, 2000).

³¹ Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares do Brasil* (Brasília: Senado Federal, 2002); Joaquim José de França Júnior, *Política e Costumes: Folhetins Esquecidos (1867-1868)* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957).

³² Mário Pederneiras, «Tradições», *Kosmos*, fevereiro de 1907; Américo Fluminense, «O Carnaval no Rio», *Kosmos*, fevereiro de 1907.

³³ José Vieira Fazenda, «O Zé-Pereira», *A Notícia*, 15 de janeiro de 1904.

³⁴ Eric Hobsbawm, «Introdução: A invenção das tradições», em *A Invenção das Tradições*, orgs. Eric Hobsbawm e Terrence Ranger (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997).

³⁵ Richard Peterson, «La fabrication de l’authenticité: la country music», em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 1992, 3–20.

Chauí³⁶; e “hibridismo cultural”, de trabalhos de autores como Néstor Garcia Canclini e Peter Burke³⁷. Estas ideias são essenciais para a elucidação de algumas das mais importantes questões que apresentamos nesta introdução.

Quanto a estrutura desta dissertação, o primeiro capítulo, *O Zé Pereira de Portugal*, tem por objetivo buscar as raízes do Zé Pereira. Para isto, faz uma vasta regressão no tempo. Dividido em sete subcapítulos, começa por traçar brevemente a trajetória da utilização dos tambores pela história da humanidade, concentrando-se, principalmente, nas primeiras manifestações do que viria a ser chamado de Zé Pereira em Portugal. Em seguida, disserta sobre as festas na Idade Média e Idade Moderna, na Europa, evidenciando as transformações que a reforma protestante e a contrarreforma católica ocasionaram na cultura popular europeia. Na sequência, apresenta-se as mudanças que a sociedade vivencia no século XIX, depois das revoluções liberais e tecnológicas, a ascensão do nacionalismo e o surgimento do romantismo. E, nos últimos três subcapítulos, as temáticas concentram-se em Portugal e nos elementos fundamentais para compreendermos o fenómeno que estudamos: são eles o Entrudo e o Carnaval português; a região do Minho e as suas romarias; e o Zé Pereira e as suas características.

O segundo capítulo, *O Zé Pereira cai na folia do Carnaval carioca*, analisa o aparecimento do Zé Pereira no Carnaval do Rio de Janeiro e seu desenvolvimento durante a segunda metade do século XIX. Divide-se em cinco subcapítulos. O primeiro deles faz um panorama da cidade desde o período colonial até o surgimento do Zé Pereira. O segundo cobre as duas primeiras décadas de atuação do folguedo, em que o Zé Pereira aparece sem deixar documentação e quando passa a ser noticiado na imprensa, já é considerado algo típico deste Carnaval. Esta parte dá ênfase aos textos de França Júnior que buscam caracterizar o folguedo e seu cortejo, além de introduzirmos alguns dos conceitos importantes para as análises da dissertação, como os de “invenção da tradição” e “fabricação da autenticidade”.

O subcapítulo seguinte concentra-se na estreia da peça *O Zé Pereira Carnavalesco*, em 1869, que vai elevar o prestígio da folgança a outro patamar e introduzir melodia e letra em algo até então somente rítmico. O quarto engloba as décadas de 1870-1880, período em que o Zé Pereira viveria o seu auge, sendo exaltado até como “legendário”. As zabumbas e caixas de rufo seriam adotadas, inclusive, nos desfiles e bailes das Grandes Sociedades, os clubes carnavalescos das elites que tinham a primazia

³⁶ Mircea Eliade, *Mito e Realidade* (São Paulo: Perspectiva, 1972); Marilena de Souza Chauí, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000).

³⁷ Néstor Garcia Canclini, *Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992); Peter Burke, *Hibridismo cultural* (São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003).

deste Carnaval. Contudo, o Zé Pereira também sofreria críticas por não ser mais “autêntico”, era vítima de preconceito por ser considerado uma música primitiva e criticado pelo barulho excessivo. A quinta e última parte deste capítulo concentra-se nos acontecimentos do fim do século, quando se discute na imprensa a possibilidade de regular os Zês Pereiras, e onde o aumento da repressão policial aos grupos carnavalescos, em geral, faz com que estes tenham de se registar e transformar-se em agremiações. Período em que aparecem e multiplicam-se os novos folguedos que desfilavam pelas ruas do Rio de Janeiro durante o Carnaval e a categorização e distinção entre estas diferentes pândegas torna-se mais difícil.

O terceiro capítulo, *O Zé Pereira são águas passadas*, trata da trajetória da folgança a partir da viragem do século XX, e é separado em cinco partes. A primeira retrata o Rio de Janeiro da primeira década do Novecentos, quando a cidade “civiliza-se”. Motivado pelas ideias de progresso e modernização, grandes reformas urbanas são feitas e o Zé Pereira, considerado uma prática de outros tempos, tem o seu fim decretado por cronistas da época. O segundo subcapítulo é dedicado, exclusivamente, ao texto de Vieira Fazenda. Ao analisar minuciosamente as informações contidas, busca-se chegar à veracidade dos dados contidos e questionar se o português José Nogueira foi, realmente, o precursor do Zé Pereira carioca ou se o personagem seria apenas um mito fundador. A terceira parte discorre sobre a questão da identidade nacional, assunto que iria ganhar bastante relevância para a elite política e cultural brasileira nas primeiras décadas do século e também contribuiria para a destino dos bombos portugueses no Carnaval carioca. O quarto subcapítulo disserta sobre como se deu a extinção do Zé Pereira e quais seriam os seus substitutos no Carnaval carioca. Por fim, comenta-se sobre a fortuna do Zé Pereira, tanto em Portugal quanto no Brasil, durante o resto do século XX e nestas primeiras décadas do novo milénio, salientando alguns aspetos verificados.

CAPÍTULO I – O ZÉ PEREIRA DE PORTUGAL

1.1- Uma história longa

O som e o ritmo estão presentes na natureza, e os primeiros instrumentos musicais produzidos pelo homem tem por objetivos reproduzir estes sons e ruídos do ambiente. Posteriormente, além de funções comunicacionais, os instrumentos musicais passam a ter funções rituais, religiosas e artísticas. Ainda no período Neolítico são criados os membranofones – instrumentos que produzem som através da vibração de membranas distendidas – e, entre eles, os primeiros tambores³⁸.

Segundo Curt Sachs, o tambor é indispensável na vida primitiva, e nenhum instrumento tem tantas funções rituais ou é considerado mais sagrado³⁹. Somente um pequeno número de tribos pré-históricas não conheceram algum tipo de tambor⁴⁰. Todas as grandes civilizações da Antiguidade, como os sumérios, os fenícios, os hebreus, os persas, os egípcios e os chineses, faziam uso de tambores. Na Grécia antiga, a música, ainda monofônica, estava vinculada a todas as manifestações sociais, culturais e religiosas. E os romanos, que sofreram forte influência da cultura grega, conheciam todos os instrumentos musicais que as sociedades ao seu redor usavam, principalmente os militares. Em Roma, a música estava presente em praticamente todas as manifestações públicas, utilizada nas animações dos circos, festas e nas danças sensuais⁴¹.

Com a queda do Império Romano, em relação à música sobreviverá muito pouco da herança musical greco-romana na cultura europeia. Além da música ser uma arte realizada no instante presente, sujeito a improvisações, e, portanto, mais difícil de se preservar registros e documentos, há um outro motivo relevante. Na Europa, a cultura helênica seria substituída por uma nova cultura predominante: o cristianismo. Como resultado, o desaparecimento da música greco-romana na Europa ocidental, no início da Idade Média, estaria ligado ao facto de que “a maior parte desta música estava associada a práticas

³⁸ Ler Débora Costa Pires, *História da música: antiguidade ao barroco* (Indaial: UNIASSELVI, 2019).

³⁹ Curt Sachs, *The history of musical instruments* (Mineola, N.Y: Dover Publications, 2006), 34.

⁴⁰ Richard Wallaschek, *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races* (Cambridge: Cambridge University Press, 1893), 108–9.

⁴¹ Pires, *História da música: antiguidade ao barroco*, 27–47.

sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava deverem ser eliminados”⁴². Este cenário seria vivenciado na Península Ibérica.

O uso dos tambores entre os portugueses é um costume bastante longínquo, mas o conhecimento sobre os seus primórdios é bastante falho⁴³. É durante a Baixa Idade Média que se começa a ter uma maior documentação. O etnógrafo português Ernesto Veiga de Oliveira, em *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, afirma que, na Espanha, no século XII o Arcipreste de Hita cita os “*atombores*, que, com muitos outros instrumentos, saem a receber Don Amor”⁴⁴.

Na Idade Média, o tambor era um dos instrumentos escolhidos pelos jograis. O historiador espanhol Menéndez Pidal tem um livro sobre o tema, e nele explica que os jograis (ou menestréis) possuíam duas categorias de representantes: os que utilizavam os instrumentos mais ruidosos e os mais doces. Estes últimos, que tocavam instrumentos de corda (vihuelistas, cedreiros e harpistas), eram considerados os jograis de música mais nobre. Enquanto os “*tromperos y los tamboreros*” eram vistos como pertencentes a uma classe bastante inferior, por serem alheios à literatura e considerados músicos de menor categoria, dedicados a instrumentos de vento e percussão⁴⁵.

Menéndez Pidal, porém, reconhece a importância dos tocadores de instrumentos de menor distinção social, como os de sopro e de percussão, e do efeito positivo que estes ritmos produzem nas festividades desfrutadas pelas pessoas comuns, ao salientar que o tumulto musical nas festas populares é um grande recurso de alegria⁴⁶.

Ernesto Veiga de Oliveira alude passagens da obra de Pidal aonde são narradas cerimónias em que se utilizavam de instrumentos ruidosos em grandes quantidades, que produziam um barulho infernal, para associar os “*jograis de atombores*” com os atuais Zés Pereiras⁴⁷. E para ilustrar a forte presença dos tambores na sociedade portuguesa do início da Idade Moderna, o etnógrafo português

⁴² Donald J. Grout e Claude V. Palisca, *História da Música Ocidental*, 2.ª ed. (Lisboa: Gradiva, 2001), 16.

⁴³ Ernesto Veiga de Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 3.ª ed. (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000), 256.

⁴⁴ Oliveira, 256.

⁴⁵ Ramón Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España* (Madrid: Revista de Filología Española, 1924), 59.

⁴⁶ Menéndez Pidal, 62.

⁴⁷ Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 256.

menção o dramaturgo e poeta Gil Vicente, que no século XVI, em *Triunfo do Inverno*, comenta que “só em Barbacena havia tambor em cada moinho”⁴⁸.

1.2- As festas na Idade Média e Idade Moderna

No dicionário, festa pode ser uma reunião em que há regozijo; um dia de comemoração e de alegria; e de cumprir uma função religiosa com que se celebra um dia santificado⁴⁹. No entanto, é muito mais do que isso. Segundo Geraldo Dias, etimologicamente a festa é “um momento do tempo em que o homem deixa o peso do dia de trabalho duro, celebra um acontecimento passado de alcance salvífico e reconhece a soberania dum ser superior a quem presta culto”⁵⁰. A festa provoca um momento de suspensão da árdua rotina cotidiana, proporciona um momento especial entre o sujeito e a comunidade, e abre uma brecha para o ser humano sonhar com uma realidade distinta.

A festa mede o tempo e reflete uma forte dimensão lúdica. Ela marca o ritmo da vida e do próprio calendário, dividindo-se entre as estações do ano e os ciclos agrários. E acontece sempre em sucessões repetidas, sem que ninguém consiga alongá-la interminavelmente⁵¹. A chegada da primavera, do verão, ou do inverno é sempre marcada por eventos em que as comunidades celebram a passagem de um momento de transição em suas rotinas, seja do plantio, do crescimento, da colheita ou de renovação. Sabedor da importância destas festividades sazonais, o cristianismo soube adaptar as celebrações pagãs para o calendário cristão. Os momentos de júbilo dos solstícios de verão e inverno, por exemplo, passam a serem marcados pelos dias de São João e do Natal. José Lima salienta que “o cristianismo não inventou este ritmo, herdou-o das civilizações anteriores e serviu-se dele num intuito evangelizador, como bom pedagogo a serviço do homem”⁵².

Émile Durkheim estudou a importância dos elementos recreativos e estéticos para a vida religiosa, destacando a dificuldade de assinalar com exatidão as fronteiras entre rito religioso e

⁴⁸ Gil Vicente *apud* Oliveira, 256.

⁴⁹ «festa», em *Priberam*, 2022, <https://dicionario.priberam.org/festa>.

⁵⁰ Geraldo J. A. Coelho Dias, «O Alto Minho em tempo de Festas», *Humanística e Teologia*, 1986, 264.

⁵¹ José da Silva Lima, «Festas», em *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. C-I (Lisboa: Círculo de Leitores, 2001), 251–63.

⁵² Lima, 251.

divertimento público, e como religião e festa são elementos intrinsecamente relacionados. De acordo com Durkheim:

[...] a própria idéia de cerimônia religiosa de alguma importância, desperta naturalmente a idéia de festa. Inversamente, toda festa [...] apresenta determinadas características de cerimônia religiosa, pois em todos os casos, tem como efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, as vezes até de delírio que não deixa de ter parentesco com o estado religioso. O homem é transportado para fora de si mesmo, distraído de suas ocupações e de suas preocupações ordinárias. Assim, de ambas as partes observam-se as mesmas manifestações: gritos, cantos, musica, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que restaurem o nível vital, etc. Observou-se muitas vezes que as festas populares levam a excessos, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito, o mesmo se dá com as cerimônias religiosas que determinam uma necessidade de violar as regras normalmente mais respeitadas⁵³.

A Igreja, adaptando festividades pagãs aos seus propósitos evangelizadores e normatizando o calendário festivo e ritualístico cristão, vai aos poucos padronizando as festas europeias. Peter Burke, em seu importante trabalho sobre a cultura popular na Europa na Idade Moderna, afirma que o cristianismo vinha, há muito tempo, transformando a cultura europeia num grupo unitário, com muitos temas e rituais compartilhados. Por todo o continente, as mesmas festas eram comemoradas e adoravam-se os mesmos santos principais⁵⁴.

O acadêmico inglês classifica a cultura popular como a não oficial, a cultura da não elite, das “classes subalternas”⁵⁵. Se toda a população de uma sociedade dividisse a mesma cultura, não teria o porquê da existência do termo “cultura popular”. Porém, como na maior parte da Europa existia uma estratificação social e cultural, com uma pequena elite que sabia ler e escrever, o inglês usa o modelo do antropólogo Robert Redfield para exemplificar o que seria a existência da “grande tradição” e da “pequena tradição”. A primeira, experienciada pela elite nas escolas e universidades, por exemplo; enquanto a segunda seria a cultura do povo, vivida nas festividades populares, como o Carnaval. No início da Idade Moderna, as classes altas ainda participavam da pequena tradição, coisa que deixariam de fazer gradativamente durante os séculos XVII e XVIII⁵⁶.

⁵³ Durkheim, *As formas elementares da vida religiosa*, 459.

⁵⁴ Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, 55.

⁵⁵ Burke, 2.

⁵⁶ Burke, 33-37.

Na cultura popular europeia tradicional, o acontecimento mais marcante era a festa. Existiam as celebrações de família, como os casamentos; os festejos de comunidade, como a festa do santo padroeiro de um povoado ou igreja; e as celebrações anuais comuns a muitos europeus, como Páscoa, o primeiro de maio, o Solstício de Verão, o Natal, o Ano-Novo e o dia de Reis, e o Carnaval. Estas “eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham”⁵⁷.

Burke afirma que no sul da Europa o Carnaval era a maior festa popular do ano. Entretanto, fora do Carnaval havia outras festas que enfatizavam os temas da renovação, comilança, sexo, violência ou inversão, e assim podem ser descritos como carnavalescos. Uma ideia semelhante ao conceito de *carnavalização* formulado por Mikhail Bakhtin, que destaca que as festividades populares pautadas no humor, nas sátiras, nas inversões de papéis, nas brincadeiras grosseiras e nos excessos, típicas do fim da Idade Média europeia, não se restringiam ao período anterior à Quaresma⁵⁸.

Os meses mais quentes também possuíam os seus carnavais, sobretudo o *Corpus Christi* e a festa de São João⁵⁹. Instituída pelo Papa Urbano IV, em 1264, em seus primórdios a festa do Corpo de Deus possuía celebrações religiosas como missas, pregações e orações, e somente a partir de meados do século XIV incluiria as procissões. Estes séquitos tornar-se-iam grandes festas públicas, demonstrações da piedade popular, “[...] mas também de arraigadas convicções e rituais mágicos, num tempo de celebração dos cultos primaveris da renovação da natureza e da fertilidade da terra”⁶⁰.

A festa de São João, que herda a noite do Solstício de Verão, organizada em volta da temática da renovação, era repleta de encantamentos e marcada pelas celebrações do fogo, da água e das ervas. Possuía um carácter altamente alegre, extrovertido e popular, e grande riqueza de aspetos e significações, nomeadamente “às fogueiras e banhos rituais, às abluções e práticas divinatórias e propiciatórias, relacionadas sobretudo com o casamento, a saúde e a felicidade”⁶¹. Em Florença, por

⁵⁷Burke, 142.

⁵⁸ Ver Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

⁵⁹Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, 152.

⁶⁰ Maria Helena da Cruz Coelho, «A festa - a convivialidade», em *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média*, coord. Bernardo Vasconcelos e Souza (Lisboa: Círculo de Leitores, 2010), 162.

⁶¹ Ernesto Veiga de Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal* (Lisboa: Dom Quixote, 1984), 119.

exemplo, além das peças religiosas, procissões e carros alegóricos, as festas de São João possuíam fogueiras gigantes, fogos de artifício, corridas, homem com andas, partidas de futebol e touradas⁶².

Em Braga, o São João de até meados do século XVII tinha como principal atrativo a corrida do porco preto. Além dela, havia o candeieiro (uma vigília a velas), e alguns outros itens que também faziam parte da procissão do *Corpus Christi* à época, como corrida de touros, as danças da Péla e da Mourisca, e a Serpe e Cavalinhos (representações de uma cobra e de cavalinhos, que acompanhavam o cortejo)⁶³.

A Europa conheceu, entre os séculos XVI e XVII, uma reforma da cultura popular, resultante da reforma protestante e da contrarreforma católica, que ocasionou a supressão de alguns rituais populares, considerados resquícios de práticas pagãs. Os reformadores objetivavam separar o sagrado do profano e também possuíam intenções morais. As festas, vistas como ocasiões do pecado, foram bastante visadas. Porém, enquanto a reforma protestante era mais inclinada a eliminações, a reforma católica tendia a modificações. Os protestantes geralmente queriam extinguir tanto os feriados religiosos como as festividades. Os católicos, contudo, reiteravam que alguns dias eram mais importantes que os outros, o que os levou a se oporem a profanação do tempo festivo⁶⁴.

Todavia, as reformas não chegariam em todos os lugares ao mesmo tempo. Alberto da Rocha Brito, ao discorrer sobre a procissão de São Sebastião realizada em Coimbra, em 1568, relata coloridos e animados festejos. A festa continha “procissão de touros, cortejos, jogos de argolas, desafios de lutadores, foguetes e luminárias”⁶⁵. E na véspera e na madrugada do dia 20 de janeiro (o dia da procissão), Rocha Brito informa que:

[...] uma dúzia de atabaleiros, outra de trombeteiros, 24 chameleiros andaram a anunciar os festejos com as “tangidas” atroando os ares pelas ruas do burgo, enfeitadas de colgaduras e bandeiras, atapetado o chão de junco e espadana, e terminando defronte da câmara, então sôbre o Arco de Almedina, onde redobravam de fúria ensurdecadora, a que se misturava o estralejar do foguetório, tão do gôsto do português⁶⁶.

⁶² Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, 153.

⁶³ Ler Rui Manuel Gomes Ferreira, «As festas de São João em Braga: Raízes, história e potencial turístico» (Dissertação de Mestrado, Braga, Universidade do Minho, 2013).

⁶⁴ Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, 162–67.

⁶⁵ Alberto da Rocha Brito, «A Procissão de S. Sebastião em Coimbra no ano de 1568», *Feira da Ladra* 7 (1935): 192.

⁶⁶ Brito, 194.

Na sequência, Rocha Brito conclui que os atuais Zés Pereiras das *Queima das Fitas* dos estudantes de Coimbra seriam descendentes diretos dessas tangidas.

Aos poucos, as resoluções tridentinas seriam sentidas em Portugal. As procissões, forma solene de louvor público, foram uma das dimensões mais perceptíveis destas transformações. António Gouvêa aponta que foi um “tempo de consolidação da manifestação processional que calou fundo até ao mundo contemporâneo”. Nelas buscar-se-á “a afirmação no visível de aspectos devocionais e organizacionais questionados pelas vagas protestantes centro-europeias”⁶⁷.

A Idade Moderna foi uma época em que as confrarias ganhavam papel de destaque na assistência espiritual e material das populações e na organização das celebrações devocionais e ritualísticas da igreja. Segundo Marta Lobo, as apresentações religiosas públicas consistiam em oportunidades de grande investimento por parte das confrarias⁶⁸. As festas, comumente em louvor ao santo padroeiro, e as procissões eram ocasiões em que se reuniam os confrades com os membros da comunidade. Praticamente todas as festividades organizadas pelas Misericórdias continham procissões e a participação nelas era sempre alta. Esses investimentos, por parte das Santas Casas, seguiam basicamente a dois interesses: a assistência espiritual e a exaltação de seu poder⁶⁹.

Neste período em que os países católicos do sul da Europa seriam impactados pelas ideias da contrarreforma e do absolutismo, o estilo barroco prevaleceria nas artes e as procissões se tornariam cada vez mais esplendorosas e exuberantes. As festas eram preparadas de maneira meticulosa e de forma espetacularizada, as igrejas e as ruas do entorno eram enfeitadas e reparadas, tudo tinha de estar perfeito. Entretanto, nas procissões, o povo era mais espectador do que participante.

Em Portugal, na segunda metade do século XVII a festa barroca tornava-se mais intimista, com a alta sociedade trocando as ruas pelos salões, onde agora eram representados as danças e o teatro

⁶⁷António Camões Gouvêa, «Procissões», em *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. J-P (Lisboa: Círculo de Leitores, 2001), 67.

⁶⁸ Maria Marta Lobo de Araújo, «Festas e rituais de caridade nas Misericórdias», em *Colóquio Internacional Piedade Popular: sociabilidades - representações e espiritualidade* (Lisboa: Centro de História da Cultura - Universidade Nova de Lisboa, 1999), 511.

⁶⁹ Araújo, 511–14.

que essa classe assistia⁷⁰. Porém, ainda existiam as festas de perfil notadamente popular, festas do povo para o povo, “como o Carnaval, as festas dos Santos patronos, as caminhadas para os Santuários”⁷¹.

1.3- As mudanças do século XIX

Durante o século XVIII o número de festividades e romarias no Minho era altíssimo, principalmente entre maio e setembro. Ainda no final do Setecentos, Manoel Gomes de Lima Bezerra, em *Os estrangeiros no Lima*, escreveu sobre o prejuízo económico que as pausas para as festas traziam para a agricultura do Alto Minho: “no breve espaço de hum mez, (que foi o de Agosto) houve tantas Romarias neste destricto, examinando com os meus proprios olhos o concurso, e a fórma dellas, assento sem hesitação, que não póde haver nem boa economia, nem florecente Lavoura, onde semelhantes se consentirem”⁷².

No entanto, como afirma Alexandra Esteves, “à medida que nos aproximamos da contemporaneidade, verificamos a redução, em toda a Europa, do número de festividades que marcavam os calendários, bem como a diminuição do número de rituais e práticas violentas que caracterizavam estas celebrações”⁷³.

O século XVIII na Europa é um período caracterizado pelo aparecimento de novas ideias e por presenciar fortes transformações na sociedade. O Iluminismo, a Revolução Industrial e a Revolução Francesa simbolizariam estas mudanças no velho continente, assim como, em Portugal, as reformas comandadas pelo Marquês de Pombal marcariam os novos tempos. Maria Milheiro sustenta que entre o final do século XVIII e o início do século XIX, “a Festa muda de ser”, alterando seus intérpretes e organizadores. É chegada a vez da burguesia⁷⁴.

⁷⁰ Maria Manuela de Campos Milheiro, *Braga: a cidade e a festa no século XVIII* (Guimarães: NEPS - Universidade do Minho, 2003), 71.

⁷¹ Milheiro, 72.

⁷² Manoel Gomes de Lima Bezerra, *Os estrangeiros no Lima*, vol. II (Coimbra: Real Officina da Universidade de Coimbra, 1785), 10.

⁷³ Alexandra Patrícia Lopes Esteves, «Entre o crime e a cadeia: violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)» (Tese de Doutoramento, Braga, Universidade do Minho, 2010), 212–13.

⁷⁴ Milheiro, *Braga: a cidade e a festa no século XVIII*, 72.

No início do século XIX o norte de Portugal continuaria a ser predominantemente rural. Porém, não ficaria imune as mudanças trazidas por algumas revoluções tecnológicas, que promoveriam significativas alterações em como a sociedade lidava com o lazer, a cultura e a sociabilidade, principalmente nos centros urbanos. A chegada do comboio, o ganho de importância e abrangência da imprensa, o aumento do tempo livre, tudo isso contribuiu para reunir pessoas e aumentar a circulação de ideias, indivíduos e produtos⁷⁵.

Com o surgimento de novas tecnologias e de uma nova classe dominante, diversões até então apreciadas começam a cair em desuso ou passam a ser proibidas. Tudo em nome do progresso e da civilização. Um exemplo desta tentativa de civilizar os costumes e as diversões, citado por Esteves, é o banimento das touradas em Portugal, no ano de 1836⁷⁶. Esta tendência de reprimir as manifestações populares, no entanto, vinha ocorrendo desde a Idade Moderna, pois muitas das festividades daquele período resultavam em confusões, brigas e combates violentos que perturbavam a tranquilidade pública. Esta violência, somada a outros fatores económicos, religiosos e sociais, foram ocasionando as proibições das manifestações de violências ritualizadas e a abolição de certos festejos. Vários bispos de Braga, por exemplo, produziram medidas de proibições e interdições sobre touradas, bailes e máscaras, entre outras práticas, além de restringir atividades coletivas como o convívio noturno e entre os sexos⁷⁷.

Esta aversão pelas festividades e rituais considerados violentos dentro da sociedade civilizada, todavia, não extinguiu certa tolerância à hostilidade dentro da coletividade. Segundo Norbert Elias, o que houve foi uma transformação da agressividade, onde procurou-se alterá-la para uma forma mais requintada e racional⁷⁸. Gestos, instintos e comportamentos mais hostis passaram a sofrer maior condenação e controles, e muito desta belicosidade e violência foram canalizadas para as competições desportivas, onde estas descargas emocionais continuaram a serem aceitas – mas, principalmente, para ser experienciada como espectador (como no boxe, pelo público que acompanha a luta).

A primeira metade do século XIX seria bastante agitada e período de grandes transformações na sociedade portuguesa, com o país envolto com as invasões francesas, a revolução liberal e posterior

⁷⁵ Alexandra Patrícia Lopes Esteves, «Leisure, culture and sociabilities in the eighteenth century urban space», em *The City: Multifaceted Views*, coord. Maria Marta Lobo de Araújo (Braga: Universidade do Minho - Lab2PT, 2019), 91–92.

⁷⁶ Esteves, 99.

⁷⁷ Ver Esteves, «Entre o crime e a cadeia: violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)», 213.

⁷⁸ Norbert Elias, *O processo civilizacional: Investigações sociogenéticas e psicogenéticas*, vol. 1 (Lisboa: Dom Quixote, 1989), 226–39.

implementação da monarquia constitucional, a independência do Brasil, a extinção das ordens religiosas, e revoltas como a Maria da Fonte e a Patuleia. No campo da cultura, foi também um período dinâmico, com o surgimento do romantismo e de nomes como Alexandre Herculano e Almeida Garrett.

Segundo Peter Burke, foi ainda no final do século XVIII e início do século XIX que os intelectuais europeus descobririam o povo. Subitamente, a arte feita pelo povo passa a ser objeto de interesse de estudos. A poesia, as canções, a religião e festas populares fascinam intelectuais e artistas. Essas manifestações passam a ser valorizadas, coletadas, pesquisadas e analisadas. A descoberta da cultura popular tem relação também com a ascensão do nacionalismo. “De maneira bastante irônica, a ideia de uma ‘nação’ veio dos intelectuais e foi imposta ao ‘povo’ com quem eles queriam se identificar”⁷⁹.

Os países mediterrâneos retardariam um pouco as suas entradas neste movimento. Porém, não ficariam imunes a esta tendência. Burke destaca ainda os exemplos de artistas e intelectuais que faziam tanto o papel de produtores de conteúdo quanto o de coletores. Neste caso, cita o exemplo de Almeida Garrett, em Portugal, que “foi ao mesmo tempo o revitalizador da poesia portuguesa e o redescobridor de baladas populares”⁸⁰.

Fomenta-se na Europa novecentista um movimento de vocação romântica, que valoriza a tradição, a história e a identidade do povo. Muitos são os intelectuais portugueses que vão se debruçar sobre estes temas de estudo:

Em Portugal, de Almeida Garrett a Teófilo Braga, estas tendências adquirem uma expressão considerável. F. Adolfo Coelho, J. Leite de Vasconcelos, A. A. da Rocha Peixoto ou Z. Consiglieri Pedroso lançam pesquisas e obras que rasgam caminhos no domínio da etnografia, da filologia e da arqueologia. Esta paixão pelo estudo da cultura popular, entendida como a alma ou a matriz genuína das identidades regionais e nacional, encontra também, no Alto Minho, os seus mentores: intelectuais como Luís Figueiredo da Guerra, Cláudio Basto, Afonso do Paço, Manuel Couto Viana e Abel Viana⁸¹.

⁷⁹ Burke, *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*, 19–24.

⁸⁰ Burke, 28.

⁸¹ Albertino Gonçalves, «A conquista da cidade», em *A romaria da Srª da Agonia: vida e memória da cidade de Viana*, coords. Albertino Gonçalves e Moisés Martins (Viana do Castelo: Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, 2000), 46.

Escritor, poeta, dramaturgo e político, Almeida Garrett (1799 -1854) foi o pioneiro no estudo do património literário popular português. Imbuído dos ideais românticos, que valorizavam a cultura popular e o nacionalismo, Garrett coletou, registou e compilou as principais lendas, romances e canções populares portuguesas, das tradições oral e escrita, nas obras *Romanceiro e Cancioneiro Geral* (1843, tomo 1; 1851, tomos 2 e 3)⁸².

Teófilo Braga (1843 -1924), um dos principais nomes da “geração de 70” e intelectual de produção profícua, assumiu o bastão e sucedeu-lhe, ainda em 1867, na temática da tradição literária popular com *Cancioneiro e Romanceiro Geral Português*. Todavia, Braga alargaria as suas áreas de investigação e se destacaria também nos estudos dos usos e costumes populares. Em 1985, lançava *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições* (2 volumes)⁸³. Seu amplo estudo da história e cultura portuguesa fez com que esta obra seja, ainda hoje, bastante valiosa para a nossa investigação, com seus relatos sobre as festas, danças e instrumentos musicais portugueses.

Em *Etnografias Portuguesas (1870 – 1970): Cultura e Identidade Nacional*, João Leal defende que a antropologia portuguesa teve como objeto primordial de pesquisa a cultura popular de matriz rural, e se organizou à volta “de preocupações hegemonizadas pelo tema da identidade nacional portuguesa”⁸⁴. Leal trabalha com o conceito formulado pelo sueco Orvar Löfgren de nacionalização da cultura popular. Este reconhece um quadro vivido na Europa em que coube aos antropólogos e etnógrafos elaborar – através de processos de seleção, categorização, recontextualização e congelamento – versões autorizadas e atemporais do povo e, consequentemente, das identidades nacionais⁸⁵.

Em Portugal, principalmente nas últimas décadas do século XIX e primeiras do XX, a reverência às temáticas populares vai reverberar em múltiplas áreas da cultura nacional⁸⁶. O pintor português José Malhoa (1855-1933) foi um bom exemplo de artista da “grande tradição” – ou seja, da cultura ensinada e valorizada pela elite; no caso, as artes plásticas – que voltou o seu olhar e a sua curiosidade para os costumes e a cultura do povo. As crenças, valores e divertimentos populares são identificados como as genuínas tradições e a verdadeira identidade nacional. No quadro de Malhoa, postado abaixo na *Figura*

⁸² Leia-se Helena Barbas, *Almeida Garrett: O Trovador Moderno* (Lisboa: Salamandra, 1994).

⁸³ Theophilo Braga, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, 2 vols. (Lisboa: Livraria Ferreira, 1885).

⁸⁴ João Leal, *Etnografias Portuguesas (1870 – 1970): Cultura e Identidade Nacional* (Lisboa: Dom Quixote, 2000), 29.

⁸⁵ Leal, 18.

⁸⁶ Carla Ribeiro, «Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro», em *I Congresso de História Contemporânea* (Porto: IHC/CEIS20/Rede História, 2013), 568.

1, o artista retrata uma cena banal das romarias: um romeiro, em estado de embriaguez, que inicia o seu caminho de volta para casa, terminada a romaria.

Figura 1 – Romeiro ao fim da romaria



Fonte: Pintura de José Malhoa, "A volta da romaria", 1901. Acedido 16 de outubro de 2022. <https://etnografiaemimagens.blogspot.com/2021/04/a-volta-da-romaria-quadro-de-jose-malhoa.html>

João Leal divide a trajetória do estudo etnográfico no país, durante os 100 anos do seu recorte temporal, em diferentes etapas. A primeira, entre 1870-1880, possuía como focos principais a literatura tradicional e as tradições populares, e tinha Teófilo Braga, Adolfo Coelho, Consiglieri Pedroso e Leite de Vasconcelos como as principais figuras. A segunda fase dar-se-ia na viragem do século XIX para o XX, com destaque para Adolfo Coelho e Rocha Peixoto, com a tradição oral diminuindo de preponderância; na terceira, nos anos da 1ª República (1910-1926), Leite de Vasconcelos volta a estar em evidência, junto de Vergílio Correia, Luís Chaves e Pires de Lima, cabendo à arte popular a primazia das pesquisas; e na quarta, no período entre 1930 e 1970, há a divisão de dois grupos: um sob a liderança de António

Ferro e a orientação da política cultural do Estado Novo, onde se valorizou o “património cultural imaterial” e se desenvolveu o movimento folclórico, e outro, sob a batuta de Jorge Dias e a equipa do Museu Nacional de Etnologia, que reestabeleceu uma maior variedade de assuntos, e contou com figuras como Ernesto Veiga de Oliveira e Fernando Galhano⁸⁷.

Destes etnógrafos citados, dois que não podem deixar de ser lembrados com uma apresentação mais ampla, devido a importância que têm para este trabalho de dissertação, são José Leite de Vasconcelos e Ernesto Veiga de Oliveira – ambos exímios conhecedores da cultura popular portuguesa e apreciadores da recolha direta de dados junto ao povo. Leite de Vasconcelos (1858-1941), um dos maiores nomes da etnografia, da arqueologia e filologia portuguesas, foi o fundador, em 1893, do museu etnográfico nacional, e autor de obras como *Tradições Populares de Portugal*, de 1882, e de *Etnografia Portuguesa* – projeto ambicioso que viu serem publicados os três volumes iniciais até o ano de sua morte, em 1941, e que seus discípulos deram continuidade com a documentação reunida por ele, publicando os sete volumes restantes nas décadas seguintes⁸⁸.

Enquanto Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) publicou, entre outras obras, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* – com 1.ª edição de 1964, e que traz informações valiosas sobre o Zé Pereira e a arte de tocar bombo, caixa de rufo e gaita de foles nas aldeias portuguesas – e *Festividades Cíclicas em Portugal*, de 1984 (mas que reúne textos produzidos nas décadas de 1950 e 1960). Este último descreve festas e romarias ocorridas em aldeias específicas do país, eventos presenciados *in loco* pelo autor em suas pesquisas de campo. E, entre eles, há um capítulo intitulado “Figuras gigantescas processionais em Portugal”, que discorre sobre os gigantones e cabeçudos, e são bastante importantes para quem quer conhecer melhor o assunto⁸⁹.

1.4- O Entrudo e o Carnaval português

Alguns investigadores veem a origem do Carnaval nos ritos agrários das primeiras sociedades de classes. Outros estudiosos, em festas do Egito Antigo, nas Saturnais romanas ou nas Luperciais gregas, todas elas possuidoras de características consideradas como carnavalescas, como a inversão da

⁸⁷ Ler João Leal, «O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa: uma perspectiva histórica», *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras, identidades*, n.º 289–295 (2009).

⁸⁸ Manuel Viegas Guerreiro, «A Etnografia Portuguesa de Leite de Vasconcelos», *Finisterra* 24, n.º 47 (1989).

⁸⁹ Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal*.

ordem ou uma maior permissividade sexual. E há os que defendem que só existe Carnaval quando ele passa a ser mencionado com este nome e a ter uma data, e isto só acontece a partir do século XI, quando a Igreja Católica decide instituir o período da Quaresma⁹⁰.

O Carnaval era caracterizado pelo relaxamento das regras, inversão da ordem e hierarquias, liberalização dos excessos, dos instintos animais e da libertinagem, mas com o intuito de, com este afrouxamento das regras sociais, reforçá-lo. Pois se o indivíduo poderia subverter a ordem durante aqueles dias, “[...] era o jogo necessário e imprescindível para que o homem se reintegrasse, cordata e apaziguadamente, no cosmos e na sociedade e aceitasse as regras, as normas e até mesmo os sacrifícios que a religião e a vida relacional e de trabalho lhe impunham”⁹¹.

Em Portugal, ainda existe uma carência em relação à quantidade de estudos específicos sobre o Carnaval, algo que mais recentemente começa a mudar⁹². Jorge Ralha define o Entrudo como “o período prévio à Quaresma em que se manifesta a ‘licenciosidade autorizada, a abolição temporária da ordem social, a destruição de manequins’ na tradição portuguesa”. E afirma que o Carnaval, “como a sua etimologia denuncia, revela uma mudança de estilo e de entrada mais tardia no território português, em finais do século XIX e vincadamente desde inícios do vigésimo século”⁹³.

Para Maria Pereira de Queiroz, “chamava-se Entrudo o antigo Carnaval português; o termo significava ‘entrada’, segundo dizem, sendo celebrada para festejar a entrada da primavera”⁹⁴. Percebe-se, portanto, que em Portugal, até meados do século XIX as antigas práticas carnavalescas do país eram denominadas de Entrudo, e que o nome Carnaval seria mais associado ao Carnaval “civilizado”, inspirado nos bailes de máscaras e nos desfiles de carros alegóricos de cidades italianas e francesas, como Nice, Paris e Roma, e que só se tornariam mais comuns em Portugal a partir de meados do século XIX.

Sobre a origem do nome “Carnaval”, os estudiosos concordam que a génese é italiana, mas as interpretações sobre o significado às vezes variam. A mais aceita é de que, como na Quaresma cobrava-

⁹⁰ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 15.

⁹¹ Coelho, «A festa - a convivialidade», 150.

⁹² Congressos académicos como o promovido em Torres Vedras, em 2015 (Encontro *Turres Veteras XVIII*), sobre *Carnaval: história e identidade*, que gerou o livro homónimo, coordenado pelo historiador Carlos Guardado da Silva, e que contém as comunicações apresentadas no encontro, tentam mudar esta conjuntura.

⁹³ Jorge Ralha, «À espera do Carnaval de Torres: um curso por Lisboa, Porto, Nice e Torres Vedras, com um saltinho ao Rio de Janeiro (sem samba)», em *Carnaval: história e identidade*, coord. Carlos Guardado da Silva (Lisboa: Colibri, 2016), 130.

⁹⁴ Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, 30..

se do fiel uma abstinência de sexo e de se comer carnes de boi, porco ou aves, o período do Carnaval seria o de se fartar e cometer os excessos pré-privação. Felipe Ferreira e Edward Muir encampam esta ideia por caminhos ligeiramente distintos. Ferreira afirma que o Carnaval seria o momento de “adeus à carne”, em que se viveriam “[...] dias da ‘carne vale’ ou do ‘carnevale’”, em italiano⁹⁵. Enquanto Muir afirma que “*la palabra «Carnaval» parece derivar de carne, de claro significado, y de llevar, que significa «llevarse»; en consecuencia, Carnaval significa, literalmente, «llevarse la carne», que podría entenderse en doble sentido de conseguir la carne de los animales y eliminar la abstención de relaciones sexuales*”⁹⁶. Muir, na sequência de seu raciocínio sobre o significado do Carnaval, ainda argumenta que, mais que um simples momento de indulgência, o Carnaval se tratava de uma ampla comemoração dos aspetos materiais da vida⁹⁷.

Tanto Ralha quanto Queiroz concordam que não há um modelo único de Entrudo e de Carnaval português⁹⁸. Até a definição da palavra pode depender de quem comanda o estudo. José Leite de Vasconcelos, em *Etnografia Portuguesa*, no tomo em que descreve a vida tradicional portuguesa e o seu calendário festivo, engloba todas as manifestações carnavalescas dentro do termo “Entrudo”. Nele, Leite de Vasconcelos relata diversos costumes carnavalescos que ocorrem em variadas aldeias e concelhos portugueses. Entre os seus apontamentos estão: “Diz-se brincar ao Carnaval (Lisboa) ou jogar o Entrudo (Beira); “As festas do Entrudo derivam de festas pagãs, relacionadas com ritos de vegetação”; “O dia de Entrudo é um dia de grandes estroinices”. E que no Porto, “vende-se uma espécie de seringas, chamadas bisnagas, para atirarem água, e às vezes urina, aos que passam”⁹⁹.

Queiroz aponta que as folganças existiam em específicas regiões e aldeias, havia distinções entre elas, mas que algumas características do Entrudo eram mais ou menos constantes. Entre elas estariam: um boneco chamado Entrudo, que no final do desfile, era “enterrado”; o consumo de iguarias à base de carne de porco; farras entre jovens de ambos os sexos ou entre famílias, com borrifadas de água ou “mesmo de líquidos repugnantes”, e “arremesso de farinha, de cinzas, de lama”; grupos de mascarados percorrendo as aldeias, fazendo algazarra, cantando e tocando instrumentos, como tamborins; e danças

⁹⁵ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 26.

⁹⁶ Muir, *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*, 104.

⁹⁷ Muir, 104.

⁹⁸ Ralha, «À espera do Carnaval de Torres: um curso por Lisboa, Porto, Nice e Torres Vedras, com um saltinho ao Rio de Janeiro (sem samba)», 156; Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, 30.

⁹⁹ José Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa*, vol. VIII (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982), 145–70.

e bailes tradicionais que, geralmente, fechavam as festividades “numa atmosfera de alegria geral e de grande entusiasmo”¹⁰⁰.

A partir do século XVIII, por conta das reformas protestante e contrarreforma católica, que geraram a reforma da cultura popular europeia apontada por Burke, as festas de Carnaval, assim como outros rituais baseados em luxúria e violência, começam a sofrer uma maior rejeição. O Carnaval experimentaria esta reprovação tanto por razões teológicas (por encobrir resquícios do paganismo) quanto morais (por incentivar o pecado)¹⁰¹. Muitas festividades e rituais começam a ser extintos.

Queiroz aponta que, em Portugal, nos últimos anos do século XVIII começam a existir diferenças entre os festejos carnavalescos existentes nas cidades maiores e nas aldeias¹⁰². Nas aldeias, as práticas antigas permanecem iguais, enquanto nos burgos essas manifestações irão se alterar. Durante o século XIX, as práticas de Entrudo começam a ser perseguidas pelas autoridades policiais¹⁰³ e busca-se, nos grandes centros urbanos, espelhar-se no Carnaval “civilizado” de algumas cidades francesas e italianas. Entrudo e Carnaval conviverão juntos por algum tempo. No entanto, no início do século XX, o Entrudo encontrava-se praticamente extinto, enquanto o Carnaval, inspirado agora até nos desfiles das Grandes Sociedades do Rio de Janeiro, ia prosperar em Lisboa e Porto por algum tempo.

Depois disso, o Carnaval português desenvolver-se-á em cidades específicas como Ovar, Figueira da Foz e Torres Vedras. Já o Entrudo resistirá em certas aldeias, sendo que algumas das principais e mais distintas tradições carnavalescas de Portugal são ainda definidas como manifestações do Entrudo português, como os Mascarados de Larazim e os Caretos de Podence.

¹⁰⁰ Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, 30.

¹⁰¹ Muir, *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*, 175.

¹⁰² Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, 32.

¹⁰³ Ralha, «À espera do Carnaval de Torres: um curso por Lisboa, Porto, Nice e Torres Vedras, com um saltinho ao Rio de Janeiro (sem samba)», 130. Ralha afirma, aliás, que “quase nunca o Entrudo foi bem-quisto pelas autoridades”.

Figura 2 - Romaria da Nossa Senhora da Agonia (início do século XX)



Fonte: Pintura de Alfredo Januário de Moraes, “Romaria da Nossa Senhora da Agonia”, século XX. Acedido 16 de outubro de 2022. <https://artsandculture.google.com/asset/pilgrimage-of-our-lady-of-agonia-viana-do-castelo-alfredo-janu%C3%A1rio-de-moraes/cAE8z76WUz-dZw?hl=en>

1.5 - O Minho e as suas romarias

O Minho é considerado uma das regiões mais singulares e culturalmente importantes de Portugal. Localizada no norte do país, com o rio que lhe dá o nome separando-o da vizinha Galícia e da Espanha, delimitada ao este pelas províncias de Trás-os-Montes e Alto Douro, ao sul pela do Douro Litoral, e ao oeste pelas águas do oceano Atlântico, muito do que se é considerado tipicamente português, desde os trajes às danças populares, são tradições que saíram do Minho.

Agraciada com um clima temperado e húmido, num cenário de morros, vales, serras e rios navegáveis, o Minho é cercado de verde. Caracterizada por seus campos férteis e minifúndios, ainda no

fim do século XIX, escritores que se debruçaram sobre a região, como António da Costa e José Augusto Vieira, a denominavam de “jardim de Portugal”¹⁰⁴.

O Minho sempre foi uma das regiões mais povoadas e também uma das mais peculiares do país. Vieira dizia que o Minho era “[...] entre todas as suas irmãs a mais populosa e a mais activa, a mais pittoresca e a mais hospitaleira, seio uberrimo das tradições que individualisam uma nacionalidade”¹⁰⁵. Além disso, é a região portuguesa que mais enviou emigrantes para o Brasil¹⁰⁶.

O escritor Camilo Castelo Branco, natural de Vila Nova de Famalicão, exímio conhecedor do Norte de Portugal e de seu povo, que retratou tão bem, no romance *Maria da Fonte* diz que: “O sentimento inato da rebeldia (que não deve confundir-se com a independência)... existe no minhoto – com o lastro de presunção e manhas donde saem os nossos palradores do norte e os astutos emigrantes do Brasil; com a segurança que a vida responsável e livre de proprietários, não salarizados, lhes dá”¹⁰⁷.

O minhoto tem uma singularidade cunhada em costumes e tradições que cultiva com gosto. Geraldo Dias, para explicar esta “personalidade-base” do minhoto, explica que o Minho é “uma área geográfica e antropológica de Portugal, demarcada não tanto pela identidade de formas da natureza, quanto pela unidade social e comunidade religiosa, por mais que, aqui e ali, apareçam elementos diferenciadores”¹⁰⁸.

Considerada o berço da nacionalidade portuguesa, região importante no início da reconquista cristã da Península Ibérica, o Minho é uma localidade repleta de tradições e de forte religiosidade. É povoada por uma gente alegre, festeira, religiosa e bastante laboriosa. Em catálogo sobre o Entre Douro e Minho, publicado em 1929 para a Exposição Portuguesa de Sevilha, e citado no trabalho de Alexandra Esteves, o texto diz que “[...] Por via de regra, o português é melancólico ou constantemente peado pelo receio de se tornar ridículo quando manifesta em público a sua boa disposição de espírito. Só o minhoto ri, e canta, e dança, diante de toda a gente amiga ou desconhecida, pouco importa. São cheias de cor,

¹⁰⁴ António da Costa, *No Minho* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1874), 310; José Augusto Vieira, *O Minho Pittoresco*, vol. I (Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1886), III.

¹⁰⁵ Vieira, *O Minho Pittoresco*, 1886, I:3.

¹⁰⁶ Jorge Fernandes Alves, «Atalhos batidos: a emigração nortenha para o Brasil», *Atalaia/Intermundos: revista internacional de exegese contemporânea*, n.º 6/7 (Verão de 2000): 297–308..

¹⁰⁷ Camilo Castelo Branco, *Maria da Fonte*, 3.ª ed. (Porto: Chardron, 1908), 40.

¹⁰⁸ Dias, «O Alto Minho em tempo de Festas», 251.

de movimento, de vida as suas feiras e festas – tam diferentes, na fisionomia geral das festas transmontanas ou beiroas”¹⁰⁹.

Região repleta de cores, sons e cheiros, em nenhum outro momento o Minho encontra-se mais bem representado na plenitude de sua personalidade do que nas romarias. Peregrinação a um local religioso, mas não somente isso, uma festa popular em torno de uma ermida ou santuário em dia de festividade religiosa, com diversas atividades de lazer e de fé, com suas procissões, promessas, danças, comida e bebida, a romaria tem uma posição especial no imaginário minhoto. O Minho é o lugar de Portugal em que as romarias são mais importantes e numerosas. De maio a setembro, o calendário minhoto está repleto delas.

Segundo Paulo Barroso:

Uma romaria define-se por uma jornada de devoção de fiéis em deslocação, por motivos religiosos, a um lugar considerado sagrado, onde realizam-se actos festivos que congregam as pessoas vindas de diversas localidades mais ou menos distantes e que podem compreender cerimónias, práticas, motivações e estados de espírito diversos que resultam no pagamento de promessas, a celebração da missa, a procissão, a oração, a caminhada, a penitência (parte dos actos religiosos), e a diversão, a dança, o comércio, o consumo, a mendicidade, a progalidade, o descanso, a competição pelo prestígio, o ajuste de contas, o namoro, a comensalidade, o reencontro, as conversas ou a assistência (parte dos actos profanos)¹¹⁰.

O antropólogo francês Pierre Sanchis, que estudou as romarias portuguesas, acredita que o período de origem ou pelo menos de popularização da romaria em Portugal teria se dado nos fins do século XV¹¹¹. Na maior parte das vezes rural, a romaria é a festa de todos. Para Sanchis, a característica primordial das romarias é a de “serem organizadas em torno da «memória de um santo» representado por uma relíquia ou imagem”¹¹². É uma peregrinação em que a gente comum vai até um lugar sagrado,

¹⁰⁹ Catálogo sobre o Entre Douro e Minho, 1929, *apud* Esteves, «Entre o crime e a cadeia: violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)», 212. Vale ressaltar que é uma peça promocional.

¹¹⁰ Paulo Barroso, «Romarias como ideologia e representação da identidade local: crenças e formação do património simbólico e popular», em *Festas e romarias tradicionais no Portugal contemporâneo* (Guimarães, 2003), 1.

¹¹¹ Pierre Sanchis, *Arraial: festa de um povo - As Romarias Portuguesas* (Lisboa: Dom Quixote, 1983), 57.

¹¹² Sanchis, 39.

ao encontro de seu santo de devoção. Consiste numa reunião, um encontro, uma ocasião de vida em comunhão. E situa-se na fronteira entre magia e religião¹¹³.

A romaria é uma festa da religiosidade popular, espaço de participação pública e voluntária, em que a comunidade transmite o seu património simbólico ao longo de gerações. Através dos rituais coletivos, propaga-se a sensação de pertencimento e se promove a identidade comunitária¹¹⁴. O romeiro – esse ser cheio de fé – e sua forte ligação com seu santo de devoção são os principais combustíveis de uma romaria. Para além deles, os elementos indispensáveis são a promessa, a peregrinação, o santuário, a missa, a procissão e o arraial.

A promessa é o acordo que o romeiro faz com o santo, quando está em perigo e necessita de algum auxílio divino. O que se espera alcançar, e motivo de sua peregrinação, “são, essencialmente, favores medicinais, familiares, materiais ou económicos, nomeadamente uma solução para uma enfermidade ou um bom ano agrícola”¹¹⁵. É como uma relação de troca. Ao ter o seu pedido realizado, o romeiro deve cumprir o seu compromisso e ir até ao santo, agradecê-lo da graça alcançada.

Os santuários são as igrejas ou capelas onde se veneram estes santos. Geralmente estão localizados em altos de montes, nas periferias das cidades e nas aldeias, e são o destino final dos romeiros. A peregrinação “não é somente uma deslocação física de um espaço familiar para um outro não familiar, mas é também uma deslocação (ascensão) do *centro* da vida quotidiana (residência, trabalho), para uma *periferia* distante (santuário)”¹¹⁶.

A procissão da romaria é tradicionalmente elaborada como um espetáculo. De acordo com Sanchis, após a reforma católica e a sua tentativa de retirar manifestações profanas das procissões, a procissão da romaria passaria a ter menos participação do povo e visava “inculcar no espírito dos fiéis a necessidade da dominação da vida social pela religião”¹¹⁷. O arraial, o terreno ao lado da igreja onde se montam as barracas de comidas e bebidas, é onde a festa popular acontece, com todos os seus sons e cheiros, sabores e desejos. A missa é importante para a liturgia da romaria, mas se o romeiro a perde,

¹¹³ Sanchis, 60.

¹¹⁴ Leia-se Paulo Barroso, *Romarias de Guimarães: património Simbólico, Religioso e Popular* (Guimarães: Núcleo de Estudos de População e Sociedade - ICS/ Universidade do Minho, 2004).

¹¹⁵ Barroso, 40.

¹¹⁶ Carlos Fortuna e Claudino Ferreira, «Estradas e santuários: percurso sócio-religioso e motivações dos peregrinos caminhantes a Fátima», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 36 (1993): 59.

¹¹⁷ Sanchis, *Arraial: festa de um povo - As Romarias Portuguesas*, 130.

não é uma desgraça. O importante para ele, principalmente, é o cumprimento de sua promessa e o divertimento e a alegria proporcionados pelas cantorias, danças, bebedeiras e comilança da festa do arraial.

Geralmente, o romeiro não chega só, mas em grupo ou ranchos. Segundo Ernesto Veiga de Oliveira, “As pessoas iam à romaria em rusgas festivas, as mais das vezes a pé, desde madrugada e não raro em mais de um dia de marcha, seguindo itinerários já fixados, merendeiros à cabeça recobertos de alvas toalhas bordadas, muitas vezes, mormente em Entre Douro e Minho, cantando e dançando se o piso permitia [...]”¹¹⁸. A palavra rancho, em Portugal, pode significar um “grupo de pessoas reunidas, especialmente em viagem” ou um grupo folclórico¹¹⁹. A chegada de um grupo ao santuário foi descrita magistralmente por José Augusto Vieira, em 1886:

[...] O rancho, simples umas vezes, acompanhados outras de *amortalhados*, ou *romeiros*, ou de algum boi ou vitella engrinaldo de fitas e flôres, dá finalmente entrada no terreiro, faz a sua oração na igreja, oferece as *promessas*, e executa as voltas em redor do templo, a pé ou de joelhos, cantando ou resando. Depois é percorrer as tendas, comer, dançar, e vêr dançar, ou refrescar com uma melancia! Feliz quem pôde apanhar lugar para a missa cantada ou para ouvir o sermão, mas o aperto é tal que não convida a entrar na igreja¹²⁰.

As romarias misturavam esta grande variedade de atividades sagradas e profanas. Eram os grandes acontecimentos regionais, ocasião de encontro de toda a gente; de transmissão de conhecimento; reafirmação de valores e tradições; lugar, ao mesmo tempo, de fé e de divertimento. Pessoas das mais diversas partes da província reuniam-se ali “para mostrar e reavivar ou renovar conhecimentos, saber notícias de fora, entabular relações e negócios [...] e também para luzir e se divertir, na variedade dos seus fatos, de panos feitos nos teares familiares, dois seus cantares e danças”¹²¹. Desta forma, manifestava-se, em todo o seu esplendor, o melhor da cultura local, com “os seus costumes e gostos, o seu folclore, e mesmo o seu artesanato fundamental”¹²². Além disso, a

¹¹⁸ Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal*, 220.

¹¹⁹ «rancho», em *Infopédia*, 2022, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/rancho>.

¹²⁰ José Augusto Vieira, *O Minho Pittoresco*, vol. II (Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1886), 782.

¹²¹ Oliveira, *Festividades Cíclicas em Portugal*, 219.

¹²² Oliveira, 219.

animação das pessoas, as danças, as músicas, tudo contribuía para um ambiente de bastante algazarra. E aí entra a importante participação do nosso objeto de estudo: o Zé Pereira.

Especialmente no Norte do País, o barulho é uma das feições marcantes das festas, onde abundam foguetes, vozeria e estrondo. Os Zés-Pereiras, tão festivos, têm perfeitamente a cor e a expressão dessa região, do ludismo da sua gente, das suas romarias e manifestações¹²³.

Se a romaria é uma festividade em que misturam o sagrado e o profano, onde o minhoto se conecta, alimenta e perpetua sua identidade comunitária, e vive de forma plena tanto a sua fé quanto o seu lado lúdico, o Zé Pereira é também uma representação desta personalidade. Com seu barulho ensurdecedor, seu modo expansivo e sua alegria contagiante, os bombos e caixas de rufos do Zé Pereira pulsam como os sinais vitais deste povo religioso, trabalhador, jubiloso e festeiro.

1.6- O Zé Pereira e as suas características

O dicionário *Priberam* aponta que, em Portugal, *zé-pereira* é definido como “tocador de tambor ou bombo”; “tambor grande, de som grave. = ZABUMBA”; ou “conjunto de pessoas que tocam zabumbas ou tambores”¹²⁴. No *Infopédia*, a definição é a mesma, porém mais sucinta: “bombo”; ou “tocador de bombo”¹²⁵. Na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Zé Pereira é “tocador de bombo; Zabumba”; e, por extensão, é “o conjunto de bombo, tambor e gaita-de-foles. Nesta enciclopédia ainda tem o curioso verbete “zé-pereirar”, considerado verbo intransitivo, que seria a ação de “cantar ou tocar o zé-pereira”¹²⁶.

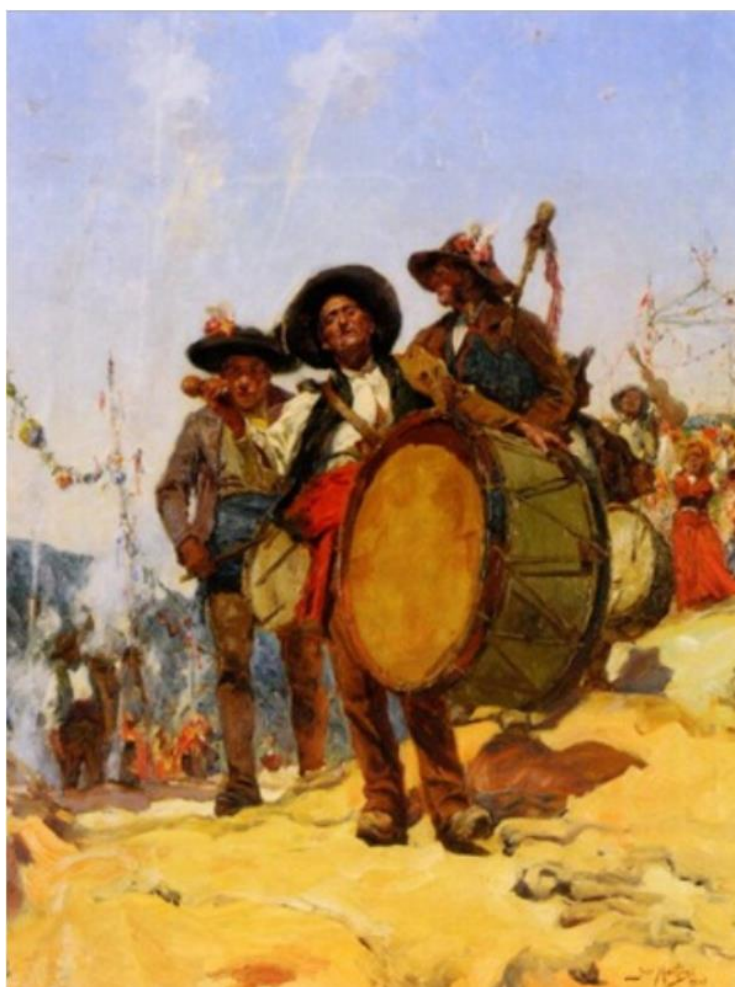
¹²³ Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 257.

¹²⁴ «zé-pereira», em *Priberam*, 2022, <https://dicionario.priberam.org/z%C3%A9-pereira>.

¹²⁵ «zé-pereira», em *Infopédia*, 2022, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/z%C3%A9-pereira>.

¹²⁶ «Zé-Pereira», em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981), 262; «zé-pereirar», em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981), 263.

Figura 3 - Chegada do Zé Pereira à romaria



Fonte: Pintura de José Malhoa, “Chegada do Zé Pereira à romaria”, 1905. Acedido 16 de outubro de 2022.

<https://bloguedominho.blogs.sapo.pt/mestre-jose-malhoa-chegada-do-ze-14959486>

O Zé Pereira pode ser identificado pelo seu uso em cerimónias religiosas e também profanas, pelo seu caráter lúdico e pelo barulho ensurdecedor, que ilustra a personalidade alegre, festiva e expansiva do Minho. E por ser uma música considerada primitiva, produzida e apreciada pelo povo. Todavia, não é difícil verificar preconceito na forma como alguns intelectuais mencionam o Zé Pereira. No final do século XIX e início do XX, os estudiosos da música portuguesa se referiam ao Zé Pereira como uma música primitiva e rústica, bem longe dos ideais de sofisticação, progresso e civilização almejados pela elite para a nação portuguesa.

O uso do termo “primitivo”, em si, não está equivocado. No dicionário, primitivo pode ser “relativo aos primeiros tempos (de uma civilização, cultura, etc.”; algo básico, primário, associado a

simplicidade¹²⁷. E isto está correto. Entretanto, pode também ter usos pejorativos, como ser “relativo a civilizações consideradas inferiores”, alguma coisa “que não evoluiu ou não se aperfeiçoou”, antiquada e arcaica¹²⁸.

Alguns desses intelectuais nem escondiam a ojeriza que sentiam pelo Zé Pereira. Como no texto que Michel’Angelo Lambertini escreveu, na Enciclopédia Musical de Lavignac, na seção destinada a Portugal:

Mas se quisermos conhecer o cúmulo da extravagância musical, é preciso ter tido a infelicidade de ouvir um Zé Pereira, conjunto infernal de um grande número de caixas e tambores que, à frente das procissões, convidam as pessoas do interior a participarem da celebração. Essa espécie de orquestra abacadabrante é, ao que parece, tanto mais grandiosa e solene quanto mais considerável é o número de instrumentos¹²⁹.

Não sabemos precisar quando se começou a utilizar, em Portugal, o nome Zé Pereira como sinónimo de bombo ou zabumba, ou do tocador destes instrumentos, entretanto, é um uso antigo e popularizado. No romance *A Morgadinha dos Canaviais*, publicado em 1868, o personagem de nome José do Enxerto é usualmente chamado de tio Zé Pereira, e em sua primeira aparição no texto, explica-se o porquê da alcunha: “Esta pessoa era o dono da casa, o Sr. José do Enxerto, ou vulgarmente chamado o ti’ Zé Pereira – nome que lhe vinha do popular e ruidoso instrumento, o clássico zabumba, que nas nossas aldeias tem ainda hoje aquele nome”¹³⁰.

Teófilo Braga, em *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, publicado pela primeira vez em 1885, escreve que “Na linguagem chula o bombo é chamado de *Zé Pereira*”¹³¹. E Ernesto Veiga de Oliveira indica que a gaita-de-foles, na região do Minho, “aparece sempre associada regularmente a um conjunto de bombo e caixa, conhecido pelo pitoresco nome de *Zé-pereira*”¹³².

¹²⁷ «primitivo», em *Infopédia*, 2022, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/primitivo>.

¹²⁸ «primitivo».

¹²⁹ Michel’Angelo Lambertini, «Portugal», em *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Histoire de la Musique, Première Partie (Paris: Librairie Delagrave, 1920), 2466–67.

¹³⁰ Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, 87.

¹³¹ Teófilo Braga, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, vol. 1 (Lisboa: Dom Quixote, 1985), 217.

¹³² Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 82.

Às vezes, quando não se usa o antropónimo Zé Pereira, os grupos de tocadores de bombo e caixa são chamados de *tamborileiros*. E o típico trio musical minhoto, que inclui tocadores de gaita-de-foles, bombo, e caixa de rufo, pode ser também denominado de *gaiteiro* – na célebre obra de José Augusto Vieira, quando ele menciona a procissão de Corpus Christi de Monção, escreve que “rompe a marcha o célebre *gaiteiro* (orquestra composta d’uma gaita de folles, tambor e bombo)”¹³³.

Figura 4 – O clássico trio de Zé Pereira (com gaita de folles, bombo e caixa de rufo)



Fonte: Ilustração do livro de José Augusto Vieira, *O Minho Pittoresco*, vol. II (Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1886), 781.

José Augusto Vieira, ao narrar o período do auge das romarias no Minho, no verão, diz que “O *Zé Pereira* atira-se valentemente aos bombos e as caixas, faz corropios no adro, atroa com o zabumbar

¹³³ Vieira, *O Minho Pittoresco*, 1886, I:68.

dos seus tambores, e no alto Minho também com a niñera da gaita de folles, o ar festivo, onde estalam os morteiros, e onde caem, como pedrarias brilhantes, as lágrimas dos foguetes de côres”¹³⁴.

Júlio Dinis, ao descrever a relação que o Sr. José do Enxerto, ou tio Zé Pereira, tinha com a caixa de rufo, relata que: “Era muito para ver e admirar a mestria com que o nosso homem o sabia tocar nas festas e arraiais, à frente das procissões e cercos, e, finalmente, em todas as solenidades públicas”. E, na sequência, mencionava a rotina do senhor José, expondo a origem popular do personagem: “Ganhava a vida no ofício de hortelão, e, aos domingos e dias de festa, à força de rufos e pancadaria na retesada pelo do seu companheiro inseparável”¹³⁵.

O toque do Zé Pereira é característico, reconhecido ao longe. Teófilo Braga afirmava que a batida do bombo nos arraiais era imitada nos seguintes versos, usados em parlendas infantis:

Zé P'reira, Zé P'reira,
Zé P'reira, Zé-Pum;
Casaco de chita
Remendo no tum¹³⁶

César das Neves, em *Cancioneiros de Músicas Populares*, publicado em 1895, afirmava que o zabumba era chamado vulgarmente de Zé-P'reira, e que este instrumento era um enorme bombo, que media 0,70 cm de altura por 0,80 cm de diâmetro¹³⁷. O autor buscou colocar em notas a marcha grave dos Zés Pereiras:

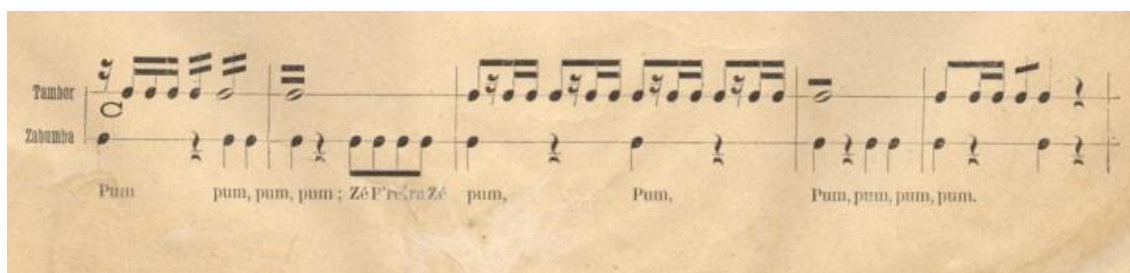
¹³⁴ Vieira, *O Minho Pittoresco*, 1886, II:781.

¹³⁵ Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, 87.

¹³⁶ Braga, *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*, 1985, 1:217.

¹³⁷ César das Neves, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. 2 (Porto: Editora Cesar, Campos & C.ª, 1895).

Figura 5 – Notas da marcha do Zé Pereira



Fonte: Figura do livro de César das Neves, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. 2 (Porto: Editora Cesar, Campos & C.ª, 1895), XI.

De acordo com César das Neves, os moços costumavam colocar a letra de “*Pum, pum. Pum, Zé-P'reira, Zé-Pum*”¹³⁸. Neves dizia que os tamborileiros tocavam e dançavam, “com passo pesado e grave, um rythmo caprichosamente cadenciado n’aquelle instrumento”, e que existiam aldeias que se orgulhavam de terem tamborileiros talentosíssimos¹³⁹. Ainda segundo Neves, não somente nas vilas e aldeias “se conservava a musica ruidosa dos tambores”, pois também nas principais cidades portuguesas estes instrumentos eram utilizados em comemorações de certa importância¹⁴⁰. Armando Leça, em *Da Música Portuguesa*, também ressaltava o papel dos “Zés P’reiras (bombos e tambores)” como instrumentos com propósitos exclusivamente rítmicos¹⁴¹.

Os Zé Pereiras têm, no Minho, um forte uso cerimonial. Os vigorosos estrondos provocados pelos rufares dos tambores servem, por exemplo, para anunciar o início de uma festa e convocar toda a gente para participar, ou para abrir uma procissão. A escritora inglesa Dorothy Wordsworth Quillinan¹⁴², que viveu no Porto entre 1845 e 1846, escreveu no seu diário de viagem sobre uma excursão do qual participou, ao *Nosso Senhor do Monte*, em Braga, em que ao chegar se deparou com uma procissão encabeçada por “tamborileiros”.

¹³⁸ Neves, XII.

¹³⁹ Neves, XI.

¹⁴⁰ Neves, XII.

¹⁴¹ Armando Leça, *Da Música Portuguesa*, 2.ª ed. (Porto: Livraria Educação Nacional, 1942), 39.

¹⁴² Dorothy “Dora” Howrdsworth Quillinan (1804-1847) era filha do renomado poeta romântico inglês William Wordsworth.

Ai chegados, deparámos com uma vistosa procissão, bastante pitoresca, com as suas bandeiras de seda, as suas imagens decoradas com ouropéis, levadas em equipagens com idêntica decoração, carregadas sobre varões apoiados nos ombros de vários homens. Estes eram precedidos por uma banda de tamborileiros, que batiam com força e de formas ruidosa na pele dos tambores, e eram seguidos por um cortejo de responsáveis da festa e de público¹⁴³.

A tradição da presença dos tamborileiros e gaiteiros nas procissões minhotas vem de longe. Segundo Alberto Braga, em 1707, na procissão de Corpus Christi de Guimarães, figuraram 3 gaitas-de-foles, seis caixas, dois clarins e um pífar¹⁴⁴. E de acordo com António Barbosa, em 1836 a confraria de Nossa Senhora das Dores, em Ponte de Lima, teria gastado 4.180 réis com a contratação de tocadores de bombos, vindos de Viana do Castelo, para a festa da santa¹⁴⁵. Aqui evidencia-se outra característica, já exposta no texto de Júlio Dinis: que estes tamborileiros eram pagos para exercer a sua arte, nas festas e cerimónias em que tocavam. Mesmo que, muitas das vezes, os valores fossem baixos.

José Augusto Vieira, ao descrever a chegada dos romeiros a um santuário minhoto e toda aquela agitação e confusão que a cerca, ressalta a importância do Zé Pereira para anunciar a procissão: “O sino repica alegremente, a musica vibra triumphante, os morteiros fazem estremecer os alpendres! É a procissão que vae dar volta ao cruzeiro, mas que difficilmente poderia romper o enorme agrupamento humano, se o *Zé Pereira*, um damnado para estas coisas, não abrisse caminho com as suas evoluções phantasticas!”¹⁴⁶.

Quanto ao chamado para as festas no Minho, Geraldo Dias afirma que: “A festa é sempre anunciada pelo levantar do *mastro* da festa, oito dias antes, no lugar do arraial, acompanhado em cada dia por repiques de sinos, salvas de morteiros e girândolas de foguetes, com os bombos dos Zés Pereiras a percorrer a freguesia como despertando-a e incitando-a para a festa”¹⁴⁷.

¹⁴³ Wordsworth Dorothy, *Diário de uma viagem a Portugal e ao sul de Espanha* (Alfragide: Edições Asa II, 2020), 83.

¹⁴⁴ Alberto Vieira Braga, «Curiosidades de Guimarães», *Revista de Guimarães*, n.º 72 (1972): 259.

¹⁴⁵ António Francisco Dantas Barbosa, «Tempos de Festas em Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)» (Tese de Doutoramento, Braga, Universidade do Minho, 2013), 417.

¹⁴⁶ Vieira, *O Minho Pittoresco*, 1886, II:782.

¹⁴⁷ Dias, «O Alto Minho em tempo de Festas», 275.

Outra atuação dos Zé Pereiras minhotos era no compasso pascal. Porém, enquanto nas romarias podia haver a participação de mais de 100 tocadores de zabumba¹⁴⁸, no primeiro juntava-se um número de músicos bem mais reduzido. Segundo Veiga de Oliveira, no compasso pascal e ocasiões mais simples, “o conjunto compreende apenas [...] um ou dois bombos e outras tantas caixas, de diferentes tamanhos, e um gaitero”¹⁴⁹.

Oliveira ainda salienta que a associação dos gaiteros com os Zés Pereiras nem sempre acontecia, seria relativamente recente, e cita locais em que eram usados separadamente: “de Basto, Amarante e Baixo Douro Litoral, na região do Porto e mesmo também por vezes no Minho”, os “Zés-pereiras ou tamborileiros de bombos e caixa”, que tocam sem a companhia de instrumentos melódicos, são chamados de “pancadaria”¹⁵⁰.

É importante notar, como verificado nesta última citação de Ernesto Veiga de Oliveira, que a atuação dos Zés Pereiras ultrapassa a extensão da região do Minho, propriamente dita. Ela é mais sentida no Minho, mas sua presença é relevante inclusive na região do Porto e arredores. A região Norte de Portugal, como um todo, especialmente sua parte oriental, que até o século XIX era chamada de Entre-Douro e Minho, compartilha muitas de suas referências culturais. Em *A Morgadinha dos Canaviais*, o enredo desenvolve-se numa aldeia minhota, e na trama Júlio Dinis descreve muito bem os Zés Pereiras, porém, a maioria das referências que o escritor portuense usa na história, provavelmente até dos Zés Pereiras, são tirados do período em que o autor se refugiou, para cuidar de seus problemas de saúde, na casa de sua tia, em Ovar¹⁵¹.

Por fim, para terminar o subcapítulo, utilizamos de outro trecho deste romance de Júlio Dinis. A passagem é uma ação em que tio Zé Pereira, ao perceber um início de tumulto na saída da igreja, junta-se ao seu companheiro de batuque e, com sua arte, roubam a atenção do público e tranquilizam a situação. Uma cena que descreve, magistralmente, uma performance de Zé Pereira:

¹⁴⁸ Segundo César das Neves, na festa de São Gonçalo, em Amarante, no ano de 1892 foram contratados 114 tocadores de zabumba para a festa, dos quais compareceram 97 deles.

¹⁴⁹ Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 85–86.

¹⁵⁰ Oliveira, 91.

¹⁵¹ E na obra de José Augusto Vieira, *O Minho Pittoresco*, o escritor engloba a região do Porto em sua análise, com a seguinte justificativa: “Compreendendo as nossas excursões todo o antigo territorio de Entre-Douro e Minho, – o que constitue verdadeiramente a «provincia», – n’este trabalho incluiremos por isso o districto administrativo do Porto, embora hoje o Minho seja considerado apenas o território dos districtos de Vianna e Braga”. Vieira, XIV.

Pom — fez a baqueta deste, com toda a força sobre a retesada superfície do bombo.

Taplão, taplão, rataplão, rataplão. — responderam as baquetas, movidas pelas amestradas mãos do Zé Pereira.

Muitas cabeças de amotinados voltaram-se na direção do som. O Zé Pereira prosseguiu; adquiria cada vez mais velocidade o jogo das baquetas; começava a ganhá-lo a vapor do entusiasmo.

Principiou a acudir o povo para junto do artista. Este tomara-se já do raptus, do frenesi musical. Já não eram só as mãos, eram os cotovelos, eram os joelhos, era a cabeça que rufavam. De olhos fechados, dentes ferrados nos lábios, ventas ofegantes, contraídos quase tetanicamente os músculos do pescoço, a vergá-lo para trás, Zé Pereira parecia endemoninhado. Não via, não ouvia, não sentia, não tinha consciência de si, nem dos seus atos; todo ele era fogo, delírio, convulsão, febre, loucura. Parecia que poderosas correntes elétricas se transmitiam do tambor ao cérebro, e do cérebro ao tambor, desafiando aqueles movimentos coreicos, aqueles grunhidos surdos, aquelas visagens extravagantes, aquelas contrações gerais, que o torciam, desconjuntavam e desfiguravam.

Vencera-o completamente a febre; sangue, nervos, músculos, cérebro, tudo era domínio seu; congestionado, alucinado, louco, rufou, rufou, rufou com desespero, rufou até as baquetas se não avistarem, de rápidas que se moviam [...] O povo inteiro aplaudiu o artista¹⁵².

1.7- A origem do Zé Pereira

O pesquisador brasileiro Edigar de Alencar, em seu artigo publicado em 1958, afirmava quase não ter dúvidas sobre a origem portuguesa do Zé Pereira. Seu receio em confirmar a origem lusa com total certeza dava-se simplesmente por conta de um fator: não ter encontrado, em suas pesquisas em Portugal, menção ao Zé Pereira anterior a 1852 (ano que Luís Edmundo afirmara ter a brincadeira surgido no Brasil) ou até mesmo 1846 (data defendida por Eneida de Moraes)¹⁵³.

A primeira referência encontrada por Edigar de Alencar estava num folhetim escrito por Júlio Dinis, publicado no periódico *O Jornal do Porto*, de 21 de agosto de 1864, em que o escritor portuense, ao narrar uma festa no campo, escreveu “ao longe ouvia-se o Zé Pereira”¹⁵⁴. Este texto foi publicado quatro anos antes do romance *A Morgadinha dos Canaviais*, em que Dinis abordaria com mais riqueza de detalhes a arte do tocador zabumba, através do personagem tio Zé Pereira, morador de uma pequena aldeia do Minho¹⁵⁵.

¹⁵² Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, 274–75.

¹⁵³ Edigar de Alencar, *Clareza e sombra na música do povo* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984), 21.

¹⁵⁴ Júlio Dinis, «Impressões do Campo», *O Jornal do Porto*, 18 de agosto de 1864, nº 188.

Júlio Dinis é um heterônimo de Joaquim Guilherme Gomes Coelho (1839 – 1871).

¹⁵⁵ Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*. E-book.

Ao continuar o seu raciocínio sobre a origem do Zé Pereira, Edigar de Alencar lembra que a outra hipótese seria “pressupor que a ‘invenção’ do sapateiro português no Rio logo depois se tivesse transplantado para as terras lusas e lá criado raízes”¹⁵⁶. Alencar complementa dizendo que existiria o exemplo do fado e da modinha. Porém, ressalta que isto não seria inconcebível, mas improvável. Pois como uma brincadeira forjada no Brasil, entre 1846 e 1852, já estaria difundida e considerada tradicional em Portugal em 1864¹⁵⁷?

Um argumento semelhante é apresentado pelo folclorista Renato Almeida, na mesma época de Alencar, e de forma ainda mais perspicaz: “A hipótese de ter ido para Portugal não seria absurda, mas seria absurdo a gente aldeã de Portugal fazer um empréstimo do carnaval carioca para incorporar a procissões tradicionais”¹⁵⁸.

Entretanto, a menção ao Zé Pereira encontrada por Alencar no *Jornal do Porto* de 21 de agosto de 1864, produzida por Júlio Dinis, não seria a primeira na imprensa portuguesa referente àquela folgança. Durante a nossa pesquisa encontramos um texto de Alexandre Herculano, de dez anos antes, publicado na revista *O Panorama* de 13 de outubro de 1855 (e que o autor assinalava ter escrito na cidade de Guimarães, em 11 de agosto de 1854). Com o nome de *Viagens no Minho*, a narrativa discorre sobre a serra da Falperra, conhecida por seus salteadores, e quase no final do texto, Herculano cita “o estrepito do Zé Pereira, pio invento da santinonia bracharense”¹⁵⁹.

Uma investigação mais extensa e minuciosa pode levantar ainda outras e anteriores menções ao Zé Pereira em Portugal. Contudo, o texto de Alexandre Herculano, escrito em 1854, por si só deixa a discussão sobre a origem do Zé Pereira sem sentido, e os argumentos de Alencar e Almeida, irrefutáveis. Depois desta fonte, não há como discutir que a naturalidade do folguedo é portuguesa. Sabe-se, aliás, que a prática é bem antiga.

O investigador minhoto José Carlos Loureiro, em artigo publicado nos *Cadernos Vianenses*, cita um texto do jornal *O Viannense*, de 7 de março de 1858, em que fica claro a antiguidade do Zé Pereira na região do Minho, além de expor a forma preconceituosa com que a folgança era vista pelos letrados da época: “tão antiga é essa pratica que nem sabemos de quando é a data; é certo, porém que teve

¹⁵⁶ Alencar, *Claridade e sombra na música do povo*, 21.

¹⁵⁷ Alencar, 21.

¹⁵⁸ Almeida, *Tablado Folclórico*, 147.

¹⁵⁹ Alexandre Herculano, «Viagens no Minho», *O Panorama*, 13 de outubro de 1855, 324.

principio em tempos muito pouco cultos, e mais certo o reinar ainda hoje para tormento dos nossos ouvidos, – coisa realmente anachronica para a civilização d'uma cidade como a de Vianna!”¹⁶⁰.

Figura 6 – Procissão em Guimarães no século XIX



Fonte: Pintura de Auguste Roquemont, “Procissão”, 1832¹⁶¹. Acedido 16 de outubro de 2022.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Auguste_Roquemont_-_Prociss%C3%A3o_-_Google_Art_Project.jpg

¹⁶⁰ *O Viannense*, 7 de março de 1858, *apud* José Carlos de Magalhães Loureiro, «A participação popular nas manifestações religiosas e o discurso das elites urbanas oitocentistas», *Cadernos Vianenses*, 2002, 158.

¹⁶¹ Nesta procissão em Guimarães, retratada pelo pintor luso-suíço, tem-se os tocadores de bombo e caixa de rufo em primeiro plano. Portanto, sem a presença da gaita de foles, este constituir-se-ia num típico Zé Pereira de pancadaria.

CAPÍTULO II – O ZÉ PEREIRA CAI NA FOLIA DO CARNAVAL CARIOCA

2.1 – O Rio de Janeiro antes do Zé Pereira

Cidade fundada por Mém de Sá, em 1565, logo após o português derrotar as tropas francesas que queriam estabelecer a França Antártica no local, o Rio de Janeiro foi, durante pelo menos dois séculos de colonização portuguesa, a sede de uma província sem muita importância para a metrópole. Situada em meio ao verde das montanhas de matas tropicais e o azul do mar, na margem oriental das águas calmas da Baía de Guanabara, sua sorte começaria a mudar após a descoberta de ouro em Minas Gerais, no final do século XVII. Por conta da exploração aurífera, o centro econômico e político do Brasil migraria do Nordeste açucareiro para esta região mais meridional do país. As riquezas extraídas de Minas Gerais seriam enviadas para Portugal através do porto do Rio de Janeiro e, em 1763, a cidade substituiu Salvador como a capital da colônia portuguesa¹⁶².

O segundo momento marcante que modificaria de forma avassaladora a sorte da cidade aconteceria nos primeiros meses de 1808, quando o rei português, D. João VI, aportava na Baía de Guanabara, fugindo das invasões francesas, trazendo consigo um contingente estimado entre 12 e 15 mil pessoas, em mais de 50 embarcações¹⁶³. Na época, a população do Rio de Janeiro contava com pouco mais de 60 mil habitantes¹⁶⁴. De forma inesperada e repentina, a cidade transformar-se-ia no epicentro de um império que possuía, além do seu berço ibérico e do seu enorme território sul-americano, praças na África e na Ásia.

O Rio de Janeiro de então era um município acanhado e insalubre¹⁶⁵. Com a mudança da elite burocrática portuguesa para os trópicos, a cidade ganharia melhorias em sua iluminação pública, na pavimentação de ruas e na qualidade e embelezamento de seus prédios e casas. Mais importante ainda seriam o fim de restrições impostas à colônia – como a proibição de ter manufaturas, imprensa e escolas

¹⁶² Ver Laima Mesgravis, *História do Brasil Colônia* (São Paulo: Contexto, 2015).

¹⁶³ Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling, *Brasil: uma biografia*, 2.ª ed. (São Paulo: Companhia das Letras, 2018), 167.

¹⁶⁴ Schwarcz e Starling, 180.

¹⁶⁵ Frédéric Mauro, *O Brasil no tempo de dom Pedro II: 1831-1889* (São Paulo: Companhia das Letras: Circulo do Livro, 1991), 10.

de ensino superior –, a fundação do Banco da Brasil, da Biblioteca Nacional, e a abertura dos portos brasileiros às nações amigas¹⁶⁶.

Em 1821, D. João VI, forçado pelos desdobramentos da Revolução Liberal iniciada no Porto, no ano anterior, voltava enfim a Portugal. Entretanto, o seu herdeiro, D. Pedro, permaneceu no Brasil e, em 1822, declarou a independência da colônia, que dessa maneira tornar-se-ia a única nação americana que com a libertação da metrópole não se transformaria imediatamente numa república. Em 1831, D. Pedro I do Brasil abdicava do trono brasileiro para retornar a Europa e derrotar o seu irmão D. Miguel, garantindo as conquistas liberais portuguesas e tornando-se D. Pedro IV de Portugal.

Quando renunciou a coroa brasileira, o único filho legítimo do sexo masculino de D. Pedro, que possuía o mesmo nome do pai, ficou no Brasil, mas tinha apenas 5 anos e 4 meses de idade. Devido à pouca idade do herdeiro do trono, o país sul-americano seria comandado nos dez anos seguintes por uma regência formada por membros do parlamento brasileiro. O período é marcado por revoltas nas províncias e instabilidade política, e, em 1840, seria decretada a maioridade de D. Pedro II, quando este tinha ainda 14 anos. O chamado “Golpe da Maioridade” objetivava trazer a tranquilidade institucional que faltava. No ano seguinte, D. Pedro II é coroado Imperador do Brasil e seu reinado durará praticamente 50 anos, terminando apenas com a proclamação da República e o fim da monarquia no país, em 1889¹⁶⁷.

Quando D. Pedro II assume o trono, numa monarquia constitucional em que o imperador exercia o poder moderador, o Brasil vivia um novo ciclo económico baseado na exportação de café. Alicerçado na utilização de mão-de-obra escrava, o vale do Paraíba (que engloba partes dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo) e a Baixada Fluminense (região nas adjacências da então capital federal) eram os grandes cultivadores do produto. Apesar de pressionado pela Inglaterra, o Brasil só acabaria com o tráfico de escravos em 1850, e a abolição da escravidão ainda demoraria mais algumas décadas para acontecer. Esta só viria em 1888, o que contribuiria para a queda da monarquia.

Mesmo com a proclamação da independência do Brasil em relação a Portugal, a corrente migratória de cidadãos portugueses à ex-colônia cresceria significativamente durante o século XIX.

¹⁶⁶ Sobre a questão cultural, ler Juliana Gesuelli Meirelles, *Política e cultura no governo de Dom João VI: imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821)* (São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2017). Em relação ao período específico de D. João VI no Brasil, incluindo os aspetos políticos e económicos, ver Manoel de Oliveira Lima, *Dom João VI no Brasil*, 3.ª ed. (Rio de Janeiro: Topbooks, 1996). Este clássico de Oliveira Lima foi publicado, pela primeira vez, em 1908.

¹⁶⁷ Sobre a história do Brasil, ler Boris Fausto, *História concisa do Brasil* (São Paulo: Edusp, 2001).

Influenciado pelo crescimento económico brasileiro, a progressiva urbanização e os grandes avanços nas comunicações (navegação, telégrafo e correios), as condições emigratórias oitocentistas seriam mais vantajosas que no período colonial¹⁶⁸.

Esta emigração sairia principalmente da região Norte de Portugal, era maioritariamente masculina, e constituída por jovens solteiros, mas no decorrer do século esta composição foi tornando-se mais heterógena, aumentando a percentagens de emigrantes de mais elevadas faixas etárias, de mulheres e de pessoas casadas, que emigravam em família¹⁶⁹. Havia, durante o Oitocentos, dois principais tipos de emigração para o Brasil, social e economicamente distintos: urbana e rural. A primeira estava ligada a sectores de mercado que os portugueses dominavam ou tinham importantes participações, como o comércio, a construção civil, organização bancária e de seguros, e transportes, e tinha o Rio de Janeiro como destino principal. O emigrante vinha, geralmente, indicado por algum parente ou conhecido já estabelecido. Enquanto na outra ponta, os trabalhadores angariados para a labuta nas fazendas rurais sofriam com os baixos salários, más condições de trabalho e contratos desvantajosos¹⁷⁰.

As redes comerciais instaladas entre os países, as poucas oportunidades em suas regiões de nascença para os filhos que não eram os morgados da terra, e as experiências de sucesso de alguns retornados que voltavam tendo acumulado certa ou muita fortuna (os portugueses que regressavam do Brasil eram chamados de *Brasileiros*), constituíam para muitos um apelo quase irresistível para a aventura da emigração. A maioria ia com a intenção de voltar a Portugal, poucos anos depois, tendo acumulado algum capital. E o nível de retorno era relativamente alto, entre 40 e 50%, sendo que a maioria dos que retornavam faziam-no depois de estadias curtas de três ou quatro anos. Quanto mais longo o período no Brasil, menos certo tornava-se este retorno¹⁷¹.

Um imigrante atraía outro, numa reacção em cadeia. E o Minho liderava este movimento. Como argumentava a *Revista Universal Lisboense*, em 1843:

A razão da maior emigração da gente do Minho encontra-se facilmente no grande numero de negociantes e lojistas d'essa Província, que hoje se acham estabelecidos no Rio de

¹⁶⁸ Alves, «Atalhos batidos: a emigração nortenha para o Brasil», 297.

¹⁶⁹ Ver Jorge Fernandes Alves, «Os Brasileiros: Emigração e Retorno no Porto Oitocentista» (Dissertação de Doutoramento, Porto, Universidade do Porto, 1993).

¹⁷⁰ Alves, «Atalhos batidos: a emigração nortenha para o Brasil», 279.

¹⁷¹ Alves, 282–83.

Janeiro, e n'outros portos, os quaes pelas suas relações de parentesco, vizinhança e amizade atrahem muitos mancebos aquella corte, onde são quasi exclusivamente empregados como caixeiros em lojas e armazens¹⁷².

O Rio de Janeiro da primeira metade do século XIX era uma cidade bastante suja, calorenta, húmida e abafada. Emparedada entre montanhas, poucos se aventuravam a caminhar por suas estreitas ruas entre o meio-dia e às três da tarde. Quando o sol se punha, as temperaturas caíam abruptamente. Essas condições higiénicas e climáticas propiciavam a proliferação de doenças e a tuberculose era responsável por um quinto dos internamentos. Não acostumados com o clima, os emigrantes portugueses representavam o maior contingente destes doentes¹⁷³.

O calçamento da maioria das suas principais ruas era péssimo, nomeadamente as da Direita, do Ouvidor, do Rosário, do Hospício, da Alfândega e São Pedro¹⁷⁴. Todavia, nem tudo era lástima, e além das belezas naturais e do crescimento económico, havia os divertimentos. As corridas de touros, por exemplo, eram bastante populares. As festividades públicas constituíam a maior válvula de escape e distração da população. As procissões religiosas eram vividas intensamente, mas as festas profanas também impressionavam, principalmente desde a chegada de D. João VI, que foi recebido com um cortejo suntuoso. A partir de então, casamentos e aniversários de membros da família real eram celebrados com pompa¹⁷⁵.

As procissões religiosas eram habituais desde os tempos coloniais e continuaram a ser no Império. No Rio, as principais eram acompanhadas por D. Pedro II e a família real¹⁷⁶. Outras festividades populares eram o Dia de Reis, as Cavalhadas, as Congadas (que assim como as Cavalhadas, simulavam combates entre cristãos e mouros) e os Batuques. Contudo, segundo o folclorista brasileiro Melo Morais

¹⁷² «Emigração», *Revista Universal Lisbonense*, 1843, 231.

¹⁷³ Mauro, *O Brasil no tempo de dom Pedro II: 1831-1889*, 17.

¹⁷⁴ Mauro, 21.

¹⁷⁵ Mauro, 47.

¹⁷⁶ Schwarcz e Starling, *Brasil: uma biografia*, 268–69.

Filho¹⁷⁷, até 1855 nenhuma festa popular no Rio de Janeiro era mais atraente e animada que a Festa do Divino Espírito Santo¹⁷⁸.

O Entrudo também era bastante apreciado pela população carioca. Trazido pelos colonizadores portugueses, o primeiro registo sobre o folguedo no Brasil dar-se-ia ainda no século XVI. Segundo Leonardo Dantas Silva, em documento das “Denúncias do Santo Ofício em Pernambuco”, de 1593, revela-se que o cristão-novo Diogo Fernandes, junto a sua esposa Branca Dias, também cristã-nova, proprietários do engenho Camarajibe, ofereceram a seus trabalhadores tainhas frescas de almoço, numa “terça-feira de entrudo”, no ano de 1553¹⁷⁹.

Assim como em Portugal, as práticas do Entrudo tinham as suas variações. Porém, algumas características predominavam, como “as brincadeiras de jogar água e molhar as pessoas”¹⁸⁰. Banhos que poderiam vir acompanhados de farinha de trigo, polvilho ou ovos. No início do século XIX seriam incorporados os limões e laranjas de cheiro, que eram bolas de cera recheadas de águas perfumadas. Famílias chegavam a passar meses fabricando seus arsenais para quando chegasse o Carnaval. Esta produção podia constituir-se também numa fonte de renda extra para aquelas que vendiam o material para terceiros¹⁸¹. Outra maneira de espirrar água nas pessoas era através de bisnagas (como as relatadas por Leite de Vasconcelos, existentes no Porto¹⁸²).

Todas as classes sociais participavam do Entrudo. De acordo com certas notícias vinculadas na imprensa, até o imperador D. Pedro II gostava de participar das brincadeiras, em Petrópolis, onde se refugiava do calor do verão carioca¹⁸³. Existiam dois tipos de práticas do Entrudo: o familiar, em que a brincadeira era realizada dentro das casas, entre familiares e amigos, e o popular, realizado nas ruas. Dentro dos lares o divertimento seguia uma etiqueta. Nas vias públicas, todavia, o divertimento poderia ser bem mais perigoso. Quem passasse distraído pela rua, dependendo de quem fosse, podia tornar-se

¹⁷⁷ Alexandre José de Melo Morais Filho (1844-1919) além de folclorista, foi médico, etnógrafo, historiador, prosador e poeta. Era também tio-avô do poeta Vinícius de Moraes.

¹⁷⁸ Morais Filho, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, 151.

¹⁷⁹ Leonardo Dantas Silva, *Carnaval do Recife* (Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000), 13.

¹⁸⁰ Patrícia Lopes Vargas de Araujo, «Os festejos de entrudo no século XIX», *Textos escolhidos de cultura e artes populares* 8, n.º 2 (novembro de 2011): 45.

¹⁸¹ Araujo, 46.

¹⁸² Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa*, VIII:149.

¹⁸³ O Monóculo, 15/03/1884, *apud* Cunha, *Ecos da folia: uma história do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*, 53.

facilmente vítima de um balde d'água arremessado do balcão de um sobrado. Estrangeiros desavisados eram alvos apreciados¹⁸⁴.

Havia, porém, uma hierarquização social e os quem mais sofriam, evidentemente, eram os escravos. Estes participavam vendendo os limões de cheiro e sendo alvos em potencial de todos. Um escravo só podia jogar água em outro escravo. Nunca a ordem social era subvertida ou se alterava o *status quo*¹⁸⁵.

Figura 7 – Brincadeiras de Entrudo no Rio de Janeiro (início do século XIX)



Fonte: Gravura de Jean-Baptiste Debret, “O entrudo no Rio de Janeiro”, 1823¹⁸⁶. Acedido 16 de outubro de 2022.

<https://www.pinterest.pt/pin/453315518714625724/>

¹⁸⁴ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 79–93.

¹⁸⁵ Queiroz, *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*, 220..

¹⁸⁶ Debret (1768 – 1848) foi o mais famoso integrante da *Missão Francesa*, grupo de artistas e artífices franceses, liderados por Joachim Lebreton, que chegaram ao Rio de Janeiro em 1816, convidados por D. João VI. Estes artistas, que estavam no ostracismo na França depois da queda de Napoleão Bonaparte, teriam a missão de dinamizar a área das belas-artes no Brasil.

O Entrudo incentivava a transgressão dos códigos morais e sociais, e, muitas das vezes, descambava em excessos e violência. Em Portugal, na região do Alto Minho, descantes, cornetadas e o arremesso de laranjas e pedras eram algumas das práticas recorrentes e temerárias durante o século XIX. No concelho de Ponte de Lima, o arremesso de pedras e laranjas por pessoas adultas, mesmo durante o período do Carnaval, acarretava numa multa no valor de 200 réis¹⁸⁷. No Brasil, apesar de também praticado pelas elites, nunca foi plenamente aceito por esta. Considerada uma recreação bárbara e perigosa, houve constantes tentativas de reprimi-lo. Segundo Vieira Fazenda, os legisladores da América portuguesa já haviam produzido alvarás e avisos sobre a prática em 1604, 1612, 1608, 1686, 1691, 1734 e, por último, um edital de polícia de 25/02/1808¹⁸⁸.

Durante o século XIX, a cruzada contra o Entrudo acentuou-se e a década de 1840 seria o auge da campanha pela sua proibição na imprensa carioca¹⁸⁹. Conjuntamente, aumentar-se-ia a repressão policial. No dia 14 de janeiro de 1854, os periódicos mais importantes do Rio de Janeiro na época, como o *Correio Mercantil* e o *Jornal do Commercio*, publicavam o “Código de Posturas”, anunciado no dia anterior pela Secretaria de Polícia da Corte. O conteúdo continha o que as elites tanto desejavam:

Fica prohibido o jogo do entrudo dentro do municipio: qualquer pessoa que o jogar incorrerá na pena de 4\$ a 12\$000, e não tendo com quem satisfazer soffrerá de 2 a 8 dias de prisão. Sendo escravo soffrerá 8 dias de cadeia, caso seu senhor o não mande castigar no calabouço com cem açoutes, devendo uns e outros infractores serem conduzidos pelas rondas policiaes á presença do juiz para os julgar á vista das partes e testemunhas que presenciarem a infracção. As laranjas de entrudo que forem encontradas pelas ruas ou estradas serão inutilisadas pelos encarregados das rondas. Aos fiscaes com seus guardas tambem fica pertencendo a execução desta postura. Secretaria da policia da côrte. 13 de janeiro de 1854. – J. J. Moreira Maia.¹⁹⁰

A medida seria fiscalizada de forma obstinada e enérgica pelo então chefe da polícia da capital, o Dr. Alexandre Joaquim de Siqueira. Entretanto, as mudanças na forma de brincar o Carnaval no Rio de Janeiro vinham ocorrendo há algum tempo. A elite carioca procurava se inspirar no que acontecia em Paris¹⁹¹, a metrópole cultural da época, e no Carnaval da capital francesa estavam em alta, pelo menos

¹⁸⁷ Esteves, «Entre o crime e a cadeia: violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)», 219.

¹⁸⁸ Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 324.

¹⁸⁹ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 100–101.

¹⁹⁰ *Correio Mercantil*, 14 de janeiro de 1854.

¹⁹¹ Sobre o Carnaval francês, ler, entre outros trabalhos, Martine Grinberg, «Carnaval et société urbaine XIV e -XVI e siècles : le royaume dans la ville», *Ethnologie française* 4, n.º 3 (1974): 215–44; Alain Faure, *Paris-Carême-Prenant, du carnaval à*

desde a década de 1830, os bailes de máscaras. Iniciados ainda no século XVIII, na Ópera de Paris, em 1835 existiam bailes públicos de Carnaval em pelo menos seis teatros parisienses¹⁹².

De acordo com o historiador Vivaldo Coaracy, em 1835 o Rio de Janeiro tinha bailes carnavalescos públicos em pelos menos dois lugares: no Hotel de Itália, localizado na Rua do Espírito Santo, e no Café Neuville, no Largo do Paço¹⁹³. Os bailes de máscaras multiplicar-se-iam pelas capitais das províncias brasileiras durante a década de 1840, porém era um divertimento exclusivo das elites. Também viria de França o estímulo para a próxima inovação: as sociedades carnavalescas. No Brasil, estes grupos seriam constituídas por rapazes e raparigas da alta sociedade¹⁹⁴.

Em 1851, são fundadas no Rio de Janeiro as duas primeiras sociedades deste tipo no país: o *Congresso das Sumidades Carnavalescas* e a *Sociedade Carnavalesca União Veneziana*. Pelo nome da segunda, percebe-se que a inspiração desse Carnaval de máscaras, que se contrapõe ao Entrudo e tinha o intuito de civilizar a folia carioca, recebia não só a influência de França, onde Paris e Nice possuíam os Carnavais mais famosos, como de Itália, em que se destacavam os de Veneza e Roma¹⁹⁵. Na segunda metade do século XIX, o Carnaval do Rio de Janeiro era uma excelente pausa nas atividades cotidianas. Começando no domingo e terminando na terça, eram três dias sem trabalho para as pessoas livres. Um período em que se poderia focar, exclusivamente, no lazer.

Em 1855, o *Sumidades Carnavalescas* realizava o primeiro desfile de uma sociedade pelas ruas do Rio de Janeiro, iniciando uma nova era. O cortejo seguiu da sede do grupo até o Teatro de São Pedro, em carruagens abertas¹⁹⁶. Estas sociedades caracterizavam-se pelo esplendor de seus séquitos, suas alegorias, máscaras e fantasias. Todavia, aquele espetáculo não era algo totalmente surpreendente e inédito para a população:

Paris au 19ème siècle, 1800-1914 (Paris: Hachette, 1978); Daniel Fabre, *Carnaval ou la fête à l'envers* (Paris: Gallimard, 1992); Emmanuel Le Roy Ladurie, *O Carnaval de Romans: da Calendária à quarta-feira de cinzas 1579-1580* (São Paulo: Companhia das Letras, 2002).

¹⁹² Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 109.

¹⁹³ Vivaldo Coaracy, *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*, 3.ª ed. (Belo Horizonte - São Paulo: Itatiaia - Edusp, 1988), 132.

¹⁹⁴ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 129.

¹⁹⁵ Sobre o Carnaval italiano, entre outras obras, ver Peter Burke, «O Carnaval de Veneza», em *Carnaval e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, org. Maria Clementina Pereira Cunha (Campinas: Editora da Unicamp, 2002), 27–40; Stefania Bertelli, *Il Carnevale di Venezia nel settecento* (Roma: Jouvence, 1992); Alessandro Ademollo, *Il carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII.: Appunti storici con note e documenti* (Roma: A. Sommaruga, 1983).

¹⁹⁶ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 129.

[...] a população das grandes cidades do Brasil já vinha tendo contato com desfiles e festejos que incluíam cortejos processuais com carros alegóricos carregados de pompa, luxo e originalidade. Sagrados ou profanos, esses cortejos incorporavam costumes populares, o que incentivava a participação direta do povo, que muitas das vezes acabava se excedendo. Desse modo, mesmo não podendo ser considerados como eventos carnavalescos, as procissões e cortejos prepararam o espírito do povo brasileiro para a nova folia trazida pela burguesia¹⁹⁷.

O ápice dos desfiles das sociedades carnavalescas acontecia quando estas percorriam a rua mais valorizada do Rio de Janeiro durante o século XIX: a Rua do Ouvidor. Apesar de estreita, ela possuía as melhores lojas de moda, perfumaria, livrarias e joalherias da corte, além das principais redações de jornais. Era a rua mais elegante, frequentada pela alta sociedade e pelos estrangeiros que residiam na cidade. Pioneira, a Ouvidor foi a primeira rua do Rio a ter alumiamiento a gás (1854), calçada (1858) e iluminação por luz elétrica (1891)¹⁹⁸.

Na segunda metade do século XIX a Rua do Ouvidor viveria nos Carnavais o esplendor dos desfiles das grandes sociedades carnavalescas, mas também a alegria dos mascarados avulsos e o rufar e os estrondos de muitos tambores. Aliás, antes do aparecimento dos Zés Pereiras na folia carioca, o bombo (ou zabumba, o nome chulo ou popular dado ao bombo no Brasil) já era utilizado na América portuguesa há algum tempo. Segundo Câmara Cascudo, “Em 1837 o padre Lopes Gama informava que o Bombo ou Zabumba chegara ao Recife no governo do General José César de Meneses, 1774-1787”¹⁹⁹.

Nas primeiras décadas do século XIX, não é incomum encontrar anúncios de vendas de zabumba nos jornais do Rio de Janeiro. Tampouco era atípico as ofertas de venda de escravos. Uma de 1832, informava a venda de um escravo que sabia tocar o instrumento: “Vende-se moleque barbeiro, que toca zabumba e tambor. Idade 12-14 anos. Rua da Valla. N° 205”²⁰⁰.

O zabumba tinha os seus apreciadores fiéis. O jornal *O Cidadão*, em notícia da visita de uma autoridade à cidade de Cachoeira, no recôncavo baiano, ao descrever o clima de festa e de regozijo em que o local se encontrava, afirmava que “[...] e só se ouvia o estrondo do zabumba, e continuadas

¹⁹⁷ Ferreira, 154–55.

¹⁹⁸ Ferreira, 185.

¹⁹⁹ Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 177.

²⁰⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de novembro de 1832, n° 0700011.

girândolas de foguetes”²⁰¹. Já o jornal *O Martinho*, de 13 de julho de 1851, relatava um domingo no Passeio Público, no Rio, em que parte dos presentes ficara descontente com a falta do zabumba:

“[...]A música teve a infelicidade de não agradar, porque a maior parte da gente voltou descontente: uns porque não a tinham ouvido, e a esses por certo que havia desagradar; e outros porque não tinha zabumba!... Ora até o zabumba tem apaixonados!...

Hoje dizem, que vai tocar a música dos menores, e que haverá umas variações de zabumba para satisfazer os descontentes do outro domingo! É justo! Nós não faltaremos²⁰².

Nesta última nota, ficam claros a ironia e o desprezo que parte dos jornalistas e intelectuais tinham com esse tipo de música. Havia também, às vezes, situações curiosas. O *Correio Mercantil*, de 21 de agosto de 1852, relatava uma confusão ocorrida na procissão de *Corpus-Christi* da freguesia de Santa Rita, na Prainha, no Rio de Janeiro, em que “um gaiato arrombou com uma pedrada a pelle de um zabumba”²⁰³.

Outras vezes, ficavam subentendidas as conexões com Portugal. Uma nota sobre uma festa numa casa de família, em Macaé, cidade localizada na província do Rio de Janeiro, de 9 de janeiro de 1856, informava que:

[...] A música não passava de um zabumba forrado só de um lado, e o musico que o tocava, sr. Cantagallo, houve-se com tal pericia, que se fez ouvir por toda a cidade. O sr. Juca serviu de mestre sala: o prazer na casa era geral, só o sr. Domingos é que lamentava a falta da gaita de folles, que tanto o deleitara em sua travessa mocidade: são cousas deste mundo, não há prazer completo²⁰⁴.

No trecho acima, a falta da gaita de folles para acompanhar o zabumba (bombo), e a saudade que isso gerava no indivíduo, deixavam claro a sua origem lusa – e, por que não supor, minhota.

²⁰¹ *O Cidadão*, 21 de junho de 1849.

²⁰² *O Martinho*, 13 de julho de 1951.

²⁰³ *Correio Mercantil*, 21 de julho de 1852.

²⁰⁴ *A Pátria*, 9 de janeiro de 1856.

2.2 – O Zé Pereira aparece e vira tradição (1850-1869)

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
- Sois cristão?
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da morte
Tererê tetê Quizá Quizá Quecê.
Lá longe a onça resmungava Uu! Uu! Uu!
O negro zonzo saído da fornalha
tomou a palavra e respondeu
- Sim pela graça de Deus
Canhem Baba Canhem Baba Cum Cum!
E fizeram o Carnaval²⁰⁵

Os primeiros anos do Zé Pereira no Carnaval carioca são um período cercado de mistérios. Para o investigador, sobressaem as lacunas e interrogações que permanecem sobre este momento, o que compromete o entendimento sobre a génese e a formação desta brincadeira carnavalesca. Não há fontes primárias que documentem o seu nascimento e os seus anos iniciais. E, curiosamente, quando começam a aparecer relatos sobre o Zé Pereira na imprensa carioca – em meados da década de 1860 –, o folguedo já é descrito como algo tradicional deste Carnaval.

A historiografia sobre o assunto baseia-se nos relatos de Vieira Fazenda, que escreveu sobre o tema em 1904, reivindicou a paternidade para o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes, mas não menciona a data do primeiro desfile. O marco de origem do Zé Pereira carioca é algo em aberto até hoje. O jornalista Luiz Gonzaga Duque Estrada, sob o pseudónimo de Américo Fluminense²⁰⁶, em texto de 1907 que cita Vieira Fazenda e reproduz muitas de suas afirmações, afirma crer que os Zé Pereiras despontaram mais ou menos na mesma altura da chegada dos Zuavos Carnavalescos, uma das grandes sociedades carnavalescas da época²⁰⁷. Os Zuavos surgiram em 1855. O memorialista Luís

²⁰⁵ Oswald de Andrade, «Brasil», em *Poesias reunidas*, 5.ª ed. (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978), 169.

²⁰⁶ Luiz Gonzaga Duque Estrada (1863 - 1911) foi jornalista, crítico de arte, pintor e escritor.

²⁰⁷ Fluminense, «O Carnaval no Rio».

Edmundo escreve que os Zés Pereiras apareceram em 1852²⁰⁸. Eneida de Moraes, em seu *História do Carnaval Carioca*, assinala o ano de 1846²⁰⁹. Enquanto Hiram Araújo, ao entrar no tema, diz que: “Os autores divergem quanto ao verdadeiro ano do surgimento do Zé Pereira. Para uns, foi em 1846, para outros, em 1848 ou mesmo em 1850”²¹⁰.

Como ainda não se encontraram fontes primárias que confirmem uma data para o surgimento, ao investigador cabe – se não forem encontrados novos documentos – o trabalho de comparar as informações existentes nas obras dos memorialistas e historiadores com outras referências históricas comprovadas, confrontando-as para se encontrar incoerências e contradições, e se descartar versões inverossímeis ou fantasiosas. Por exemplo, Eneida de Moraes, que reproduz sem questionar o texto de Vieira Fazenda, não poderia ter dito que “segundo parece” o Zé Pereira teria aparecido em 1846²¹¹. Porque se em seu texto Vieira Fazenda diz que José Nogueira “andou nas bernardas da Maria-da-Fonte e da Patuléia” em Portugal ²¹², e como a revolta da Patuleia começa apenas em outubro de 1846 (terminando em junho de 1847), seria impossível o sapateiro português ter participado do Carnaval carioca de 1846.

Em *A invenção das tradições*, o historiador Eric Hobsbawm, no capítulo introdutório, para explicar como o conceito de “tradição inventada” é utilizada na obra, afirma que: “O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez”²¹³. Acreditamos que o Zé Pereira do Carnaval carioca se encontra exatamente neste segundo grupo apontado por Hobsbawm, pois sua trajetória encaixa-se perfeitamente na descrição feita pelo historiador inglês.

O Zé Pereira apareceu num curto e específico espaço de tempo – sem que se tenha alguma documentação destes primeiros momentos – e ganhou projeção e se consolidou de uma maneira muito

²⁰⁸ Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 475. A 1ª edição é de 1938.

²⁰⁹ Moraes, *História do Carnaval Carioca*, 46.

²¹⁰ Araújo, *Carnaval: seis milênios de história*, 92.

²¹¹ Moraes, *História do Carnaval Carioca*, 46.

²¹² Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 327.

²¹³ Hobsbawm, «Introdução: A invenção das tradições», 9.

rápida. Em poucos anos, passa de uma situação de “não-existência” (ou pelo menos, não documentada) para outra de ser considerada uma coisa característica e tradicional daquele Carnaval.

No desenvolvimento de seu conceito, Hobsbawm explica que esta tradição não precisa ser longínqua. As tradições “inventadas” estabelecem com o passado histórico uma continuidade deveras superficial, pois “são reações a situações novas que ou assumem a forma de reverência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase obrigatória”²¹⁴. Algo que é fruto do embate entre as incessantes mudanças e novidades do mundo moderno e a tentativa de se organizar de maneira imutável e invariável pelo menos parte dos aspetos da vida social. Neste entendimento, “tradição” distingue-se do que seria “costume”, para as sociedades tradicionais. As “tradições”, inclusive as inventadas, objetivam a invariabilidade. E para isso, impõem práticas de repetição.

É interessante constatar, na trajetória do Zé Pereira no Carnaval carioca, estas características apresentadas no texto de Hobsbawm. Sem registos dos seus primeiros anos, é como se o Zé Pereira tivesse surgido do nada. Contudo, logo quando o folguedo começa a aparecer nos periódicos da época, por volta de 1865 e 1866, prontamente é considerado uma das coisas mais características daquele Carnaval. Porém, não é só isso. Há em muitas destas primeiras crônicas (e que vamos apresentá-las adiante) uma preocupação em narrar com minúcia os desfiles dos Zés Pereiras, com a descrição pormenorizada de suas fantasias, de seu porta-estandarte, dos instrumentos, do percurso, os grupos sociais, o comportamento e o entusiasmo dos seus integrantes. Os cronistas aparentam querer padronizar e “tradicionalizar” os rituais daquela manifestação popular. E o intuito é bem-sucedido, pois apenas quatro anos depois, em 1869, um jornalista já afirmava que “sabem todos mais ou menos o que é um Zé Pereira”²¹⁵.

Não encontramos, em nossa pesquisa, relatos sobre o Zé Pereira em jornais cariocas entre as décadas de 1840 e 1850, apenas do uso de zabumbas e caixas de rufo, geralmente utilizados em festas particulares ou em procissões, nunca vinculadas ao Carnaval. E, no início da década de 1860, começam a surgir relatos nos periódicos de reclamações de leitores incomodados com o barulho de zabumbas a ecoar por suas vizinhanças e clamando pela intervenção das autoridades:

²¹⁴ Hobsbawm, 10.

²¹⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de maio de 1868.

A quem compete.

Pede-se pelo amor de Deos a quem compete que ponha silencio a um maldito realejo que todos os dias, desde as 6 horas da tarde até ás 10 da noite, atordôa os ouvidos dos moradores da rua da Valla e seus arredores, acompanhado de um zabumba e uns pratos, formando uma orchestra infernal. Estamos certos que a autoridade que concedeu licença ao dono ou dona dessa barraca para mostrar – *vistas nunca vistas* – no grande salão romano, não lhe facultou liberdade de incommodar tanto o tão impertinente á vizinhança. Valha-nos quem póde²¹⁶.

Dois anos depois, no mesmo *Jornal do Commercio*, outra nota repetia o teor das queixas: “Os moradores da rua da Imperatriz, proximo ao caes do mesmo nome, são quotidianamente incommodados com a bulha infernal que alli faz um enorme tambor (zabumba, de uma musica instrumental que alli se reúne em um sobrado, quasi todas as noites, desde as 7 horas até alta noite”²¹⁷. E no 01 de março de 1867, na sexta-feira que antecedia o Carnaval, o *Correio Mercantil* trazia mais um comunicado de moradores inconformados com os altos decibéis produzidos pelo rufar dos tambores. Desta vez já apontando o culpado: o Zé Pereira.

ZÉ PEREIRA. – Nenhuma providencia se há tomado para que cesse intoleravel abuso praticado por alguns [f]oliões carnavalescos, que ensaião toques de zabumba em uma casa da rua do Senhor dos Passos, depois das 9 horas da noite, atormentando a vizinhança.

Recomendamo-los aos que têm por dever zelar pelo socego publico²¹⁸.

Na bibliografia da história do Carnaval brasileiro que tivemos acesso, as primeiras referências de menções ao Zé Pereira citadas pelos investigadores brasileiros são da revista *Semana illustrada*, de 18 de fevereiro de 1866²¹⁹. Em nossa pesquisa, conseguimos encontrar algumas outras menções previamente não apontadas. A primeira é de 1860, e ainda não associa o Zé Pereira ao Carnaval. Sua importância é outra.

Havia na época um jornalista da imprensa carioca que usava o pseudônimo “Zabumba”. Provavelmente, escolhera este nome porque pretendia que seus textos – repletos de acidez, ironia e críticas encorajadas pelo anonimato – causassem fortes estrondos, assim como o instrumento. No

²¹⁶ «A quem compete», *Jornal do Commercio*, 13 de março de 1862.

²¹⁷ *Jornal do Commercio*, 2 de março de 1864.

²¹⁸ «ZÉ PEREIRA», *Correio Mercantil*, 1 de março de 1867.

²¹⁹ Esta fonte é citada, por exemplo, em Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*; Faria, «Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberai-GO».

Correio Mercantil de 13 de fevereiro de 1860, em um artigo sobre as eleições do Gabinete Português de Leitura, o jornalista que assinava como “Caixa de pinho” tecia críticas aos comentários grosseiros produzidos por Zabumba em um texto publicado por aqueles dias, e para introduzir o tema, dizia assim: “O Sr. *Zabumba* ou Zé-pereira (como o povo lá de sua aldeola alcunha aquelle instrumento), atraiu de novo á luz da imprensa, e com a insolência habitual [...]”²²⁰.

Trata-se de uma referência importante para a nossa investigação, porque demonstra que no Brasil, em 1860, havia quem fizesse a associação do nome Zé Pereira com o tambor. Em Portugal, como já visto, Zé Pereira era sinónimo de bombo. Provavelmente, o jornalista Zabumba era português, assim como quem escrevia aquele texto sobre a disputa de cargos diretivos no Gabinete Português de Leitura, uma das principais instituições lusas no Rio de Janeiro da época, fundada em 1837.

A primeira menção que encontramos associando diretamente o Zé Pereira ao Carnaval carioca aparece no jornal *O Portuguez*, do dia 2 de março de 1865. Portanto, no Carnaval pregresso ao de 1866, em que se publica o texto da revista *Semana Illustrada*. Todavia, existem duas semelhanças nestes textos que saltam aos olhos. Ambos se referem ao folguedo como “José Pereira”, sem a maior informalidade e proximidade do “Zé”. E também nos dois, o Zé Pereira já aparecia como algo corriqueiro, tradicional e característico do Carnaval carioca. Assim dizia *O Portuguez*, num relato um pouco desanimado, de um período repleto de incertezas, com o Brasil envolvido, desde o mês de outubro do ano anterior, numa guerra bastante violenta e dispendiosa (a Guerra do Paraguai, que só terminaria em 1870):

Carnaval – O carnaval este anno esteve pouco brincão. Os sacerdotes de Momo e Como não extrahirão desta vez bastante incenso em honra dos deuses da folia.

Desculpa há e não pequena, na recente crise financeira e na guerra, com que o Brasil se acha a braços.

É mister confessar, que apesar de tudo muitos mascarados percorrerão as ruas da cidade, porém, a penuria fazia-se sentir nos magros chicards, nos rotos Pierrots e nos Josés Pereiras massantes que inundavam as ruas.

Em uma cidade tão populosa como o Rio de Janeiro é para lastimar que os coripeus de Momo se limitem a transitar pelas ruas sem se divertirem a si nem ao publico.

Não comprehendemos, que em dias santificados à folia se gaste dinheiro, para fazer romagens fradesas e mudas ou demasiado ruidosas, como as mascaradas de zabumba e caixa de rufo²²¹.

²²⁰ «Gabinete - Chronica eleitoral», *Correio Mercantil*, 13 de fevereiro de 1860.

²²¹ *O Portuguez*, 2 de março de 1865.

Neste texto, os Zés Pereiras são citados juntos a outros personagens típicos do incipiente Carnaval de rua carioca: os “máscaras avulsos”. Pelo menos desde o primeiro desfile das sociedades carnavalescas (chamadas também de *Grandes Sociedades*), em 1855, as ruas do Rio de Janeiro passariam a ser tomadas também por gente que não pertencia a nenhuma agremiação, mas que, individualmente, se fantasiava e saía as ruas para brincar o Carnaval²²². Pessoas fantasiadas de diabinhos, princeses, pierrots, arlequins, dominós, chicards e de velhos cabeçudos eram comuns²²³. E muitos desses indivíduos, ao ver um cortejo de Zé Pereira passar, juntavam-se a ele.

A nota lamentava a qualidade do Carnaval daquele ano, não deixava de atenuar o quadro ao lembrar que o país estava em guerra, e aproveitava para criticar a atuação destes mascarados avulsos e dos Zés Pereiras. O jornalista mostrava-se pouco afeito às batidas de zabumba e caixa de rufo, pois essas eram “demasiado ruidosas”. E pela ausência da gaita de foles, conclui-se também que estes seriam Zés Pereiras do estilo que Ernesto Veiga de Oliveira identificara na região do Porto como de “pancadaria”²²⁴.

No ano seguinte, a revista *Bazar Volante* do dia 13 de fevereiro de 1866 (mesma data do famoso texto da *Semana Illustrada*), uma terça-feira de Carnaval, publicava uma crônica denominada “Carnavallogia”, assinado por Sesostris²²⁵, em que se propunha a retratar as diferentes faces do Carnaval carioca. O relato – com certa dose de ironia e sem esconder o preconceito de classe – revelava um pouco da composição social (em que profissões esses batedores de bombo trabalhavam) e de como se dava o cortejo, descrevendo o porta-estandarte, os instrumentos e os vestuários dos componentes:

Os Zés Pereiras representam a distinta classe do corpo de aguaceiros, carroceiros e carniceiros da cidade. São os primeiros que se apresentam. Logo no primeiro dia ve-lo-heis desde às 2 horas da tarde até o amanhecer, percorrer todas as ruas desta cidade, cobertos de esteiras velhas e trapos com 3 bumbos, rabecas desgrudadas, flautas e o diabo a quatro, fazendo uma algazarra infernal, capaz de ensurdecer o tympano o mais valente. Os vestuários em geral

²²² Ler Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 134–43.

²²³ Essas fantasias eram inspiradas, principalmente, em figuras do Carnaval europeu. Dominós e chicards, por exemplo, são personagens criados para os bailes de Carnaval franceses; Pierrots e arlequins são personagens da *Commedia Dell'Arte* italiana. Enquanto os velhos cabeçudos (pessoas que vestiam enormes cabeças de velhos feitas de cera) estão presentes no Carnaval ibérico. Sobre o Carnaval de Espanha, ler Julio Caro Baroja, *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, 2.ª ed. (Barcelona: Taurus Ediciones, 1979).

²²⁴ Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 91.

²²⁵ Evidentemente, é um pseudônimo. Sesostris é o nome de um lendário rei do antigo Egito que, segundo Heródoto, liderou uma expedição militar em partes da Europa.

consistem em casacas pretas com forro virado para fóra, pães de rala imitando botões, tendo por dragonas cebollas, e nas costas um grande letreiro onde se vê em letras garrafaes: 29 ou Honra e Gloria, Lopes do Paraguay, Mal das vinhas, etc. etc.

São todos homens de espirito²²⁶.

Pelo texto, vê-se que o Zé Pereira retratado por Sesostis desfilava não só com instrumentos percussivos – e o bumbo aqui é apenas uma variação da palavra bombo –, mas também com a adesão de alguns de sopro; que possuíam porta-estandarte e vestuários simples e chistosos; e que eram compostos por trabalhadores braçais. Está nítido também, mais uma vez, o desdém com que os intelectuais olhavam para muitas das manifestações da cultura popular, consideradas toscas, simplórias e de mau gosto²²⁷. Pessoas com maior instrução e gosto mais erudito e sofisticado, e num país em que a população maioritariamente era analfabeta, os homens das letras achavam-se no direito de ditar quais manifestações culturais seriam relevantes e agradáveis, e quem poderia praticá-las. Maria Clementina P. Cunha afirma que “para as elites, brincadeiras de teor satírico e cômico exigiam berço e cultivo, sob pena de transformarem-se em suplicio para a inteligência e risco para a hierarquia”²²⁸.

A elite intelectual colocava-se, portanto, no papel de controladores do que seria aceitável ou não, pois só eles teriam as ferramentas de gosto e sofisticação para referendar estas atividades. Muitas das vezes os folguedos populares seriam vítimas de comentários irônicos e depreciativos por parte de jornalistas e escritores, que vinham de realidades sociais diferentes das do povo, e enxergavam-no como seres inferiores. As brincadeiras populares seriam demasiadamente barulhentas, desordeiras, primitivas, vulgares, grosseiras, mediócras e sem espírito, entre outros adjetivos. Além de despertar receio de que gerassem confusões e violência. Esta visão vai permear a trajetória do Zé Pereira no Carnaval brasileiro.

No dia 18 de fevereiro de 1866, o primeiro pós-Carnaval, o mesmo Sesostis escreveria uma crônica na *Bazar Volante* intitulada “Eu e os Zés Pereiras”. Nela retratava ainda com mais detalhes um cortejo de Zé Pereira, o porta-estandarte, o vestuário dos integrantes, narrando a alegria, o improviso, o humor e o consumo em excesso de álcool presentes nestes desfiles. O seu relato às vezes exaltava o

²²⁶ Joaquim José de França Júnior, «Carnavalogia», *Bazar Volante*, 13 de fevereiro de 1866.

²²⁷ Em *O Carnaval das Letras: os literatos e a história da folia carioca nas últimas décadas do século XIX*, o historiador Leonardo Pereira analisa como o Carnaval tornou-se a principal festa popular do Rio de Janeiro através de textos de destacados literatos brasileiros do fim dos Novecentos, como Olavo Bilac e Coelho Neto. Esta obra mostra vários exemplos deste desprezo dos intelectuais pelas manifestações populares, das quais achavam que tinham o direito de referendar ou não. Ver Pereira, «O Carnavas das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX».

²²⁸ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 392.

folgado, entretanto, é difícil qualificar o quanto de ironia tem nestes elogios, pois a narrativa também destila preconceitos e escárnios em relação ao Zé Pereira. Era claro o incômodo que a diversão da plebe causava no autor.

Ao lê-lo, surpreendeu o fato de depararmos com uma descrição muito parecida com a imortalizada por França Júnior²²⁹, que é citada em quase toda a historiografia. Os relatos sobre o Zé Pereira do dramaturgo e escritor França Júnior foram bastante utilizados pela historiografia do Carnaval brasileiro escrita a partir da segunda metade do século XX, muito por conta da publicação, pela editora Civilização Brasileira, em 1957, de *Políticas e Costumes: Folhetins Esquecidos (1867-1868)*. Esta era uma compilação de textos do autor, reunidos pelo acadêmico R. Magalhães Júnior, que não entraram em *Folhetins*, de 1878, primeira obra a reunir trabalhos do autor publicados anteriormente na imprensa.

O texto contido em *Folhetins Esquecidos*, utilizado pelos historiadores em suas referências ao Zé Pereira no Carnaval carioca, fora publicado pela primeira vez em 23 de fevereiro de 1868, no *Correio Mercantil*, assinado com o pseudônimo Osiris²³⁰. Percebemos que os textos publicados na *Bazar Volante*, de 1866, e no *Correio Mercantil*, dois anos depois, têm passagens exatamente iguais. Ambos dizem que o Zé Pereira é “o grande prato de carne cozida do banquete carnavalesco”; recontam uma mesma experiência pessoal do escritor dos textos com o Zé Pereira, em que o autor adere a um grupo desses na rua e, entorpecido pelo desfile, quando dá conta de si, já estava na Gamboa, “tendo percorrido a rua do ouvidor 3 vezes, o largo do Rossio, a rua dos Ciganos, campo de Santa Ana, rua do Conde [...]”; e no fim, ressaltava a embriaguez reinante, ao comentar que “A tropa que fechava o Zé Pereira já arrastava a língua e não dizia coisa com coisa”.

Por conta dos muitos trechos idênticos, constatamos que os escritores por trás dos textos assinados por Sesostris e Osiris, além de amantes da cultura do Antigo Egito, eram a mesma pessoa: França Júnior. Depois, através de uma investigação mais profunda, descobrimos que França Júnior realmente foi colaborador de *O Bazar Volante*. Então não nos restaram mais dúvidas. Entre as passagens elogiosas de Sestrosis – ou França Júnior – no texto de 1866, o escritor dizia-se apaixonado pelos Zés

²²⁹ Joaquim José de França Júnior (1838 – 1890) foi um advogado, dramaturgo, jornalista e pintor brasileiro. Patrono da cadeira n. 12 da Academia Brasileira de Letras, e conhecido por suas peças teatrais, escreveu folhetins bastantes populares em jornais como *O País*, *O Globo Ilustrado* e *Correio Mercantil* reunidos em *Folhetins*, de 1878.

²³⁰ Deus do julgamento, na mitologia egípcia.

Pereiras e que “o verdadeiro prazer do Carnaval está n’um Zé Pereira”. Ao tentar, na sequência, classificar o que seria um Zé Pereira, seria sucinto: “O Zé Pereira é um Zé Pereira”²³¹.

Sobre o encontro que teve com um Zé Pereira quando dobrou a Rua Senhor dos Passos, descreveu o cortejo que se seguia e este é um importante registo do folguedo. Apesar do olhar desdenhoso, do relato pode-se vislumbrar a criatividade presente nos cortejos, e a paródia social e a sátira contidas. O escritor começa por relatar o traje daquele que seria o porta-estandarte deste Zé Pereira, um carnicheiro que: “[...] trajava uma casaca esfarrapada virada pelo avesso com botões de pães de ralla, dragonas de alhos, uma calça preta com remendos de papel branco e cartas de jogar, e um chapéu encapellado, de cuja cópia sahía um abano, onde se lia em lettras garrafaes: 20:000 \$rs. [...]”²³².

O carnicheiro vinha na frente do séquito, carregando a bandeira do grupo que, geralmente, constituía-se “em uma esteira velha de pataca com uma inscrição qualquer [...] pendurada em um grande bambú enfeitado com latas de graxa, e toda a qualidade de trapos de diversas côres [...]”²³³. Depois da bandeira vinham os bombos, usualmente três. E aqui França Júnior destila o seu desprezo de classe, ao dizer que os bombos eram “tangidos por valentes carnicheiros, que se servem neste dia com a prata da casa, isto é, vestem-se de capim; o que fez um gaiato, vendo um d’elles quando passava o Zé Pereira pela rua do Ouvidor – *Aquelle, depois do carnaval, come a roupa*”.

Os tocadores dos tambores, que vinham após os bombos, vestiam trajes variados: “Este traz uma calça de mouro um commercio de amizade com um rodaque de princez; aquelle um capacete gaulez encapellado sobre uma mascara de arame, e botas de montar; est’outro veste-se de mulher, pondo em cima de si quanto trapo encontrou em casa; aquell’outro leva apenas uma mascara etc.”. E depois dos tambores seguiam as flautas rachadas, as rabecas, os ferrinhos, e “toda a especie de instrumentos de tortura, que se tem inventado contra o tympano. Estes vão acompanhando, gingando com o corpo, o compasso ternario dos bumbos e tambores”. E arrematava: “E qual o mortal que vendo o Zé Pereira, não o acompanha?!”.

²³¹ Joaquim José de França Júnior, «Eu e os Zês Pereiras», *Bazar Volante*, 18 de fevereiro de 1866.

²³² França Júnior.

²³³ França Júnior.

Figura 8 – Zé Pereira ao final de um cortejo de Carnaval



Fonte: Revista *Bazar Volante*, “Restos Mortaes de um Zé Pereira”, 18 de fevereiro de 1866. Acedido 16 de outubro de 2022.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=714194&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=574>

Na crônica de 23 de fevereiro de 1868, no *Correio Mercantil*, muitas dos relatos encontrados dois anos antes no *Bazar Volante* se repetem, mas algumas informações são novas. França Júnior usaria uma sentença que retrataria bem o estrato social dos componentes da brincadeira: “Os Zés Pereiras tramam-se nos cortiços; em cortiços são discutidos e saem dos cortiços. Eis porque êles reúnem em si a nata do quarteirão”²³⁴. Ao fazer esta afirmação, o escritor ressaltava o caráter popular do folguedo.

No Brasil, cortiço era “um grupo de habitações reunidas para moradia de gente pobre”²³⁵. No centro do Rio, no século XIX, era muito comum velhos casarões serem transformados em cortiços, para atenderem ao enorme crescimento populacional da cidade. Em 1872, ano do primeiro censo

²³⁴ França Júnior, *Política e Costumes: Folhetins Esquecidos (1867-1868)*, 175.

²³⁵ «cortiço», em *Priberam*, 2022, <https://dicionario.priberam.org/corti%C3%A7o>.

demográfico do país, o Rio de Janeiro já contava com uma população de 274.972 habitantes²³⁶. Sendo que nove anos antes, em 1863, um artigo publicado no *Correio Mercantil* calculava em torno de 60 mil o número de portugueses vivendo na capital do Brasil²³⁷.

Para resolver o problema habitacional e lucrar com a procura, proprietários de grandes residências – de famílias de elite que iam migrando para regiões menos centrais, como Botafogo, Cosme Velho e São Cristóvão – arrendavam os seus casarões vazios do centro para vários inquilinos. Para isto, realizavam diversas subdivisões no imóvel para abrigar, a preços acessíveis, em espaços reduzidos e inóspitos, uma grande quantidade de pessoas desfavorecidas.

Mais do que a origem racial, o que França Júnior apontava era a condição social deste Zé Pereira. Afinal, como salienta Cunha, os cortiços eram lugares em que “[...] negros e brancos pobres, trabalhadores braçais e prostitutas, vadios e lavadeiras compartilhavam um mesmo e apertado espaço de convivência, onde [...] podiam dividir espaços e solidariedades”²³⁸.

Esta é um dado relevante para evidenciar questões deste Zé Pereira que ia se desenvolvendo na folia carioca, pois seu caráter popular e o espaço onde foi germinado estimulam algumas considerações. A primeira é que, trazido por imigrantes portugueses, não eram todos eles que participavam destes séquitos, e sim, aqueles de uma posição social específica: os trabalhadores braçais, como cita França Júnior (ou Sesostris): “os aguaceiros, carroceiros e carneiros” da cidade do Rio de Janeiro.

Todavia, existiam portugueses nos mais diversos grupos sociais da corte. Jorge Fernando Alves ressalta que, apesar da grande percentagem de retorno à pátria-mãe, houve plena integração dos portugueses na sociedade brasileira, com os emigrantes enquadrando-se no mercado de trabalho e obtendo posições de liderança ou patronato nas atividades económicas, que refletiam também em investimentos imobiliários e propriedades rurais, e com a segunda geração a galgar espaço social no Brasil. Os portugueses eram encontrados “em todos os estratos sociais, nunca faltando nas elites”²³⁹.

Esta presença portuguesa manifestava-se também no Carnaval carioca. Uma nota do *Jornal do Commercio*, de 2 de março de 1867, por exemplo, anunciava que participaria do desfile dos Tenentes

²³⁶ «Censos demográficos» (IBGE (Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico)), acedido 17 de setembro de 2022, https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17983_v3.pdf.

²³⁷ *Correio Mercantil*, 25 de abril de 1863.

²³⁸ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 392.

²³⁹ Alves, «Atalhos batidos: a emigração nortenha para o Brasil», 301–2.

do Diabo daquele dia “o senhor D. Bras Coelho de Sotto Maior, rico morgado de Entre-Douro e Minho, e que apesar dos seus muitos fóros de nobreza, quis entrar na folia como qualquer plebêo”²⁴⁰. Nestas prestigiadas Grandes Sociedades carnavalescas (da qual os Tenentes do Diabo era uma das mais famosas), compostas exclusivamente por membros da classe média e da elite, muitos de seus associados de destaque eram lusos.

O alentejano Vicente Alfredo Duarte Félix (1869-1929) foi um bom exemplo de português que galgou posições importantes tanto na imprensa quanto no Carnaval carioca. Natural de Moura, distrito de Beja, Félix chegou ao Rio de Janeiro como alfaiate. Contudo, alguns anos depois passaria a administrar o jornal *União Portuguesa*. Desta experiência, foi convidado, em 1904, a assumir a gerência do *Correio da Manhã*, um dos maiores periódicos da capital e, pouco tempo depois, seria eleito presidente do Clube dos Democráticos, uma das mais vitoriosas e populares sociedades carnavalescas da cidade. Félix ocuparia estas posições de comando no *Correio da Manhã* e no Clube dos Democráticos até a sua morte²⁴¹.

A segunda questão a ser destacada é que, tramado nos cortiços, como disse França Júnior, nestes espaços em que conviviam negros e brancos pobres, fica evidente que o Zé Pereira vai se nutrir daquilo que caracterizará profundamente a cultura brasileira: o sincretismo. No dicionário, sincretismo pode ser definido simplesmente como a “fusão de elementos culturais diferentes”²⁴², e é disto que nos referimos. Porém, como conceito acadêmico, o termo está principalmente ligado ao estudo das religiões e, por ter passado a ser identificado com dominação colonial, é visto por muitos como ultrapassado²⁴³. Uma definição mais ampla, e que acreditamos encaixar perfeitamente para o nosso objeto de estudo, seria a de hibridismo cultural. O argentino Néstor Garcia Canclini, que explora o fenómeno da hibridização, não considera a cultura popular como propriedade ou invenção de um único grupo social.

²⁴⁰ *Jornal do Commercio*, 2 de março de 1867.

²⁴¹ Jota Efegê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca* (Rio de Janeiro: Funarte, 1982), 49–50. (Porém, no texto de Efegê, publicado pela primeira vez em *O Jornal* de 07/02/1965, há um erro que corrigimos: Efegê afirma que Duarte Félix é de “Monsa, no Alentejo”. Procuramos e não achamos este concelho, mas em investigação pela internet conseguimos encontrar algo valioso: o “Processo de Requerimento de Passaporte” de Duarte Félix, hoje digitalizado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (<https://digitarg.arquivos.pt/details?id=6087651>). Lá constatamos a real procedência de Félix: freguesia e concelho de Moura, distrito de Beja.

²⁴² «sincretismo», em *Infopédia*, 2022, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sincretismo>.

²⁴³ Sérgio F. Ferreti, «Sincretismo e hibridismo na cultura popular», *Revista Pós Ciências Sociais* 11, n.º 21 (2014): 16.

Para Canclini, “O popular se constitui em processos híbridos e complexos, utilizando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”²⁴⁴.

Outro a trabalhar com o conceito, e mais recentemente, foi Peter Burke. Este afirma que “Devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos”²⁴⁵.

Da convivência entre pessoas de tão distintas origens étnicas e culturais, nos cortiços ou em bairros populares, criar-se-á uma mistura que, aos poucos, vai transformar o Zé Pereira do Carnaval carioca – e, posteriormente, do Brasil – de algo quase que simplesmente transposto das romarias e Entrudo portugueses para uma manifestação cultural com influências e contribuições mais diversificadas. Ao deixar as cerimónias religiosas, como as procissões das romarias portuguesas, para o Carnaval brasileiro, uma celebração profana, há uma primeira transformação. E durante o decorrer do tempo, este Zé Pereira carnavalesco receberá contribuições estéticas e rítmicas de outras etnias, além da portuguesa. No século XX, por exemplo, o ritmo percussivo dos Zés Pereiras brasileiros será bem distinto do verificado nos grupos de bombos das romarias portuguesas. Porém, este é um processo que vai ocorrer paulatinamente.

Neste texto de 1868, no *Correio Mercantil*, França Júnior já apontava e reclamava de algumas transformações. Por exemplo, que “Os reformadores já começam a introduzir bandeiras de colchas e cobertores encarnados”²⁴⁶. Especificaria que os tambores, que vinham depois dos bombos, eram de latas de biscoito. Não conseguiria esconder o seu ranço, ao afirmar que “Os costumes dos tambores são de sujeitos sem costumes”. E, em relação aos trajes, abusava da ironia ao acrescentar que “As barrigas indecentes, os enchimentos posteriores ainda mais indecentes e os letreiros que trazem nos chapéus são dignos de se ver”.

Aqui estão presentes algumas das características que fizeram com que Cunha afirmasse que o Zé Pereira representava uma faceta do Entrudo português. A historiadora enumera alguns destes elementos, como “o ritmo (que revitalizava as danças tradicionais, como as de velhos), a ridicularização carnavalizada das classes superiores (no vestuário alusivo aos signos da hierarquia social ou no volume

²⁴⁴ Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir da la modernidad*, 205.

²⁴⁵ Burke, *Hibridismo cultural*, 31.

²⁴⁶ França Júnior, *Política e Costumes: Folhetins Esquecidos (1867-1868)*, 175.

‘senhorial’ das barrigas), a pilhéria direta e a alusão pessoal presentes nos dizeres pregados aos chapéus”, além “do enfeite de pães e alhos, que rememoravam sua tradicional característica glutona”²⁴⁷.

Agora, de volta a 1866 e ao domingo pós-Carnaval, de 18 de fevereiro, em que França Júnior ocupava as páginas do *Bazar Volante*, é hora de analisar a edição da *Semana Illustrada*, sempre citada pela historiografia do Carnaval brasileiro. A revista é importante não só por ser umas das primeiras a citar a presença do Zé Pereira na folia carioca – ainda o referindo formalmente como “José” –, mas principalmente pelo lugar de destaque e relevância em que colocava o folguedo dentro deste Carnaval. No texto, o Zé Pereira é louvado.

No balanço do Carnaval carioca recém-terminado que a revista fazia, os Zé Pereiras são bastante elogiados e são considerados como um dos elementos mais representativos do Carnaval do Rio:

Uma das cousas mais características do nosso carnaval é o chamado *José Pereira*. A cousa não é feia, é mesmo muito bonita, e muito barata: um zabumba, alguns tambores, e dahi nasce uma doce harmonia, que encanta os ouvidos, não móe a paciencia do proximo, e atrahe os suffragios dos moleques. É uma cousa muito divertida!²⁴⁸

Diferente do Zé Pereira apresentado por França Júnior, que possuía instrumentos melódicos, este era um típico Zé Pereira “de pancadaria”. O que indica a presença de grupos de distintos formatos. Em outra nota, na página seguinte, o texto descreve brevemente um pouco dos trajes e do ambiente de um séquito de Zé Pereira, ressaltando outra característica indissociável do folguedo: o barulho estrondoso dos seus bombos.

Vestidos de roupas dignas de figurarem nos sacos dos *chiffonniers*, armados de bumbas a tiracollo, seguidos e precedidos de entusiasticos admiradores, tocarão o interminavel *bum bum bum* com o frenesi e a incansabilidade dos annos antecedentes.

Em barulho e estridor ninguem põe o pé adiante aos Josés Pereiras; e, como o ruido é o primeiro elemento do carnaval, segue-se que os Josés Pereiras prestarão relevantes serviços nas setenta e duas horas da loucura publica e particular²⁴⁹.

²⁴⁷ Cunha, *Ecos da folia: uma história do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*, 48.

²⁴⁸ *Semana Illustrada*, 18 de fevereiro de 1866.

²⁴⁹ *Semana Illustrada*.

O texto oferece “Honra aos Josés Pereiras” e explicita a forte adesão popular com a qual eles eram recebidos. Essa boa vontade com o folgado nestes seus primeiros anos, pelo menos por boa parte da imprensa, tinham os seus motivos. Américo Fluminense — ou Gonzaga Duque Estrada —, em sua crônica de 1907, deixava claro o pensamento que muitos intelectuais e políticos compartilhavam sobre os Zés Pereiras, desde que ele apareceu: ter sido útil para distrair o povo das brutalidades do Entrudo²⁵⁰.

Apesar dos protestos sobre o barulho e o desprezo de grande parte dos intelectuais, que vão olhar o Zé Pereira de cima para baixo, é indiscutível a importância dos Zés Pereiras neste início do Carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro. Junto com as sociedades carnavalescas e os “máscaras avulsos”, a partir da década de 1850 os Zés Pereiras ajudariam a que folia carnavalesca deixasse de acontecer unicamente dentro dos teatros e a ser de usufruto exclusivo das elites, para ganhar as ruas e a participação popular, transformando-se numa festa muito mais democrática.

O Zé Pereira era o “carnaval do povão”²⁵¹. Ou, como definiu Eneida de Moraes:

Ele foi essencialmente o carnaval do pobre. Tão fácil, no meio da miséria reinante, nessa crise que parece acompanhar e perseguir o brasileiro através dos anos, sair à rua com bombos e tambores, uma camisa qualquer, uma calça de qualquer espécie e fazer barulho, alegrar com um ritmo efusivo as ruas e os bairros, andar por aí ao som de ruídos, rindo e divertindo os outros enquanto se divertem a si mesmos, com o tumulto de um ruído que nem sequer é música mas proclama alegria, que conclama os foliões para os devaneios e as loucuras carnavalescas²⁵².

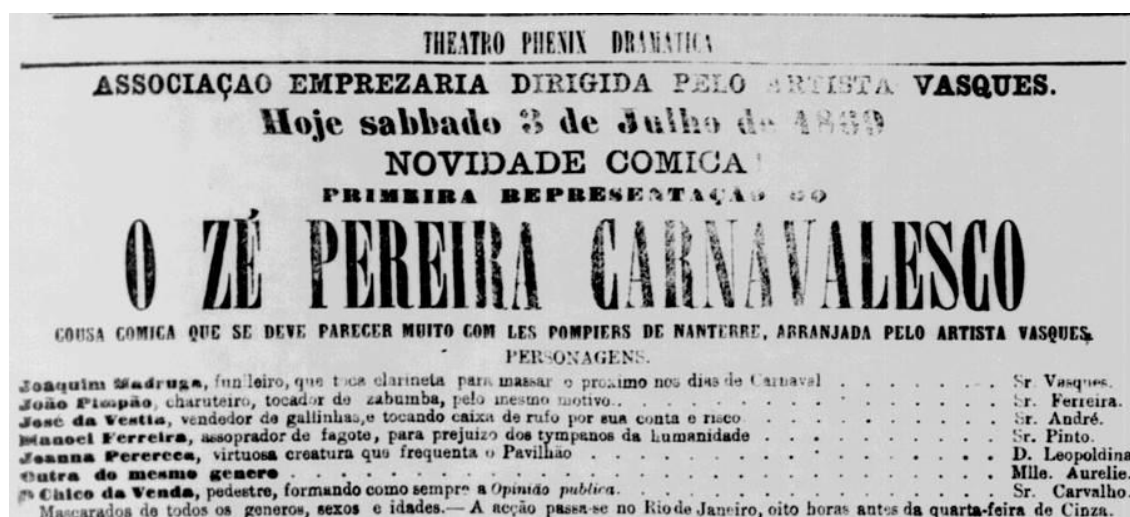
Barulhento, alegre e divertido, o Zé Pereira não deixava ninguém ficar indiferente. E, em 1869, depois da estreia da peça *O Zé Pereira Carnavalesco*, tornar-se-ia um verdadeiro ícone do Carnaval brasileiro.

²⁵⁰ Fluminense, «O Carnaval no Rio».

²⁵¹ Araújo, *Carnaval: seis milênios de história*, 93.

²⁵² Moraes, *História do Carnaval Carioca*, 48.

Figura 9 - Anúncio da peça *O Zé Pereira Carnavalesco*



Fonte: *Jornal do Commercio*, 03 de julho de 1869. Acedido 16 de outubro de 2022.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=&pagfis=15730

2.3- A peça *O Zé Pereira Carnavalesco* (1869)

Em 3 de julho de 1869, estreava no teatro Fênix Dramática, no Rio de Janeiro, a peça *O Zé Pereira Carnavalesco*. A montagem seria um sucesso que impactaria fortemente a trajetória do Zé Pereira em terras brasileiras. Concebida por Francisco Correia Vasques, um ator carioca, mulato, nascido em 1839, era uma montagem de teatro ligeiro, estilo teatral que misturava cabaré, com espetáculos de feira e circo²⁵³. A apresentação era uma cena cômica que parodiava *Les pompiers de Nanterre*, uma peça francesa que havia feito sucesso ainda naquele ano, no teatro Lyrique Français, também no Rio.

A peça de Vasques possuía um único ato, com duas cenas, e contava com seis personagens: Joaquim Madruga, funileiro e tocador de clarineta; João Pimpão, charuteiro e tocador de zabumba; José da Véstia, vendedor de galinhas e tocador de caixa de rufo; Manoel Ferreira, assoprador de fagote; Joana Perereca, apresentada como “virtuosa creatura que frequenta o Pavilhão” (ou seja, as áreas de prostituição); e Chico da Venda, pedestre, que fazia o papel da voz da opinião pública, ferramenta central para que a engrenagem cômica funcionasse. Pelas profissões dos personagens pode-se perceber a composição social que caracterizava os integrantes do Zé Pereira. E mesmo sendo desconhecida a

²⁵³ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 371.

composição racial dessas figuras, a grafia da linguagem de pelo menos um deles, o José da Véstia, sugere sua origem portuguesa²⁵⁴.

O que passaria para a posteridade, porém, seriam os versos cantados entre um diálogo e outro, construídos por Vasques em cima da melodia da música da peça francesa. Segundo José Ramos Tinhorão, até então as batidas dos Zé Pereiras cariocas não produziam qualquer tipo de música, “apenas um estrondar compassado”²⁵⁵. Através das quadrinhas e estribilho compostos por Vasques, finalmente aquelas batidas ganhavam acompanhamento, no que, para muitos historiadores, seria a primeira música de Carnaval da folia brasileira.

Até então, nos bailes de máscaras realizados nos teatros, imperava a polca²⁵⁶. E as Grandes Sociedades carnavalescas, com seus carros alegóricos e muita pompa, “desfilavam ao som de árias de óperas de sucesso, ou de bandas militares de tons cadenciadamente marciais”²⁵⁷. Nos anos seguintes à sua estreia, *O Zé Pereira Carnavalesco* continuaria a ser encenado no período em que se aproximava o Carnaval, sempre com êxito de público²⁵⁸. E, principalmente os últimos versos da composição de Vasques ficariam para sempre na história do Carnaval brasileiro, tocado até hoje por orquestras carnavalescas de salão, em versos que exalam alegria e descontração:

Viva o Zé Pereira
Que a ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balala! Zim, balala!
E viva o carnaval!

²⁵⁴ Cunha, 378.

²⁵⁵ Tinhorão, *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*.

²⁵⁶ Tinhorão, 112.

²⁵⁷ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 373.

²⁵⁸ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 212.

2.4- O apogeu do Zé Pereira (1870-1890)

Depois de estabelecer-se, entre as décadas de 1850 e 1860, como um dos folguedos precursores do nascente Carnaval de rua do Rio de Janeiro, e do enorme sucesso da peça de Vasques, a trajetória do Zé Pereira na folia carioca nas últimas três décadas do Oitocentos será intensa e cheia de transformações. O Zé Pereira viveria o seu auge em popularidade, verificado pelas quantidades de citações na imprensa e no número de grupos que desfilavam, principalmente nas décadas de 1870 e 80; seria adotado por outras classes sociais e folguedos; misturar-se-ia com outras manifestações culturais; e não ficaria imune ao clima de nostalgia, às críticas e ao pessimismo de muitos cronistas.

Após o sucesso da peça de Vasques, os Zé Pereiras adotariam a música criada pelo dramaturgo, e os grupos que desfilavam no Carnaval não mais produziram apenas um ritmo percussivo. Agora os rufares dos tambores eram acompanhados pela cantoria dos famosos versos de “Viva o Zé Pereira!”, considerado o seu hino:

[...] o estrondo do zabumba energicamente sovado pela batecula que empunha musculoso braço, e esplendidamente acompanhado pelo nervoso rufar de tres ou quatro rouquinhos tambores, em cujas pelles esticadas dançam epilepticamente as vaquetas de páu negro, manda aos ares o melodioso hymno triumphal do Zé-Pereira²⁵⁹.

O próprio dramaturgo Francisco Correia Vasques, no folhetim do jornal *Gazeta da Tarde*, de 1884, colocava, mais uma vez, os Zés Pereiras nas alturas. Ao saudar o Carnaval que se aproximava, dizia que “Braços vigorosos já se acham há muito em exercício para que se não perca o compasso do legendário Zé Pereira”²⁶⁰. Outro cronista, ao escrever sobre o folguedo, afirmaria: “É o Zé Pereira, o immortal Zé Pereira a feição mais característica do velho entrudo e ainda do moderno carnaval.”²⁶¹.

Chamado de legendário e de imortal por alguns, em outros textos a linha entre o elogio verdadeiro e a ironia era tênue. Em 1877, num folhetim da *Gazeta de Notícias* assinado por Tralgadabas – mais

²⁵⁹ A. Cardoso de Menezes, «A vida do carnaval e o carnaval da vida», *Gazeta de Notícias*, 8 de março de 1878.

²⁶⁰ Francisco Correia Vasques, «Scenas Comicas», *Gazeta da Tarde*, 14 de fevereiro de 1884.

²⁶¹ «Dias Festivos», *Jornal do Commercio*, 18 de abril de 1878.

uma vez, um pseudónimo –, o autor declarava que “o Zé-pereira é único, inimitável, circumspecto e hygienico”²⁶². E, em seguida, explicava as razões:

É unico por que duvido que haja nenhuma outra associação identica ou sequer analoga na heraldica carnavalesca.

É inimitavel porque só tem um typo, uma doutrina e um fim. O typo é a cabeça do velho, a doutrina é martellar no zabumba, o fim é moer os tympanos do proximo.

É circumspecto porque ninguem ainda viu Zé Pereira a puchar o *can-can* ou a beliscar qualquer franceza.

É hygienico porque recolhe-se ás 10 horas e no dia seguinte, ainda estamos debaixo dos lençãos, e já nos bate á porta o homem da vacca de leite, elle que na vespera á tarde batia no zabumba.

Zabumba e bons costumes: é a divisa do Zé Pereira²⁶³.

Também na *Gazeta de Notícias*, em 1879, há um folhetim intitulado “Zé Pereira – História sentimental e philosophica”, que é importante para esta investigação por vários aspetos. O texto personaliza a história do Zé Pereira, transformando-o numa pessoa de carne e osso. E, com humor, mas também com relatos fortes, cria toda uma história para este indivíduo ficcional, mas baseado no estrato social e trajetórias de vida daqueles que saíam pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro, no Carnaval, tocando bombos e caixas de rufo. Portanto, traz informações valiosas sobre quem seriam esses homens, o estágio da popularidade do folguedo e indicações de como eram os primeiros séquitos.

Ainda no primeiro parágrafo, o autor – que assina F. de M. – diz, dirigindo-se ao leitor, “vou contar-te a historia do Zé Pereira que é o maior homem d’esta nacionalidade, o único que trabalha e brinca, o único que tem senso e tem espirito”²⁶⁴. Mais à frente, afirma que o Zé Pereira nasceu numa estalagem e se fez carroceiro. Tinha vida difícil, trabalhava mais que um burro e, num belo dia, “elle que por ser portuguez e não ser ainda barão ou visconde, não podia intrometter-se na existencia politica do Brazil, elle, n’uma vespera de carnaval, viu-se tomado de uma idéa e decidiu também divertir-se”.

Mais a frente, narra como teria sido seu primeiro cortejo: “Arranjou n’um funileiro rheumatico uma caixa velha de folha de flandres, desenterrou uma esteira em que já morrera, havia mezes, um

²⁶² *Gazeta de Notícias*, 23 de janeiro de 1877.

²⁶³

²⁶⁴ «Zé Pereira - História sentimental e philosophica», *Gazeta de Notícias*, 25 de fevereiro de 1879.

irmão que viera do Minho em busca de febre amarela, e da esteira fez uma bandeira tal e qual como se fosse um presidente do conselho de ministros”.

O escritor segue dizendo que o Zé Pereira forrou os ombros com uma manta esfarrapada, chamou outros de seus amigos carroceiros, com o pau da vassoura prenderam a bandeira, juntaram mais casacas compradas aos belchiores e painéis de ferro, e saíram às ruas, partindo da Gamboa – bairro da região portuária do Rio, habitada por trabalhadores de baixa renda. Posteriormente, complementou: “O primeiro carroceiro que saiu da Gambôa e do Sacco do Alferes com destino à rua do Ouvidor não sabia que erguia um grito de guerra e que era o Christo litterario e politico d’estes dias! Porque, senhoras, tudo quanto hoje não é Zé Pereira, nada é e nada vale”²⁶⁵.

Ainda no final da década de 1860, os Zés Pereiras começariam a aparecer nas Grandes Sociedades. Estes clubes carnavalescos passariam a chamar de Zés Pereiras os seus préstitos menores, e também usariam de grupos de zabumba na frente de seus cortejos maiores e para animar os bailes carnavalescos em suas sedes. Dirigido e frequentado por membros da elite e da classe média, as Grandes Sociedades produziam desfiles pomposos e caros, com carros alegóricos e fantasias luxuosas, que seguiam um enredo bem elaborado, que procurava recontar alguma passagem da história da humanidade, além de satirizar a política e a vida cotidiana da época.

As Grandes Sociedades foram a maior atração do Carnaval carioca durante a segunda metade do século XIX. Como possuíam muitos jornalistas em seus quadros, estes clubes carnavalescos contavam com amplo espaço de cobertura nos jornais e revistas. Comumente, antes dos seus desfiles, produziam anúncios nos periódicos em que explicavam o enredo e como seria a apresentação do grupo. Além disso, por certas vezes, realizavam comunicados defendendo seus ideais, como um de 1881, em que as três sociedades principais (Tenentes do Diabo, Democráticos e Fenianos) declaravam os seus compromissos morais que, segundo expunham o “projeto civilizador proposto pelo Carnaval burguês”²⁶⁶.

Os anúncios das Grandes Sociedades tinham o objetivo de empolgar e, para isso, não poupavam na dramaticidade e no exagero. O dos Fenianos, de 24 de janeiro de 1875, não fugia à regra. Assinado pelo secretário do grupo, chamado de Pelicano, exaltava e exagerava nas virtudes do Zé Pereira:

²⁶⁵ «Zé Pereira - História sentimental e philosophica».

²⁶⁶ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 201.

Decididamente é o Zabumba o heróe da época, aquelle écho sonoro, todas as physionomias se irradião todas as cabeças meneão, todas as pernas saltão; aquelle magico e enthusiastico *Rataplam piam plam*; todas as fibras do corpo humano estremecem e palão.

Nós te reconhecemos a soberania sobre todos os inventos da sabedoria humana.

Ó Zé Pereira. ó immortal panacéia; é com a cadencia retumbante da tua musica, que nos fazes sonhar o empyreo!! E como será doce ao som dos seus rufos dormir o eterno somno!!²⁶⁷.

O anúncio de outra sociedade carnavalesca, o Estudantes de Heidelberg, que saíra na *Gazeta de Notícias*, de 23 de janeiro de 1875, fazia uma defesa apaixonada dos tambores, contra todos os seus detratores, inclusive, àqueles que cogitavam proibi-los. Vale notar também que, no texto, a grafia da palavra Zé Pereira será usada da mesma maneira que foi popularmente empregada em Portugal durante muitas décadas: com o uso das aspas simples após a letra P, omitindo o E que viria em seguida, que por conta da própria sonoridade do P, tornar-se-ia desnecessário ou redundante.

ZÉ P'REIRA

Pois que: ousam prohibir que se toque o Zé-P'reira! Loucos que não sabem o que fazem! Sabem lá a altura em que se tem culucado o bumbo e a caixa de rufo! Saberão? Não sabem! Pois eu lhes digo, eu lhes conto.

Foi um clarim que salvou Bombaim! Foi uma rufada, quem salvou Granada! O tambôr tem sido celebre em todas as epucas e em toda a parte! [...]²⁶⁸

²⁶⁷ *Gazeta de Notícias*, 24 de janeiro de 1875.

²⁶⁸ *Gazeta de Notícias*, 23 de janeiro de 1876.

Figura 10 – Anúncio de baile de Carnaval do Club dos Fenianos

mingo 19 de Fevereiro de 1882 7



C. F.

CLUB DOS FENIANOS

ZÉ - PEREIRA

E

BAILE À FANTASIA

E viva o Zé Pereira
Que a ninguém faz mal
E viva o Zé Pereira
Nodia de Carnaval.

(Peçam a musica ao Narciso, ou alli na venda da esquina. Eu estou hoje pouco musical)

FENIANOS!

O Carnaval é o ideal moderno e o Zé-Pereira é a sua quintessência. As gerações têm-se sucedido umas ás outras, transmittindo do pais a filhos a fé carnavalesca que ribomba no zabumba. Sem Zé-Pereira não ha Carnaval possível. O zabumba é a primeira expressão do Carnaval e o porta-voz do Momo.

Quando Momo se fez homem para a salvação da humanidade, foi através do zabumba que elle fallou aos seus apóstolos e dictou-lhes as leis que devem regenerar a humanidade. E' portanto ao som do zabumba que nós saudaremos hoje o seu anniversario.

E viva o Zé Pereira
Que a ninguém faz mal

(Peço a musica ao Narciso, ou alli na venda da esquina. Eu estou hoje etc.)

O Zé Pereira é a expressão mais perfeita do Carnaval. Sem pretensões, singelo, uno e simples, o zabumba é o instrumento de bem por excellencia. Enquanto os outros dão muitas notas, elle, o zabumba, é o instrumento de uma só palavra, de uma só nota. Vantagem insuperavel que não o deixa desafinar, como as estrelas do Sant'Anna. Se fóra do Carnaval não ha salvação, sem o zabumba a humanidade caminharia perdida para a sua inevitavel perdição. E' a sua voz que nos guia hoje á gloria.

Foi seguramente aos deos do zabumba que o sol acordou da sua lethargia de mais de quinze dias, e luz emfim para todos.

TUDO LUZ]

tudo se agita, tudo se move, tudo trepenha

AO SOM DO ZABUMBA

E' pois, ao som do zabumba que faremos este anno a nossa excursão pelas ruas da cidade, com escala por todos

OS CORAÇÕES DAS BELLAS CARIOCAS

e por todos os campos onde haja glorias a colher.

As cousas estão mais para ser zabumbadas do que nunca.

TODO O MUNDO TOCA ZABUMBA

A cirurgia que quer um conto de réis e singe-se amorosa da sciencia, toca zabumba pela imprensa, e toca mesmo

TROP FORT

OS JORNAES

que querem caminhos na falta de credito real, zabumbam os ouvidos do governo.

OS NEGREIROS

que não querem a abolição zabumbam o pais, dizendo como a querem.

OS POLITICOS

que querem entrar para o senado, zabumbam a corôa dando um ponta-pé na curul.

Até o Padre Eterno

nos zabumbou com tanta chuva.

FINALMENTE

o mundo está dividido em duas metades, que se zabumbam uma á outra.

EVOHÉ!!!

Portanto,

ZABUMBEMOS!

Lembrat-vos que é Hoje a nossa primeira procissão pelas ruas da cidade, e que o mundo fluminense, esse bom mundo folião, tem os olhos sobre nós, e que o proprio Sol despertou para nos admirar á nossa passagem. Cuidado, portanto!

O ESPIRITO FAZ O CARNAVAL

e a razão n'estes dias é uma carga inutil. Deixai-a em casa bem guardada, como os deputados republicanos que vão para a camara jurar fidelidade á constituição.

COM RESTRICÇÕES MENTAES

como aquelle Fr. Vital de brilhantina memoria. Precisamos de mais uma victoria. E que os raios da inveja vos não assustem.

Depois que Franklin descobriu o para-raios, já não ha curisco que sirva. Trazel espirito, graça e alegria... O mais poude no prego até quarta feira, que é o dia do retrocesso da razão.

E para que nenhum se engane no caminho que nos deve levar á gloria, eis o nosso itinerario que nos guiará até aos jardins do

RECREIO DRAMATICO

S. Pedro, Primeiro de Março, Ouvidor, Theatro, largada do Rio, Carioca, Guarda-Velha, Ajuda, S. José, Primeiro de Março, Hospício, Sacramento, Sete de Setembro, Primeiro de Março, Violas, Ourives, Assembléa, Gonçalves Dias, Rosario, Primeiro de Março, Assembléa, Quitanda, Visconde de Inhaúma, Primeiro de Março, Ouvidor, Amiradas, S. Pedro, Primeiro de Março, Hospício, Sacramento, largo do Rocio, Rio-Branco, Lavradio e Senado.

O 1º secretario, D. FAFIO.

N. B.—Pessoa alguma terá ingresso sem o competente cartão.

Os Srs. socios que desejarem fantaziar-se, queiram entender-se com a respectiva commissão, para lhes serem fornecidos gratuitamente os respectivos carros.

Fonte: *Gazeta de Notícias*, 19 de fevereiro de 1882. Acedido 16 de outubro de 2022.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=3332

Durante as décadas de 70 e 80 do Oitocentos, no auge de seu prestígio e repercussão, os Zé Pereiras teriam seus defensores e opositores na imprensa. Na edição da terça-feira gorda de 1874, o *Diário do Rio de Janeiro* noticiava que o dia anterior passara sem nenhum incidente notável, e que apesar da chuva, “alguns grupos percorreram as ruas com o decantado *Zé Pereira*, quebrando a cabeça a toda a gente com o infernal zabumba e as desesperadas caixas de rufo, que lhe fazem o seu harmonioso acompanhamento”²⁶⁹. O jornalista, mal disfarçando seu descontentamento com este tipo de folguedo, complementava ainda mais enfático: “Afora estas exhibições de um gosto realmente estragado, apenas se apresentaram alguns mascaras isolados, que de nenhum modo chamaram a atenção pública”²⁷⁰.

Na defesa do Zé Pereira, o *Jornal do Commercio*, em 1881, trazia uma nota em que o autor assinava como “Viva o Zé Pereira”, que era uma resposta enfática a alguém que havia reclamado, no anonimato, de um destes grupos, no dia anterior, neste mesmo jornal:

Um *quidam* rebuçado, atacou uma verrina hontem contra esta sociedade. Diz tanta cousa, que afinal de nada sabe. Advogando os ouvidos da vizinhança, esquece-se esse quidam, que o Zé Pereira nada tem de offensivo e que toca-se por ahi, sem que alguem se lembre de impedi-lo. Diz ser mais musical do que nós e ignora um *Zé Pereira*, com certeza é algum trovador de esquina de roça. Diz que se queixa a autoridade, já o devia ter feito; porque pelo menos não gastaria estes cobres no Jornal do Commercio, que talvez lhe fizessem falta.... Afinal, este sujeito de ouvidos mais musicaes, não passará de algum tocador de realejo ou *tachos velhos*.

Não estamos mais resolvidos a perder tempo, se quizer tire a mascara e venha de frente erguida, com as suas partituras musicaes²⁷¹.

O Zé Pereira também receberia críticas por outros motivos. Ainda em 1870, no *Jornal da Tarde*, numa crônica publicada na Quarta-Feira de Cinzas intitulada “O carnaval”, o autor afirmava que os Zés Pereiras teriam desaparecido. Pelo teor, sua análise parece defender que, com a incorporação dos Zés Pereiras aos desfiles das Grandes Sociedades, os primeiros teriam perdido a sua essência popular e democrática, e não existiriam mais como eram reconhecidos tradicionalmente, e poucos deles ainda saíam as ruas:

Os Zés-Pereiras, que erão a alegria do carnaval, desapareceram das nossas ruas.

²⁶⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de fevereiro de 1874.

²⁷⁰ *Diário do Rio de Janeiro*.

²⁷¹ *Jornal do Commercio*, 3 de fevereiro de 1881.

A casaca virada pelo avesso, ostentando botões de pão de rala, a bandeira de esteiras velhas, o sapato alcacanhado, tudo morreu!

O – Zé-Pereira – que era o ideal da democracia, atirou para longe tão gloriosas tradições, e abateu bandeiras diante dos princípios aristocráticos, passeando de carro pelas ruas da cidade.

Não é tudo ainda: esqueceu o zabumba de seus avós, e empunhou o realejo!

Si um ou outro passeava pelas praças, era como o ultimo Abencerrage, de que nos falla o cantor dos Martyres, chorando no exilio as delicias do Alhambra. O som lugubre e pausado do zabumba parecia repetir aquella phrase de Branca ao Mouro: - *Retourne ou desert*.²⁷²

Este trecho também evidencia uma característica encontrada durante toda esta pesquisa, em muitos relatos de cronistas carnavalescos, das mais distintas gerações: um forte sentimento de nostalgia, que quase sempre aponta para uma insatisfação com a situação do Carnaval no presente, um desencanto com as mudanças ocorridas, e descreve com saudade e de forma emotiva o Carnaval de “antigamente”, que era melhor, o tradicional e o verdadeiro. O Carnaval do Rio de Janeiro passará por isso constantemente, não só em relação aos Zés Pereiras.

Num Carnaval em que o protagonismo será continuamente passado de um folguedo a outro, às vezes dentro de um período de poucos anos, o cronista carnavalesco do período áureo dos ranchos, por exemplo, muitas das vezes escreverá com nostalgia sobre a época da primazia das Grandes Sociedades; o jornalista do período de início do domínio das escolas de samba lembrará com carinho do apogeu dos ranchos, que na sua opinião tinham orquestras magníficas; ou, mais recentemente, no fim do século XX, muitos escritores lembrariam em tom nostálgico das décadas (1920-1960) em que brilhavam as marchinhas de Carnaval.

Nostalgia, afinal, é um sentimento inerente à alma humana. Esta impressão de que a época passada é melhor que a atual foi muito bem retratada no filme *Midnight In Paris*, do diretor Woody Allen, em que um escritor norte-americano frustrado consegue fazer viagens no tempo, primeiro para a Paris dos anos 1920's (para ele, a melhor época de todas), encontrando alguns de seus heróis, como Hemingway, e se apaixonado por uma mulher que, por sua vez, sonhava com a Paris da *Belle Époque* (do final do século XIX), do Moulin Rouge e de Toulouse-Lautrec.²⁷³

²⁷² «O carnaval», *Jornal da Tarde*, 2 de março de 1870.

²⁷³ *Midnight in Paris* (Sony Pictures, 2011).

Um folhetim publicado no domingo de Carnaval de 1872, no *Diário do Rio de Janeiro*, escrito por Luiz Guimarães Júnior²⁷⁴, ilustra bem esta nostalgia do passado:

“[...] Antigamente, quando os nossos avós viviam, tudo corria mais honestamente, mais simplesmente, mais economicamente, e era além disso mais fresco tudo! As laranjas de cheiro faziam o efeito dos *chicards*, e uma laranja nas vendas, valha a verdade, incomodara mais do que o bumbo do Zé Pereira no ouvido do próximo! [...]”²⁷⁵.

Na semana seguinte a este texto de Luiz Guimarães Júnior, um outro artigo que fazia o balanço da folia daquele ano e citava o autor, tecia diversas críticas ao Carnaval recém-terminado. Assinada por Z., afirmava que este não deixara saudades, lamentava as mudanças ocorridas e sentenciava que “o classico Zé Pereira, como diria Guimarães Júnior, em suas *Revistas de domingo*, morreu, pode se dizer, como morrem todas as grandes idéas”²⁷⁶. E continuava com seu relato indignado contra as transformações ocorridas no folguedo, exemplificando ter visto alguém fantasiado de *chicard* como porta-estandarte de um Zé Pereira. Ainda lamentaria a ausência das casacas com botões de rala, das “botas enlameadas e os vestuários de capim”. Culpava, por tudo isso, o “maldito” progresso²⁷⁷.

Ou seja, num período de duas décadas, o Zé Pereira teria surgido no ostracismo (década de 1850), aparecido na imprensa e vivido seu auge (meados de 1860), e morrido (início dos 1870's). Desaparecido por culpa do progresso e das transformações deste mundo que rejeita permanecer inalterado. O próprio França Júnior, em crônica no *Correio Mercantil*, ainda em 1868, já dizia que o Zé Pereira não era mais o mesmo. O jornalista e dramaturgo afirmava que “o Zé Pereira de hoje não é o Zé Pereira de ontem”, e com a verborragia costumeira, argumentava que “Ele vai passando pelas mesmas fases que aquelas belas feijoadas que os nossos antepassados comiam com a mão à sombra de virentes mangueiras nas pitorescas ilhas da nossa baía”²⁷⁸.

²⁷⁴ Filho de pai português e mãe brasileira, Luiz Guimarães Júnior (1847 – 1898) foi jornalista, escritor, poeta, teatrólogo e diplomata. Viveu a trabalho e depois quando aposentado em Lisboa, onde morreu. Foi amigo de Ramalho Ortigão, Eça de Queirós e Guerra Junqueiro, entre outros.

²⁷⁵ Luiz Guimarães Júnior, «Revista do Domingo», *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de fevereiro de 1872, nº 41.

²⁷⁶ *A Vida Fluminense*, 17 de fevereiro de 1872.

²⁷⁷ *A Vida Fluminense*.

²⁷⁸ *Correio Mercantil*, 27/02/1868.

Mais à frente, também reclamava da introdução de um *chicard* como porta-estandarte da brincadeira. Foi aí que acendemos o alerta: o jornalista fazia a mesma reclamação presente no texto de França Júnior, quatro anos antes, no *Correio Mercantil*. Pesquisamos e vimos que o mesmo também foi colaborador desta revista. Ou seja, mais uma vez, era França Júnior cobrando autenticidade do folguedo e criticando as suas mudanças.

Neste ponto, recordamos novamente do conceito de “invenção das tradições”. Pois, se de acordo com Hobsbawm, as “tradições”, até mesmo as inventadas, visam a invariabilidade e para tal fim utilizam-se de práticas de repetição, podemos identificar em França Júnior alguém que se colocou a tarefa de “tradicionalizar” este Zé Pereira carnavalesco. Ao escrever – com minúcia, em veículos diversos e por anos seguidos – as características dos desfiles de Zés Pereiras, considerando-lhe algo único e excecional, com características singulares (que o distinguiriam dos demais folguedos), bem definidas (como deixa claro quando diz que “O Zé Pereira é um Zé Pereira”²⁷⁹) e que se repetiam invariavelmente em cada cortejo, França Júnior esboçava algo tradicional e imutável. As críticas que escreveu sobre as modificações que começara a enxergar nos cortejos do Zé Pereira (nos porta-estandartes, vestuários e etc.) demonstram todo o seu inconformismo com as mudanças que ele percebia na sociedade (imbuída dos ideais de progresso), e, em particular, no Zé Pereira, que já não era o mesmo – portanto, não mais autêntico.

Porém, sabemos que o Zé Pereira do Carnaval carioca não possui uma autenticidade intrínseca. Uma expressão criada por Richard Peterson, “fabricação da autenticidade”, funciona bem para ilustrar este argumento. Peterson, ao dissertar sobre a invenção da *country music* norte-americana, afirma que “a autenticidade não é um traço inerente ao objeto ou ao acontecimento que se declara autêntico; trata-se de fato de uma construção social que deforma parcialmente o passado”²⁸⁰. O Zé Pereira carioca foi uma manifestação cultural trazida por portugueses, que no Brasil migrou para o Carnaval de forma espontânea, e foi ganhando novas formas e contribuições. Em terras brasileiras, este folguedo, agora carnavalesco, seria descrito e “tradicionalizado” por alguns intelectuais, através da invenção e da valorização desta autenticidade.

Assim como as transformações ocorridas dentro dos seus próprios séquitos foram alvos de críticas – como as reclamações de cronistas sobre a falta das casacas em avesso ou de porta-bandeira

²⁷⁹ França Júnior, «Eu e os Zés Pereiras».

²⁸⁰ Peterson, «La fabrication de l'authenticité: la country music», 4.

fantasiado de *chicard* –, a incorporação dos Zés Pereiras nos cortejos e nos bailes de salões das Grandes Sociedades traria ainda maiores alterações ao folguedo, algo que a crônica do *Jornal da Tarde*, de 1870, já indicava. Incorporados aos séquitos e bailes das Grandes Sociedades (baluartes da elite e do pensamento burguês), os Zés Pereiras deixariam de ser usufruto exclusivo das classes populares. O que resultaria numa expansão de significado, uma vez que os Zés Pereiras transformar-se-iam na personificação de uma “folia irmanadora, independente das classes, etnias e demais desigualdades e diferenças sociais”²⁸¹.

Segundo Cunha, esta imagem agregadora do Zé Pereira prestaria enormes serviços às elites política e intelectual brasileiras, no processo gradual de “fusão e depuração social”, em que ora se incorporava “símbolos coletivos nascidos da alegre ‘alma’ popular” e ora os rejeitavam, nesta busca da elite de delinear uma “identidade para a nação”. Além de ter uma proveniência menos perigosa que os temidos batuques africanos²⁸². Quando convinha, a elite enaltecia o caráter popular e alegre do Zé Pereira. Porém, quando a busca era por escolher um ritmo genuinamente brasileiro para ser exaltado, o Zé Pereira era então desconsiderado, por não ser tão brasileiro assim.

Se a elite brasileira vivia uma relação bipolar com o folguedo, ora enaltecendo-o, ora desprezando-o, pelo menos ele não seria importunado e reprimido da mesma forma que eram as manifestações culturais de ascendência africana. Podia ser esnobado por ser considerado um ritmo primitivo e barulhento, ou por não ter as credenciais de uma manifestação genuinamente nacional – algo procurado avidamente pelos intelectuais e artistas da época –, além de visto com o receio de descambar em confusões e violência, mas não era perseguido pela polícia e pelas autoridades judiciais como os batuques africanos.

O Zé Pereira era associado à cultura portuguesa, do antigo colonizador, etnia existe nos diferentes estratos sociais do Brasil, mas ainda com forte presença nas classes média e alta. Além disso, Brasil e Portugal dividam as mesmas ideias dominantes da cultura europeia ocidental e seguiam, oficialmente, os preceitos da religião católica. Enquanto os batuques africanos eram associados aos escravos, camada mais baixa da pirâmide social brasileira, considerados mercadorias – e não gente – por aquela sociedade. Estes ritmos percussivos de origem africana, de um continente considerado atrasado, eram vistos com medo e intolerância. Seus cultos religiosos eram encarados com forte preconceito e, muitas das vezes,

²⁸¹ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 376.

²⁸² Cunha, 376.

erroneamente confundidos com feitiçaria. Além disso, o fim do século XIX era um período em que o racismo era uma ideia presente, inclusive, em muitos trabalhos acadêmicos de investigadores ocidentais, e os costumes africanos eram considerados bárbaros e um perigo para a sociedade ocidental²⁸³.

Ou seja, havia medo, preconceito e muito desconhecimento. Nos jornais cariocas do início dos anos 1870, há relatos de denúncias e também de repressões policiais a batuques africanos realizados em determinadas residências. Batuques nem sempre relacionados apenas ao lazer, mas a práticas de cultos religiosos africanos. O periódico *Correio do Brazil*, de 30 de setembro de 1872, por exemplo, noticiava que, no dia anterior, foram conduzidas às autoridades policiais as crioulas Maria Pedriana da Conceição e Corins da Conceição, e a parda Cândida da Cruz. A última, por injuriar o rendante da casa, e as outras duas por estarem em batuque na casa nº 20 da rua da Conceição.

No mesmo jornal, em 27 de dezembro do mesmo ano, informava-se que o “batuque dos pretos” havia sido proibido, mas que restava os do Zés Pereiras, aos quais o jornal sugeria que os ensaios fossem limitados às áreas menos centrais da cidade, onde houvesse menos residências e estabelecimentos comerciais. Nesta nota, o jornalista, apesar de “tolerar” o Zé Pereira, diferentemente dos batuques africanos, ao dar sua justificativa para pedir que os Zés Pereiras migrassem para os subúrbios, também demonstrava que sabia a origem e a funcionalidade do folguedo português, apesar de demonstrar pouco apreço por ele:

[...] Este tôsko divertimento, foi inventado na falta de musica, para de vespera annunciar a festa da Romaria, com a competente foguetada em volta da capella ou igreja, onde por estar distante da povoação, servem-se nas serranias deste meio para chamar a attenção do povo; hoje porém algumas sociedades têm adoptado ensaiar em seus salões este flagelo sem se importarem com a vizinhança.

*Valha nós quem pode.*²⁸⁴

Depois do sucesso da peça de Vasques, a criação do hino do Zé Pereira, as transformações verificadas em seus cortejos, e a adoção do bombo e caixas de rufo pelas Grandes Sociedades, a definição do que seria um Zé Pereira ficava cada vez mais difícil. Em meados da década de 1870, o termo tornar-se-ia quase que como sinónimo de Carnaval, uma das representações da folia alegre e

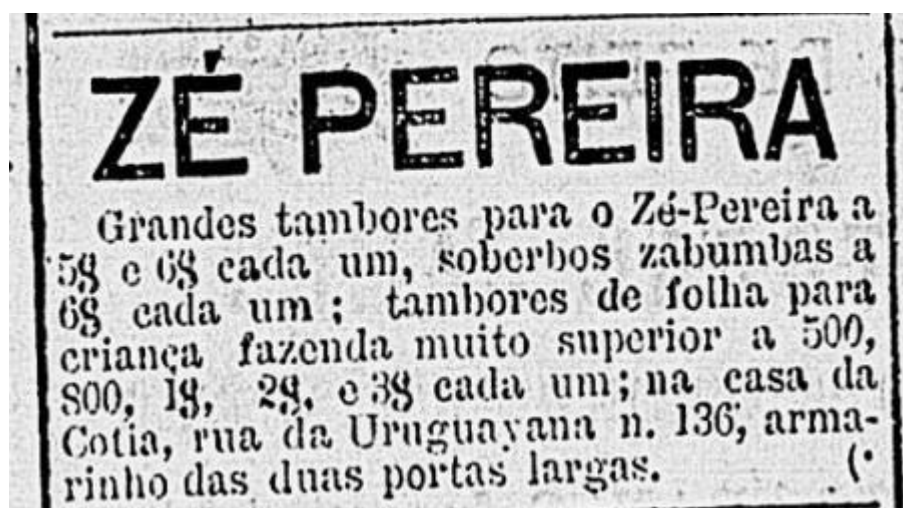
²⁸³ Ver Maria Isaura Pereira Queiroz, «Identidade cultural, Identidade nacional no Brasil», 1989, 29–46.

²⁸⁴ *Correio do Brazil*, 27 de dezembro de 1872.

descontraída. E, na década de 1880, “zé pereira já seria usado para definir qualquer tipo de grupo menos sofisticado, ou mais animado, que desfilasse pelas ruas”²⁸⁵.

Cunha defende a visão de que, nas décadas de 1870 e 1880, principalmente na última, os Zé Pereiras poderiam ser categorizados por seu nível de refinamento ou civilidade²⁸⁶. Porque neste momento haveria, além dos zabumbas das Grandes Sociedades, grupos de Zés Pereiras que faziam seus cortejos em bairros da elite, como Botafogo, não mais para o usufruto das classes populares, mas exclusivamente para estas classes mais favorecidas.

Figura 11 - Anúncio de venda de tambores para Zé Pereira



Fonte: *Gazeta de Notícias*, 16 de janeiro de 1880. Acedido 16 de outubro de 2022.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=&pagfis=50

Nas duas últimas décadas do século XIX, aumentariam as ações da elite no intuito de civilizar o Carnaval de rua do Rio de Janeiro e moldar o povo, buscando enquadrá-lo dentro dos comportamentos que julgava aceitáveis. Aos poucos, estas mesmas elites vão abandonando as ruas e concentrando suas diversões carnavalescas em lugares fechados, como clubes e teatros. As Grandes Sociedades, gradativamente, vão perdendo importância. O Entrudo não morreria simplesmente; as suas práticas seriam diluídas dentro de outros folguedos, com as alvejadas de bisnagas d’água – e depois de lança-

²⁸⁵ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 212–13.

²⁸⁶ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 394.

perfumes – continuando a fazer parte das brincadeiras vistas entre os foliões dos cortejos de ruas e dos bailes carnavalescos.

No *Gazeta de Notícias*, em 1884, o jornalista queixava-se que ocorria um Entrudo “descarado e ousado”. “Desde os arrabaldes até às ruas principaes da cidade, os *esguichos*, as *seringas*, os limões de cêra e de borracha e os baldes e bombas de irrigação molharam com uma grande correção os curiosos que vieram para a rua na intenção de gozar dos folguedos carnavalescos”²⁸⁷.

Na mesma *Gazeta*, no domingo gordo do ano seguinte, 1885, um relato dos festejos do dia anterior mostrava como algumas sociedades já não faziam cortejos tão ricos e custosos, transformando-se em tipos de Zés Pereiras, e como os cronistas continuavam a espezinhar a arte de rufar os tambores: “[...] duas sociedades puzeram na rua, não a bernarda, mas dous ruidosos Zé-Pereiras que atordoaram os ares e os ouvidos do proximo com os rufos de seus tambores e as notas agudas e desafinadas de seus clarins”²⁸⁸.

2.5- Fim do século XIX

A ideia de regular os Zé Pereiras apareceria na imprensa em certos momentos, assim como as reclamações por conta do barulho excessivo não cessariam. Um folhetim do jornal *O Paiz*, de janeiro de 1888, dizia que a polícia queria regulamentar os Zés Pereiras, relativamente às horas de ensaios que seriam permitidos. No texto eram defendidos, mais uma vez, os ideais civilizadores burgueses, numa sociedade em que a elite se inspirava nos ideais positivistas de Comte, e nos conceitos de ordem e progresso que apareceriam em breve, inclusive, na bandeira do Brasil republicano.

Neste entardecer do século XIX, aumentaria a repressão policial ao Carnaval de rua. Principalmente, depois do advento da República, em 1889. Para desfilar pelas ruas, os grupos tinham de se inscreverem e terem a autorização das autoridades competentes, na forma de licenças. Em razão disto, estes grupos carnavalescos que saíam as ruas procuraram se institucionalizar para sobreviverem, transformando-se em sociedades civis, com estatutos, sedes e quadro de membros. Aos poucos, o Carnaval do Rio de Janeiro seria tomado por desfiles de grupos que se definiam com diferentes denominações.

²⁸⁷ *Gazeta de Notícias*, 25 de fevereiro de 1884.

²⁸⁸ *Gazeta de Notícias*, 4 de março de 1889.

O Paiz, de 07/02/1891, listava os grupos e sociedades que tinham obtido a licença da polícia para sair às ruas naquele ano e desfilariam no dia seguinte à publicação, no domingo gordo. Eram eles:

Grupos dos Velhos das Candeias, Carnavalesco Bumba Meu Boi, Ordem e Progresso de Botafogo, Sociedade Prazer da Glória, Grupo Filhos da Providência, Carnavalesco Club de S. Christovão, Sociedade União Lanceiros Cucumbys, Familiar Musical Lanceiros Cucumbys Carnavalescos, Grupo dos Minervas, Cordão Flor de Itapiru, Grupo da Candeia, União da Aldeia, Zé Pereira, Carnavalesco Flor de S. Diogo, Sociedade Munhambana, Grupos Guarany's da Cidade Nova e Filhos de Saturno, e Grupo Carnavalesco Musical dos Aventureiros, apenas amanhã²⁸⁹.

Pelos nomes da lista percebe-se uma grande diversidade de designações e uma mistura de estilos entre os folguedos. Havia entre estes grupos, além de sociedades carnavalescas e Zés Pereiras, cucumbis, cordões, blocos e, possivelmente, ranchos. Os cucumbis, uma variante dos congos, praticado por negros no Brasil desde os tempos coloniais, era um “préstito, com pequeno enredo e bailados guerreiros”²⁹⁰. Popular na Baía e no Rio de Janeiro, em ocasiões de entrudo e festas natalinas, a partir da segunda metade do século XIX seus cortejos passariam a fazer parte do Carnaval de rua carioca. O sincretismo brasileiro fazia-se presente. Nos vestuários, os negros inspiravam-se em trajes indígenas, e para embalar o canto e a dança, usavam instrumentos percussivos tanto de origens portuguesas quanto africanas, como tamborins, os *ganzás*, os pandeiros, os chocalhos e os *agogôs*²⁹¹.

Os cordões, que teriam aparecido durante a década de 1880²⁹², eram grupos de foliões fantasiados, que cantavam e dançavam mais ou menos ritmicamente, junto de instrumentos de percussão como adufos, cuicas, reco-reco e tambores. Durante a primeira década do século XX, os cordões seriam popularíssimos. Já os ranchos carnavalescos, segundo muitos historiadores, teriam surgido através do baiano Hilário Jovelino Ferreira, que, ao chegar à capital do império, em 1872, resolveu transferir o Rancho de Reis (cortejo popular na Baía entre o Natal e o dia de Reis) para o período do Carnaval. Os ranchos carnavalescos desfilavam com orquestras que, além dos instrumentos percussivos, continham violas, violões e, alguns, até flautas. Seriam o folguedo mais popular do Carnaval carioca a partir de 1910 até meados de 1930 (quando seria ultrapassado pelas escolas de samba). E

²⁸⁹ *O Paiz*, 7 de fevereiro de 1891.

²⁹⁰ Cascudo, *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 325.

²⁹¹ Moraes Filho, *Festas e Tradições Populares do Brasil*, 143.

²⁹² Moraes, *História do Carnaval Carioca*, 122.

ainda havia os blocos, grupos mais improvisados que os cordões, que aos poucos iriam se espalhar pela cidade.

Era difícil categorizar um desses grupos listados pelo jornal *O Paiz*, pois tirando as sociedades, possivelmente todos os outros eram de origem popular. Era corriqueiro que grupos carnavalescos fossem organizados por afinidades diversas, como vizinhança, família, profissão ou religião e que em seus cortejos aparecessem ingredientes característicos de distintas brincadeiras²⁹³. Nestes conjuntos havia uma mescla de influências e a junção de elementos comuns. Por exemplo, era muito costumeiro os cordões da época conterem, em suas comissões de frente, foliões fantasiados de índios, assim como os cucumbis. Alguns destes grupos tornar-se-iam violentos, desenvolvendo fortes rixas entre rivais.

Um caso coberto pelos jornais e apresentado pela historiografia é o de Adolfo Mulatinho, integrante de um grupo de Zé Pereira denominado Arrelia, preso pela polícia no Carnaval de 1885 por ter desferido um golpe de navalha num folião de um Zé Pereira rival, durante uma briga generalizada. O grupo de Mulatinho era formado por capoeiras, que com suas habilidades de lutadores, tomavam conta do porta-estandarte do grupo. Roubar o porta-estandarte de um grupo rival era motivo de glória²⁹⁴. Cunha salienta que, se em 1885, no processo de Adolfo Mulatinho ele surge como integrante de um Zé Pereira, dez anos depois este grupo já seria considerado um cordão²⁹⁵.

Durante o século XX, tornar-se-ia usual que os investigadores do Carnaval brasileiro tentassem colocar estes folguedos populares numa linha evolutiva. Renato de Almeida e Eneida de Moraes, por exemplo, afirmavam que os cordões teriam surgido dos cucumbis. Outros afirmariam que os Zés Pereiras é que deram origem aos cordões, como Jota Efegê. Ambos, cucumbis e Zés Pereiras, quando objetos destas análises, já teriam desaparecido do Carnaval carioca.

Eneida de Moares, com seu clássico *História do Carnaval Carioca*, seria fundamental para oficializar esta categorização de cada brincadeira, estabelecendo suas origens e formatos, e determinando uma linha de desenvolvimento para estes folguedos, em particular, e para o Carnaval

²⁹³ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 374.

²⁹⁴ Sidney Chalhoub, Gladys Sabina Ribeiro, e Martha de Abreu Esteves, «Trabalho escravo e trabalho livre na cidade do Rio de Janeiro», *Revista Brasileira de História* 5, n.º 8–9 (1984): 85–116.

²⁹⁵ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 400.

carioca, no geral²⁹⁶. Seguindo esta ideia, além dos casos citados, os ranchos carnavalescos teriam evoluído para as escolas de samba, por exemplo.

Todavia, apesar da categorização facilitar os estudos do tema, a mistura entre as brincadeiras continuou acontecendo, pelo menos em relação aos grupos espontâneos que desfilam no Carnaval de rua. Autores mais recentes, da primeira década do século XXI, como Cunha e Ferreira, foram alguns dos que criticaram veementemente esta visão de uma sucessão temporal e de progresso do Carnaval brasileiro²⁹⁷.

Perto da virada do século, o Rio de Janeiro continuava a ser uma cidade bastante portuguesa. Em 1890, o município contava com uma população de 522.651 habitantes. Um crescimento de 90,1% em relação ao censo anterior, realizado 18 anos antes. Destas, 106.461 pessoas eram portuguesas (20,36% da população). Brasileiros filhos de pai ou mãe portuguesas somavam mais 161.203 pessoas (30,84% da população). Ou seja, no total, 267.664 pessoas (51,2% dos habitantes do Rio) eram portugueses natos ou filho de lusos²⁹⁸. A título de comparação, em 1890, Lisboa, a maior cidade portuguesa, possuía 301.206 habitantes e Porto, a segunda maior, 138.860 pessoas²⁹⁹.

Na última década do Oitocentos, o Zé Pereira seguiu a colecionar detratores (a maioria) e defensores (minoría) na imprensa, e o Carnaval continuou a causar sentimentos nostálgicos. Ainda em 1890, no *Gazeta de Notícias*, no domingo gordo da folia que se iniciava, o jornalista lamentava a ausência dos príncipes, dos máscaras, dos velhos cabeçudos e até do entrudo, que teriam desaparecido do Carnaval carioca, assim como lamuriava o estado moribundo das sociedades carnavalescos e dos bailes públicos, queixando-se que só restavam os Zés Pereiras e cucumbis, que chamou de “coisas nossas”, mas que não parecia apreciar nem um pouco³⁰⁰. O sucesso popular do Zé Pereira, porém, continuava

²⁹⁶ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 267.

²⁹⁷ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 387; Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 267.

²⁹⁸ Véra Lúcia Maciel Barroso, *Açorianos no Brasil: história, memória, genealogia e historiografia* (Porto Alegre: EST Edições, 2002), 89.

²⁹⁹ Teresa F. Rodrigues e Olegário A. Vieira Ferreira, «As cidades de Lisboa e Porto na viragem do século XIX - características da sua evolução demográfica: 1864-1930», em *O Porto de Fim do Século (1880-1910)* (O Porto de Fim do Século (1880-1910), Porto, 1991), 299.

³⁰⁰ *Gazeta de Notícias*, 16 de fevereiro de 1890.

significativo e o da peça *O Zé Pereira Carnavalesco*, de Vasques, também. Durante o Carnaval de 1894 o espetáculo estava em cartaz no teatro Lucinda.

Figura 12 – Anúncio da peça *Zé Pereira Carnavalesco*, em cartaz no teatro Lucinda



Fonte: *Gazeta de Notícias*, 04 de fevereiro de 1894. Acedido 16 de outubro de 2022.
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_03&pasta=ano%20189&pesq=&pagfis=9440

No Carnaval de 1896, na terça-feira gorda o *Gazeta de Notícias* dava um balanço da folia do dia anterior e os relatos são bem interessantes. Também é um documento da diversidade do Carnaval carioca de então. Os cordões são mencionados com a naturalidade de algo que também já é considerado parte do Carnaval da cidade. O texto informa que não havia tido desfiles das sociedades na segunda-feira, porém “Em compensação os grupos e cordões, infatigáveis, barulhentos, formidáveis, no zabumba, nas cantigas e nas dansarolas, encarregaram-se de dar vida e reboliço às ruas centraes da cidade”³⁰¹.

Neste Carnaval com bastante abundância e variedade de atrações, o Zé Pereira tinha, ainda, uma presença bastante expressiva. Desfilaram, entre outros, “o Grupo dos Teimosos com o seu estandarte e um magnifico Zé Pereira”; o Grupo Estudantina de Salamanca, que passou por instantes em frente a redação do jornal “cantando interessantissima canção hespanhola”; o Club dos Bebês, “com um tremendo zé-pereira, composto de nada menos de doze caixas e tres bumbos”; e teve até um Grupo das Virgens, que era constituído por homens vestidos de mulheres. Fora do centro da cidade, nas regiões das populações mais humildades deste Rio de Janeiro que continuava a se expandir, por conta de seu

³⁰¹ *Gazeta de Notícias*, 8 de fevereiro de 1896.

crescimento populacional exponencial, o Zé Pereira seguia a mostrar predominância, com o jornal relatando que “Pelas ruas da Cidade Nova, arrabaldes e subúrbios foi grande o numero de mascaras avulsos e *Zé Pereiras*”³⁰².

Em meio século, o folguedo, trazido das romarias portuguesas através de emigrantes lusos, surgia espontaneamente e sem registo no Carnaval do Rio de Janeiro, contribuindo para o início do Carnaval de rua e popular da cidade; rapidamente seria adulado como algo característico e importante desta folia; viraria tema de peça teatral e ganharia música saudando-o. Em seguida, porém, já era criticado por não ser mais o mesmo e que estaria, portanto, perdendo a sua autenticidade; receberia elogios, mas também desprezo, deboches e críticas dos intelectuais. Teria a contribuição de outros grupos étnicos e migraria, aos poucos, das áreas mais centrais da cidade para os bairros da região portuária e subúrbios. E, apesar dos críticos, na virada para o Novecentos o Zé Pereira seguia mostrando vitalidade e muitos jornalistas e escritores continuavam a saudá-lo.

Diante daquele cenário, poucos poderiam imaginar que, em menos de dez anos, por volta de 1907, alguns cronistas dariam o folguedo como extinto e restrito ao passado da cidade. Não seriam poucas as mudanças enfrentadas pelo Brasil e o Rio de Janeiro no início do novo século.

³⁰² *Gazeta de Notícias*.

CAPÍTULO III – O ZÉ PEREIRA SÃO ÁGUAS PASSADAS

3.1 – O Rio de Janeiro civiliza-se (primeira década do século XX)

O fim do século XIX e a primeira década do XX foram um período de enormes transformações económicas, políticas e sociais no Brasil. O país deixava de ser uma monarquia para se tornar uma república e entrava de vez para a era do capitalismo, ao abandonar o sistema escravagista e generalizar o trabalho livre³⁰³. Além disso, na primeira década do novo século, a economia viveria um momento favorável, com o aumento da produção de café e uma nascente industrialização. Embalados pelos pensamentos positivistas, a república nova – nascida de um golpe militar – procuraria seguir os ideais de civilização e progresso vigentes à época, porém, ao mesmo tempo enfrentava graves problemas sociais³⁰⁴.

Em nenhum outro lugar do país esta realidade seria tão visível quanto na sua capital federal à época, o Rio de Janeiro. Esta experimentava um rápido e desordenado crescimento demográfico. De uma população de 522.651 pessoas, em 1890, chegaria somente dez anos depois, na virada do século, a 811.443 habitantes. Um aumento de 55,3%³⁰⁵. Ainda espremida praticamente dentro dos seus traços coloniais, a cidade recebia um altíssimo fluxo migratório de novos imigrantes europeus e também de ex-escravos provenientes, principalmente, das zonas açucareiras e cafeeiras em decadência (respetivamente, da Baía e do Vale do Paraíba). Devido a este crescimento exponencial da população e da falta de planeamento urbano, o Rio vivia uma grave crise habitacional³⁰⁶.

Na região central da capital, a população de baixa renda coabitava em condições insalubres, como nos cortiços. O que somado às ruas estreitas e abafadas, e a falta de saneamento, eram um cenário ideal para a proliferação de pestes. Constantes epidemias de cólera, varíola e febre amarela haviam conferido ao Rio a nada agradável alcunha de “túmulos dos estrangeiros”³⁰⁷. Certas tripulações de navios até se recusavam a descer na capital, com medo dos contágios.

³⁰³ A abolição da escravidão aconteceu em 1888 e a proclamação da República, no ano seguinte.

³⁰⁴ Leia-se Schwarcz e Starling, *Brasil: uma biografia*.

³⁰⁵ «Censos demográficos».

³⁰⁶ Leia-se Jaime Larry Benchimol, *Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX* (Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992).

³⁰⁷ Nicolau Sevcenko, *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes* (São Paulo: Scipione, 1999), 22.

Em meio a este quadro, em 1902, Francisco de Paula Rodrigues Alves assumia a presidência do país. Nascido em Guaratinguetá-SP, em 1848, o paulista era filho do minhoto Domingos Rodrigues Alves, nascido numa freguesia de Ponte de Lima, e que havia migrado ao Brasil em 1832. Rodrigues Alves foi o terceiro presidente civil da república brasileira. Assim como os dois presidentes anteriores, era originário da elite cafeeira paulista e herdara uma economia momentaneamente estabilizada devido a recuperação dos preços do café. Aproveitando estes ventos favoráveis da economia, seu governo iria executar um intenso programa de obras públicas, com o intuito de atrair imigrantes, investimentos financeiros e alterar a imagem negativa do país no exterior. Como o Rio, a capital federal, era a vitrine do país, Rodrigues Alves priorizaria a modernização da cidade e, para isso, seriam definidos três eixos principais: a modernização do porto, o saneamento e as reformas urbanas³⁰⁸.

As reformas urbanas seriam comandadas pelo engenheiro Francisco Pereira Passos, nomeado por Rodrigues Alves como prefeito do Distrito Federal. Pereira Passos havia estudado em Paris e assistira às transformações urbanísticas conduzidas naquela cidade pelo barão de Haussmann, nas quais iria se inspirar. Visando o saneamento, o urbanismo e embelezamento do Rio de Janeiro, serão empreendidas demolições de morros, ruas e casarios – pois acreditava-se que as ruas estreitas e morros da cidade impediam a circulação do ar e ajudavam a propagar doenças –, obras de alargamento e abertura de ruas e avenidas, e a construção de novas praças e jardins³⁰⁹.

Imbuído de amplos poderes, após leis serem alteradas para facilitar a desapropriação e a demolição de imóveis, o projeto encampado por Pereira Passos – o primeiro plano urbanístico implementado na cidade – será denominado pela imprensa de “bota-abaixo”. O grande símbolo deste plano é a abertura da Avenida Central, um extenso corredor que será aberto no centro do Rio. A avenida teria 1.800 metros de extensão por 33 metros de largura, e ligaria o novo porto (na atual Praça Mauá) à região da Glória, cortando todo o centro antigo. Somente para esta obra foram derrubados 640 prédios³¹⁰. Para concretizá-la, parte importante da história da cidade também desapareceria. O Morro do Castelo,

³⁰⁸ Sobre o governo de Rodrigues Alves, ler Alexandra Patrícia Lopes Esteves, «Francisco de Paula Rodrigues Alves: O homem, o político e o sanitarista», em *Homens, Instituições e Políticas (séculos XVI-XX)*, coord. Alexandra Patrícia Lopes Esteves (Braga: Universidade do Minho - Lab2PT, 2019), 198–217.

³⁰⁹ Benchimol, *Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*.

³¹⁰ José Murilo de Carvalho, *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi* (São Paulo: Companhia das Letras, 2005), 93.

por exemplo, marco do início da ocupação portuguesa na região, será demolido para a abertura da avenida.

Até novembro de 1904, o “bota-abaixo” de Pereira Passos teria demolido por volta de 600 habitações coletivas e 700 casas, deixando desalojadas, aproximadamente, um total de 14 mil pessoas³¹¹.

Figura 13 - Demolição do Morro do Castelo (1904)



Fonte: Brasiliana Fotográfica - Fundação Biblioteca Nacional. Acedido 16 de outubro de 2022.
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4664>

A demolição de casarões e abertura de novas ruas, avenidas e bulevares, com a finalidade de saneamento e ordenação da malha urbana, permitiu um melhor arejamento, ventilação e iluminação do centro desta cidade que pretendia ganhar ares de metrópole moderna e cosmopolita. Porém, nem todos foram beneficiados e ficaram satisfeitos com as mudanças implementadas. As demolições de casarões

³¹¹ Sevcenko, *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*, 44.

e extinção dos cortiços fez com que grande parte da população de baixa renda que vivia na região se visse desabrigada. Uma parcela desta população migraria para os subúrbios – expansão propiciada pelo aumento das linhas férreas –, mas parte considerável resolveria permanecer no centro e viver nos morros da área, que começavam a ser ocupados.

Este movimento de desalojamento dos cortiços e ocupação dos morros havia começado um pouco antes. Em 1893, o prefeito Cândido Barata Ribeiro havia mandado demolir o cortiço “Cabeça de Porco”, localizado próximo a estação de comboio Central do Brasil e onde viviam mais de duas mil pessoas. Parte destes ex-moradores resolveu então ocupar o Morro da Providência, que ficava nas proximidades, formando o primeiro conjunto de habitações precárias, levantadas de forma desordenadas, em terras públicas e sem nenhum tipo de planejamento, que em breve ganhariam o nome de favelas³¹².

No campo do combate às epidemias, a responsabilidade ficou com o sanitarista Oswaldo Gonçalves Cruz, que assumiu o cargo de Diretor Geral de Saúde Públicas, em 1903. Oswaldo Cruz adotaria métodos inovadores no combate à febre amarela, peste bubônica e varíola. Para esta última, uma lei de vacinação obrigatória é outorgada em 9 de novembro de 1904. Galvanizada pelos políticos de oposição e alimentada pelo descontentamento da população com a brutalidade que as brigadas sanitárias usavam para vistorias e desinfecções de residências, e com as intervenções do “bota-abaixo”, a população rebelou-se.

Na revolta, prédios públicos foram atacados, bondes derrubados e queimados, e barricadas seriam levantadas para um combate intenso entre populares e as forças de segurança governamental. Somente passados dez dias de seu início é que a *Revolta da Vacina* – como o motim seria imortalizado pela história – foi controlada. Seu desfecho contabilizaria 945 presos, 30 mortos e 110 feridos nos confrontos³¹³.

³¹² Romulo Costa Mattos, «Aldeias do mal», Revista de História da Biblioteca Nacional, 1 de outubro de 2007, <https://web.archive.org/web/20100408094702/http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152>.

³¹³ Carvalho, *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, 117.

Figura 14 - Avenida Central (1905 circa)³¹⁴



Fonte: Brasiliana Fotográfica - Fundação Biblioteca Nacional. Acedido 16 de outubro de 2022.
<http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/387>

No início do novo século, o Zé Pereira continuava a sofrer críticas na imprensa por seu barulho excessivo e pelos seus modos rudes. Na revista *Rua do Ouvidor*, de 27 de janeiro de 1900, o jornalista Serpa Júnior reclamava dos dois meses de ensaios contínuos que um grupo de Zé Pereira fazia e que perturbava o sossego da vizinhança. Serpa Júnior indagava: “Quem não conhece o Zé Pereira? Que infeliz conduto auditivo não foi ainda alvo de surra musical da diabólica e lusa invenção?”. E, mais à frente, exasperava-se nas lamentações, queixando-se do pouco caso que a polícia fazia: “Numa cidade que se pretende civilizada, a policia não se acode aos desditosos habitantes martirizados por alguns engraçados sem espírito que levam horas inteiras espancando as peles dos zabumbas, quando as próprias é que deveriam ser escovadas [...]”³¹⁵.

³¹⁴ Seguindo a linha da avenida, vê-se quase ao fim dela, em sua esquerda, os restos do morro do Castelo, já quase todo demolido. E à direita, e ainda cercado de andaimes, a construção do prédio do Teatro Municipal.

³¹⁵ J. F. Serpa Júnior, *Rua do Ouvidor*, 27 de janeiro de 1900.

Em 1904, na *Gazeta de Notícias*, um jornalista fazia troça com a origem do folguedo e do nome Zé Pereira, ao indagar quem teria inventado esta folgança e lhe posto este nome tão pacato. Completava afirmando que Zé Pereira seria nome de capitalista, de pai de família, de sacristão, de tudo, menos de folião carnavalesco. No fim, apesar de reconhecer o barulho e a loucura gerada pela pândega, dizia preferi-la do que viver numa cidade triste e apática³¹⁶. Todavia, esta realidade mudaria em breve e o Zé Pereira seria deixado para trás pela maioria.

Depois da inauguração, em 1905, a ampla Avenida Central (atual Avenida Rio Branco) substituiria a estreita Rua do Ouvidor como a principal passarela do Carnaval de rua do Rio de Janeiro. E, em 1907, numa crônica intitulada “Tradições”, publicada na revista *Kosmos*, o poeta Mário Pederneiras exaltava as coisas novas e civilizadas e criticava àqueles que “emperram na ferrugem das Tradições e das Saudades incompreensíveis”³¹⁷.

A crônica de Pederneiras seria citada como fonte por investigadores do Carnaval carioca nas décadas seguintes quando o assunto era o Zé Pereira³¹⁸, devido ao jornalista considerar o folguedo desaparecido das ruas cariocas àquela altura. Seu relato seria, portanto, uma prova incontestável de um Zé Pereira falecido. No trecho que passaria para a historiografia, Pederneiras, que escreve como se estivesse fazendo um relato a um amigo, diz:

Deves também sentir a falta incompreensível do teu saudoso Zé Pereira, atordoando os ares com aquelle incançável zabumbar alegre e forte. O Zé Pereira era a symphonia do Carnaval. Punha formigueiros às pernas trefegas dos cariocas, remechia-lhes o corpo em bamboleos e acendia-lhes no olhar a chamma rubra do prazer.

Mezes antes, tu já ouvias, a maior parte das vezes, pelos môrros em passeiadas de ensaio, e o rufo miudo daquellas caixas, o bater compassado e sêcco daquelles bombos, era o sinal da alegria que vinha, da loucura que se aproximava, da florescencia vermelha das festas classicas de Momo³¹⁹.

³¹⁶ *Gazeta de Notícias*, 11 de fevereiro de 1904.

³¹⁷ Mário Pederneiras (1867 – 1915) foi um poeta simbolista brasileiro, colaborador de diversas revistas e jornais de sua época. Pederneiras, «Tradições».

³¹⁸ Efeê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca*, 130; Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 395..

³¹⁹ Pederneiras, «Tradições».

Sobre o carregado tom nostálgico e os elogios a um folguedo narrado no passado, considerado ultrapassado e desaparecido, isto acompanharia uma tendência já identificada na década anterior (última do século XIX): “a construção de uma imagem positivada para algo que se conjugava no pretérito, como a ‘beleza do morto’”³²⁰.

Outra informação interessante presente neste trecho da crônica de Pederneiras exposta acima é de que a maior parte dos ensaios dos folguedos eram realizados no morro, o que demonstra que os Zés Pereiras – como visto no último capítulo – há muito tempo não eram mais exclusividade dos imigrantes portugueses, e tinham sido também adotados pela população pobre e negra. Contudo, o texto de Pederneiras é, basicamente, uma ode aos novos tempos: destacava a extinção dos velhos hábitos de um Rio de Janeiro aldeão, primitivo e imundo, e comparava as virtudes da avenida Central e os defeitos da rua do Ouvidor para se curtir o Carnaval. A primeira era larga, bem iluminada, o ar circulava livremente e o público contava com amplo espaço e conforto, enquanto a segunda era estreita, quente e asfixiante por conta da iluminação a gás, e onde os foliões tinham de se espremer, junto a sujeira da poeira e dos confetes³²¹.

Mário Pederneiras exaltava as mudanças e as novas formas de se brincar o Carnaval. Afinal, “tudo muda”, segundo o poeta. Se no meio do caminho ficavam para trás algumas brincadeiras antes apreciadas, que passavam para o domínio da tradição, definida por ele como “o esbatimento saudoso das boas recordações”, o autor complementava que “Em compensação, tu hoje tens..., tu tens... tens o.. tens... a Avenida, o fon-fon dos automoveis, a luz electrica, o bom calçamento, as ruas largas, enfim, todo este sumptuoso Carnaval que estamos apreciando”³²².

Na mesma edição da revista Kosmos do texto de Mário Pederneiras, o jornalista Gonzaga Duque Estrada, sob o pseudônimo Américo Fluminense, em “O Carnaval no Rio” narra a história do Carnaval na cidade desde os seus primórdios, nos tempos coloniais, até os desfiles na Avenida Central. Sobre a origem do Zé Pereira no Carnaval carioca, que denomina de “o tremendo rompe rasga do chavari pagodeiro”, Duque Estrada vai apoiar-se nos relatos de Vieira Fazenda, a quem chama de “infatigável cronista do nosso passado”. Apesar escrever apenas três anos após a publicação da crônica de Fazenda na imprensa, o relato de Duque Estrada já sofreria da síndrome do “telefone estragado” ou “telefone

³²⁰ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 395.

³²¹ Pederneiras, «Tradições».

³²² Pederneiras.

sem fio”. Ao dar crédito aos relatos de Viera Fazenda sobre o sapateiro português que seria o fundador da folgança no Carnaval carioca, Estrada chama-o de “José Nobrega de Azevedo Paredes”, trocando, portanto, e provavelmente por distração, o apelido Nogueira – utilizado por Vieira Fazenda no texto do periódico *Notícia* – por Nobrega³²³.

Duque Estrada tenta recriar o dia do primeiro desfile do Zé Pereira e é cirúrgico quanto a procedência, ao dizer que José Nobrega, numa segunda-feira de Carnaval, teria introduzido, com sucesso, “o formidável Zé P’reira das folias minhôtas”³²⁴. O jornalista prossegue qualificando negativamente à cidade do Rio de Janeiro do início da década de 1850, ao afirmar que “Toda a suja cidadesinha, esconsa e fedorenta, estremeceu ao ruído rhytmado da estrandosa pandorga”, e que dali em diante os “*Zé-Pereiras* surgiram às dúzias, aos centos”³²⁵.

Posteriormente, o jornalista, assim como Pederneiras, indicava os cordões como os herdeiros dos Zés Pereiras. Estrada, entretanto, adicionaria os cucumbis neste grupo de progenitores. Reclamando dos maus comportamentos vistos nas brincadeiras de Entrudo e dentro dos grupos populares, que poderiam terminar em violência ou roubo, assim terminava a sua crônica:

Emquanto assim corria o Carnaval, os *Cucumbys*, como o *Zé-Pereira* noutro tempo, mudavam o aspecto dos folguedos, communicando a selvageria aos instintos rudes do povo. Dir-se-ia uma afinidade. Deles nasciam os *cordões*, esses horríveis, fetidos, barbaros cordões, que dão ao nosso Carnaval de hoje algo boçal e selvagem [sic] com a sua imutavel meloéa de adufes e pandeiros e a babugem desbocada de suas cantinelas. Quando o *Zé-Pereira*, apesar de sua pobreza de rythmo, tem de ruidosamente alegre, esses tan-tans e bufe-bufe dos cordões possuem de bruto, atroador, irritante e estúpido.

Já não há alegria nem espirito, há berreiro de taba de mistura com uivos de africanos em samba. E para completar a insipidez d’um carnaval de cabindas e botocudos o lança perfume vai abrindo caminho ao entrudo com outr’ora a bisnaga, pequenina, discreta e perfumada³²⁶.

Pode-se retirar algumas informações interessantes deste trecho para a historiografia do Carnaval brasileiro, como a utilização da palavra samba – antes ainda de ser relacionada, especificamente, como

³²³ Fluminense, «O Carnaval no Rio».

³²⁴ Fluminense.

³²⁵ Fluminense.

³²⁶ Fluminense.

um ritmo musical³²⁷ – e o relato do consumo de lança-perfumes. Todavia, o mais marcante é a total ojeriza que Duque Estrada nutre pelo comportamento e divertimentos do povo, em geral, e dos cordões, em particular. Para este último o jornalista vai descarregar um arsenal quase que inesgotável de adjetivos depreciativos. O Zé Pereira ainda é menos atacado, pois segundo o autor, apesar da pobreza rítmica, era alegre. Mas os demais folguedos não seriam alegres também? O cucumbi não é poupado em nenhum momento. Os cordões são execrados. Isto demonstra que as críticas de Duque Estrada, ao mirar o seu ódio principalmente nos cordões, e não ter com os cucumbis a mesma mais boa vontade verificada com os Zés Pereiras, provavelmente possuem um ingrediente racista. Ao folguedo de origem portuguesa há uma complacência que não é ofertada aos outros dois folguedos citados, e que eram associados maioritariamente com a população pobre e negra.

O desprezo dos intelectuais pela arte produzida pelo povo, no entanto, não era algo restrito ao Brasil, mas um panorama comum, pelo menos na sociedade ocidental da virada do século XIX para o XX, que andava inebriada pelos ideais de civilização e progresso. Época que se acreditava, piamente, na evolução gradativa das sociedades, e em melhoramento das raças, o povo estava colocado neste estágio primeiro e mais básico de desenvolvimento³²⁸.

Em relação a música popular, e ao som produzido pelos Zés Pereiras, há críticas similares em ambos os lados do oceano Atlântico. Em Portugal, César das Neves, em *Cancioneiros de Músicas Populares*, de 1895, e Michelangelo Lambertini, na *Enciclopédia Musical de Lavignac*, de 1914, também não tecem grandes elogios ao Zé Pereira. Neves afirma que o Zé Pereira é uma música simplesmente rítmica, primitiva, do povo rude³²⁹. E Lambertini, que o Zé Pereira era o cúmulo de extravagância em matéria musical, um infernal conjunto de bombos e caixas, e infelizes eram aqueles que tiveram a oportunidade de ouvi-los³³⁰.

³²⁷ A primeira música registada oficialmente como samba, classificando-a como um gênero musical, apareceria apenas em 1916, com *Pelo Telefone*, de Donga.

³²⁸ Leia-se Lilia Moritz Schwarcz, *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930* (São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

³²⁹ César das Neves, *Cancioneiro de Músicas Populares*, vol. 2 (Porto: Editora Cesar, Campos & C.ª, 1895), XI.

³³⁰ Lambertini, «Portugal», 2465.

No Brasil, ninguém representou melhor o desprezo dos intelectuais pelas festas populares do que o escritor Luís Edmundo³³¹. Seu livro de memórias, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, junto a *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, de Vieira Fazenda, são as fontes mais utilizadas pela historiografia do Zé Pereira no Carnaval carioca. Edmundo reserva as quatro páginas iniciais do capítulo 25, intitulado “Carnaval de outrora”, do primeiro volume da obra, para escrever sobre os Zés Pereiras. Seu relato é importante por múltiplos aspetos.

Apesar de ter nascido em 1878 – ou seja, Edmundo não testemunhou o primeiro séquito do Zé Pereira com os seus próprios olhos – e de não revelar quais teriam sido as suas fontes, o autor relata com desenvoltura como teria sido o primeiro desfile – além de deixar explícita a sua repulsa à esta brincadeira popular e de distinguir o comportamento do homem de elite do da plebe.

Sete ou oito maganos vigorosos, tendo por sobre os ventres empinados satânicos tambores, caixas de rufo ou bombos, por entre alucinantes brados, passam pelas ruas, batendo, surrando, martelando, com estrondo e fúria, a retesada pele daqueles roucos e atroadores instrumentos. É um desabafo estúpido e brutal de criatura que sente a necessidade de cantar, de bater, de bramir a alegria em cachões, que lhe vai n'alma. Que, se o / homem de elite, quando venturoso, sorri, o da plebe, em geral, feliz, expande-se em ruídos, gargalha, espinoteia e dá patadas³³².

Outro dado bastante aproveitado pela historiografia é que Luís Edmundo corrobora a tese da morte do Zé Pereira do Carnaval carioca antes de 1910. O escritor diz a data e os motivos – que remetem à modernização e ao remodelamento urbano da cidade, e a busca por uma sociedade e país mais civilizados.

Pelo começo do século – 1901, 2, 3 – o zé-pereira ainda vive. [...]

Só depois de 1904, com a remodelação da cidade e o natural cancelamento de certas tradições alienígenas, é que o zé-pereira começa a esmorecer.

O Rio *civiliza-se*, diz-se pelos jornais. E os ruídos bárbaros são convidados a desaparecer de uma cidade que começa a cultivar a civilização! Acaba aí por 1906, 7 ou 8, como todas as coisas acabam, mas com esplendor e com glória, isso, após ter interferido, poderosamente, nas alegrias patricias, avivando-as, exaltando-as, durante cerca de meio século³³³.

³³¹ Nascido em 1878 e falecido em 1961, o carioca Luís Edmundo foi, além de escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, jornalista, poeta, cronista, memorialista, teatrólogo, historiador e orador.

³³² Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 475–76.

³³³ Edmundo, 478.

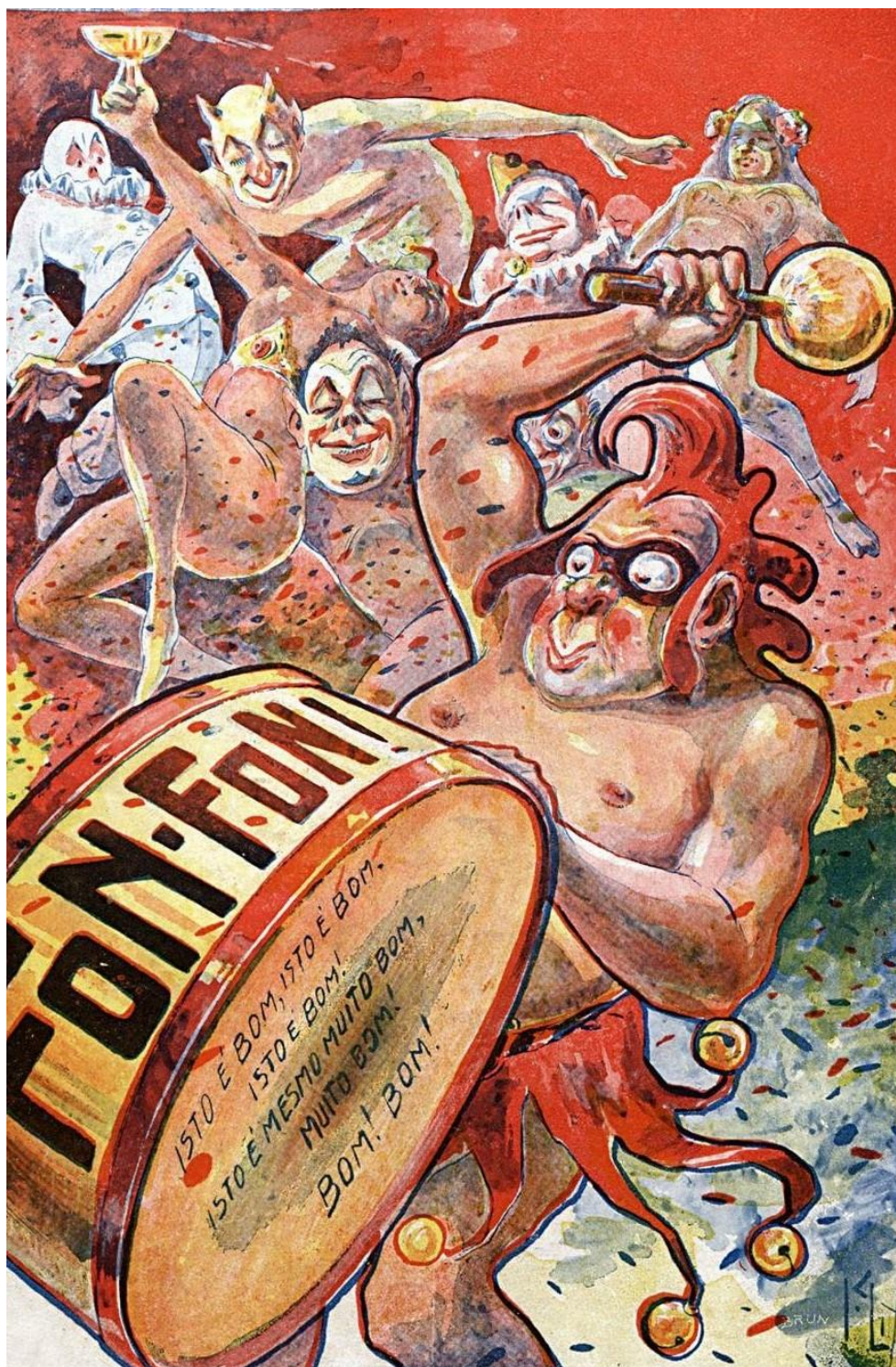
Esta busca por civilizar o Carnaval não era restrita ao Rio de Janeiro ou ao Brasil. Em Portugal também procurava-se acabar com práticas carnavalescas antigas, consideradas grosseiras e de mau gosto, e se fazer um Carnaval civilizado, ordeiro e de bons modos, inspirado, por exemplo, no de Nice, na França. Em correspondência enviada de Lisboa por Jayme Victor, e publicado no jornal carioca *Gazeta de Notícias*, de 25 de março de 1905, Victor relatava sobre os Carnavais daquele ano de Lisboa e Porto, em que: “As duas primeiras cidades do país têm este ano um Carnaval desusado, um carnaval *chic*, *commencement de siècle*, civilizado, polido, um Carnaval a Nice”, completando, mais a frente, o que devia ser deixado para trás, e o que era visto de bom grado: “[...] sem as brutalidades e selvageria dos anteriores, predominando nele as flores, os bombons, os *confetti*, as carruagens enfeitadas [...]”³³⁴.

De acordo com Luís Edmundo, os Zés Pereiras teriam desaparecido do Carnaval entre 1906 e 1908. Época em que o Rio de Janeiro se civiliza e não caberiam mais certas práticas antigas, ultrapassadas e consideradas rudes³³⁵. Os memorialistas e jornalistas que sentenciam a morte do Zé Pereira do Carnaval carioca na primeira década do século XX afirmavam, portanto, que a causa seria a modernização do país – e do Rio de Janeiro, em particular. Por conta deste progresso, os Zés Pereiras e os cucumbis teriam desaparecido das ruas. Deixavam como herdeiros os cordões – que, curiosamente, também eram bastante criticados por esta elite intelectual.

³³⁴ Victor, 1905, *apud* Efegê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca*, 47.

³³⁵ Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 475–78.

Imagem 15 - Capa da Revista Fon-Fon (1909)



Fonte: Revista Fon-Fon, 18 de fevereiro de 1909. Acedido 16 de outubro de 2022.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=2375>

3.2 – Vieira Fazenda e a criação do mito fundador

Foi José Vieira Fazenda³³⁶, em crónica publicada em 1904, quem apresentou José Nogueira de Azevedo Paredes à historiografia do Carnaval brasileiro, reclamando para o sapateiro luso a autoria da introdução dos bombos portugueses no Carnaval carioca. A reivindicação deu certo, e praticamente todos os investigadores do Carnaval carioca que vieram depois, reproduziram a versão de Vieira Fazenda.

Eneida de Moraes, que abriu o caminho para os demais historiadores do Carnaval brasileiro, no capítulo em que dedica ao Zé Pereira, inicia o seu texto dizendo que todos que escreveram sobre o Zé Pereira na folia carioca, baseiam-se exclusivamente em Vieira Fazenda; depois reproduz na íntegra a crónica de Fazenda; e, antes de encerrar o assunto, reforça mais uma vez: “Fiquemos com Vieira Fazenda porque ficaremos muito bem. Aliás, repito, todos os autores que se referem ao Zé Pereira e contam suas diabruras nesta cidade fazem-no baseados em Vieira Fazenda”³³⁷.

Moraes publicou sua obra em 1958. Quase meio século depois, Felipe Ferreira, em 2004, ao expor as discórdias dos autores quanto ao ano do primeiro desfile, completa, na sequência, que: “Todos afirmam que no Brasil a brincadeira começou quando um certo José Nogueira desfilou pelas ruas do Rio de Janeiro, durante os dias de Carnaval, batendo um grande bumbo”³³⁸. E o académico Marcelo Fecunde de Faria, em dissertação de 2015, ao discorrer sobre a origem da brincadeira em terras brasileiras, menciona os trabalhos de Marlene Pinheiro³³⁹, de 1996, e o de Felipe Ferreira, de 2004, para destacar as controvérsias sobre a origem da folgança, porém, emendando que, se não podia especificar exatamente como se iniciara o Zé Pereira no Brasil, “[...] não podemos negar que [...] as informações referem-se a José Nogueira como ponto chave para o desenvolvimento da manifestação”³⁴⁰.

Utilizamos os exemplos destes três autores, de diferentes períodos, para ilustrar como que, apesar das ditas lacunas e incertezas sobre a origem do Zé Pereira no Brasil, quanto a paternidade

³³⁶ José Vieira Fazenda (1847-1917) nasceu e morreu na cidade do Rio de Janeiro. Como muitos cariocas da época, era descendente direto de portugueses, filho do negociante português António Cândido Daniel e de Rosa Maria Cândido Fazenda. Formou-se bacharel em letras, em 1865, e doutor em medicina, em 1872. Trabalhou como médico até 1895, quando se elegeu vereador da capital federal. Em 1898, assumiu como bibliotecário do IGHB, cargo em que permaneceria até o seu falecimento. Em Vicente Tapajós, «José Vieira Fazenda», em *Dicionário Biobibliográfico de Historiadores, Geógrafos e Antropólogos Brasileiros* (Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, 1993).

³³⁷ Moraes, *História do Carnaval Carioca*, 49.

³³⁸ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 209.

³³⁹ Marlene M. Soares Pinheiro, *A travessia do avesso: sob o signo do carnaval* (São Paulo: Annablume, 1996).

³⁴⁰ Faria, «Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO», 63.

parece não haver dúvidas. Praticamente todas as obras relacionadas ao Carnaval brasileiro usadas nesta dissertação referem-se a José Nogueira como o pioneiro. Alguns poucos investigadores ainda utilizam o “provavelmente”, ao invés de cravar. Enquanto os poucos trabalhos que não citam o sapateiro português são aqueles que não entram especificamente na questão de quem teria sido o precursor.

É importante lembrar que quando publicou seu folhetim sobre o Zé Pereira, em 1904, a memória das origens deste folguedo na folia carioca parecia perdida³⁴¹. Vieira Fazenda preencheria algumas das lacunas da história desta gênese, mas nem todas. Ao reivindicar para José Nogueira a fundação do Zé Pereira carnavalesco, Vieira Fazenda, antes de mais nada, deixava claro o que, em sua opinião, teria sido a melhor contribuição deste folguedo: ajudar a acabar com a prática do Entrudo entre as classes populares³⁴².

O historiador e bibliotecário narra com bastantes detalhes algumas passagens da vida de José Nogueira, e humaniza-o, ao carregar de cores e vitalidade à história narrada. Porém, algumas informações que seriam importantes não são dadas, outras levantam mais suspeitas que certezas, e parte do texto tem claramente um viés ficcional. Ademais, o autor não apresenta fonte alguma sobre as informações que apresenta. Tudo isto nos leva a um questionamento fundamental: o sapateiro português José Nogueira realmente existiu, ou seria ele apenas um mito fundador criado por Vieira Fazenda?

Começamos por tentar buscar documentos que comprovassem a existência de José Nogueira de Azevedo Paredes. A busca pelo rasto de José Nogueira começar-se-ia por Portugal. No Arquivo Distrital do Porto³⁴³, não foi encontrada nenhuma referência ao nome José Nogueira de Azevedo Paredes. O arquivo possui, entre os seus documentos, os fundos paroquias e notariais de Porto e dos concelhos do entorno. Além disto, abriga os tomos dos registos de passaportes nacionais para fora do reino, realizados desde 1834. Neste caso, Porto concentrava, durante o século XIX, o registo dos cidadãos de todo o Norte de Portugal. Com os arquivos digitalizados, ainda conferimos, página por páginas, do livro 14 (08/09/1846 a 06/09/1847) até o 22 (26/07/1851 a 28/10/1851)³⁴⁴.

³⁴¹ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 390.

³⁴² Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 327.

³⁴³ «Arquivo Distrital do Porto», Arquivo Distrital do Porto, 2013, <https://pesquisa.adporto.arquivos.pt/results?p0=UnitTitle&o0=1&v0=Jos%c3%a9+Nogueira+de+Azevedo+Paredes>.

³⁴⁴ «Registos de Passaportes», Arquivo Distrital do Porto, acessado 16 de setembro de 2022, <https://pesquisa.adporto.arquivos.pt/DetailsForm.aspx?id=411567>.

Aumentando a abrangência territorial da pesquisa, no banco de dados do Arquivo Nacional da Torre do Tombo³⁴⁵, de Lisboa, também não há nenhum registo encontrado sobre alguém com este nome. Já no livro *Emigração e emigrantes do Vale do Lima*, o único José Nogueira identificado era natural de Anais, freguesia do concelho de Ponte de Lima, tinha 45 anos, era casado, mas saíra de Portugal rumo ao Brasil apenas em 1875³⁴⁶.

No site do CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade)³⁴⁷, o mais perto que chegamos foi de alguns Josés Nogueiras que eram naturais do concelho de Paredes³⁴⁸. O único ponto negativo deste banco de dados é não ter o ano da partida para o Brasil destas pessoas. No entanto, cruzando estas informações com a de outros *websites* – como o FamilySearch –, conclui-se que nenhum deles teria migrado ao Brasil entre 1847 e 1860 (teoricamente, o período em que José Nogueira teria de ter desembarcado no Brasil, respeitando-se as informações de Viera Fazenda sobre os passos de Nogueira em Portugal e os relatos dos primeiros desfiles de Zé Pereira no Rio de Janeiro).

Nos arquivos brasileiros, dentro do site do Arquivo Nacional do Brasil há uma plataforma que preserva os documentos de entrada e permanência no país, porém num período que se inicia em 1875 e vai até 1987³⁴⁹. Ainda no Arquivo Nacional, há o portal do SIAN (Sistema de Informações do Arquivo Nacional)³⁵⁰, que entre os fundos, tem os das relações de vapores com entrada no porto do Rio (a partir de 1875) e no de Santos (a partir de 1891), registo de imóveis (a partir de 1927) e registos civis, como casamento, nascimento e óbito (a partir de 1940). Entramos em cada um deles, e nada. Na pesquisa

³⁴⁵ «Arquivo Nacional Torre do Tombo», Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2008, <https://digitarq.arquivos.pt/>.

³⁴⁶ Henrique Rodrigues, *Emigração e emigrantes: Vale do Lima no século XIX* (Viana do Castelo: CER, 2006), 376. O autor da obra, especialista em emigração do alto Minho ao Brasil no século XIX, ainda nos cedeu, gentilmente, um arquivo contendo todos os nomes com apelido Nogueira, de sua base de dados com quase 34 mil entradas. Mesmo assim, nem sinal do herói de Viera Fazenda.

³⁴⁷ Em sua base de dados sobre a emigração portuguesa ao Brasil, na pesquisa de titulares de passaportes, também não há nenhum José Nogueira de Azevedo Paredes. José Nogueiras tem pelo menos duas centenas, todos de localidades do Norte de Portugal. Muitos deles, acompanhados de algum outro nome ou apelido; por exemplo, José Nogueira da Silva. Encontrou-se uma quantidade alta (mais de 10) de Josés Nogueiras que seriam naturais do concelho de Paredes. A maioria deles teria o Rio de Janeiro como destino final. Seis deles estão registados somente como José Nogueira.

³⁴⁸ «A Emigração de Portugal para o Brasil», CEPESE, *Remessas: Rede Emigração Europa do Sul - América do Sul* (blog), 2013, <http://www.remessas.cepese.pt/remessas/mod/itsdatabase/view.php?id=10>.

³⁴⁹ «Registro de entrada de estrangeiros», Arquivo Nacional (Brasil), 2022, <https://www.gov.br/pt-br/servicos/consultar-registros-de-entrada-de-estrangeiro>.

³⁵⁰ «SIAN», Arquivo Nacional (Brasil), 2008, <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

livre, quando se coloca o nome de José Nogueira de Azevedo Paredes, aparecem apenas dois arquivos, ambos referentes ao texto de Vieira Fazenda.

Um é do fundo Paulo de Assis Ribeiro e no arquivo há digitalizações de jornais de 1965 e 1966; dentre eles, há um caderno especial do *Jornal do Brasil*, comemorativo ao IV centenário da cidade do Rio de Janeiro, em que se narra a história do Carnaval do Rio e, inevitavelmente, refere-se ao Zé Pereira como o início do Carnaval de rua, e José Nogueira como o seu fundador³⁵¹. O outro arquivo, mais curioso, é do Serviço de Censura de Diversões Públicas – RJ. Em tempos de ditadura militar no Brasil, o documento é uma censura prévia ao enredo *História do Carnaval*, da escola de samba Batutas de Cordovil, de 1973. Nele, José Nogueira também é lembrado como o introdutor do Zé Pereira³⁵².

Na pesquisa avançada, investigamos dentro dos fundos da Polícia da Corte (1808-1880), Série Interior–Estrangeiros e Série Interior–Nacionalidades, também sem sucesso. Além disto, o Arquivo Nacional brasileiro abriga a base LUSO, que regista a movimentação de portugueses no Brasil entre 1808 e 1842, comportando mais de 63.189 registos, e também nada foi encontrado por lá³⁵³.

Outra ferramenta bastante usada atualmente para encontrar os rastos de imigrantes europeus que seguiram para o continente americano são *sites* como o FamilySearch³⁵⁴ e o MyHeritage³⁵⁵, que possuem não somente investigadores académicos como público final, mas principalmente indivíduos que querem encontrar os seus antepassados. Estas páginas, além de banco de dados públicos, utilizam-se também das informações que os próprios usuários fornecem. Em nenhum dos dois existe algum José Nogueira de Azevedo Paredes.

O facto de não ter sido encontrado o rasto do sapateiro português não significa, em si, uma prova inquestionável de que Paredes não tenha existido. Talvez, através de uma pesquisa com mais tempo e tenacidade poder-se-á, enfim, localizar um documento comprovante de sua existência. Ademais, havia a

³⁵¹ «Fundo Paulo de Assis Ribeiro», Arquivo Nacional (Brasil), *S/AN* (blog), acessado 16 de setembro de 2022, http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_s7/0/txt/cx157/br_rjanrio_s7_cx157_pt003_d0001de0001.pdf.

³⁵² «Serviço de Censura de Diversões Públicas – RJ», Arquivo Nacional (Brasil), *S/AN* (blog), acessado 16 de setembro de 2022, file:///C:/Users/Paola/Downloads/BR_RJANRIO_TN_CPR_CNV_BLC_0003_d0001de0001.pdf.

³⁵³ «Movimentação de Portugueses no Brasil (1808-1842)», Arquivo Nacional do Brasil, 2008, <http://www.an.gov.br/baseluso/menu/menu.php>.

³⁵⁴ «FamilySearch», FamilySearch, acessado 16 de setembro de 2022, <https://www.familysearch.org/pt/>.

³⁵⁵ «MyHeritage», MyHeritage, acessado 16 de setembro de 2022, <https://www.myheritage.com.pt>.

possibilidade da viagem para o Brasil, por exemplo, ser realizada de forma clandestina³⁵⁶. Todavia, era difícil que um indivíduo com uma profissão como sapateiro não tivesse nenhum documento. E ainda mais importante: dentro do próprio texto de Vieira Fazenda há razões suficientes para questionar o seu testemunho, que possui aspetos deveras fantasiosos.

Vieira Fazenda descreve José Nogueira com bastantes pormenores, enquanto deixa lacunas a serem preenchidas e não informa datas. Fica a cargo do leitor ou do investigador tentar formar um quadro completo. Fazenda afirma que o sapateiro era um miguelista inabalável, que havia andado nas revoltas da Maria da Fonte e da Patuleia, e que teria vindo ao Brasil por “Acidentes da vida, que não vêm ao caso”³⁵⁷. Se seguirmos estas informações, o máximo que podemos tirar é que, por conta das datas das revoltas, como a Patuleia começou apenas em outubro de 1846, José Nogueira não teria chegado ao Brasil antes disto.

Acerca da idade com que José Nogueira chegara ao Brasil, também não há referência precisa. Em certa altura o historiador afirma que Nogueira contava com graça “[...] anedotas de sua mocidade, do tempo de Junot, de d. João VI e das lutas de d. Pedro e d. Miguel”³⁵⁸. A construção da frase possibilita mais de uma interpretação: pode-se considerar, por exemplo, que o autor somente enumera algumas temáticas das piadas de Nogueira; ou, numa outra leitura, que o sapateiro seria jovem à época de Junot³⁵⁹. Se a segunda hipótese fosse o caso, como o general francês Junot invadiu Portugal em 1807, Nogueira já seria um homem de meia-idade ao chegar ao Brasil.

Na crónica, há uma descrição física de Nogueira, muito utilizada pela historiografia posterior:

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoad, altura regular, ombros e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo

³⁵⁶ Leia-se Esteves, «Entre o crime e a cadeia: violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)», 499–588; Marina Simões Galvanese, «Os sentidos da emigração portuguesa: discursos, diplomas e políticas entre Portugal e Brasil (1835 – 1914)» (Tese de Doutoramento, São Paulo, Universidade de São Paulo, 2021)..

³⁵⁷ Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 327.

³⁵⁸ Fazenda, 329.

³⁵⁹ General francês que comandou as tropas de Napoleão, que invadiram Portugal, em 1807, e fizeram com que D. João VI fugisse para o Brasil.

saude, sadio e robusto, sem, nunca ter tomado um remédio – eis, em rápidos traços, o retrato do patriarca do nosso Zé-Pereira, o conhecido e inolvidavel José Nogueira de Azevedo Paredes³⁶⁰.

É uma descrição repleta de adjetivos, em que ficamos sabendo, entre outras coisas, que José Nogueira tinha um aspeto simpático, era corpulento e saudável, além de popular e inesquecível. No texto, Fazenda cita também os endereços de Nogueira no Rio de Janeiro, locais em que residira e tivera sua oficina: primeiro, na rua São José, n.º 22; depois, na rua do Cotovelo, n.º 38. Coincidentemente, são duas ruas caras ao escritor. Fazenda nasceu na rua do Cotovelo, em 1847, e durante a década de 1870, quando trabalhava como médico, teria clinicado em ambas as ruas³⁶¹ – que, aliás, ficavam muito próximas uma da outra.

Desta maneira, o autor poderia ter conhecido o sapateiro português, se este realmente viveu nos endereços citados. Entretanto, Vieira Fazenda, curiosamente, apesar de propagar na crónica que tenha conhecido Nogueira de perto, não menciona suas próprias ligações com estas ruas. E a utilização destes endereços, se Nogueira for uma criação do memorialista, terá sido apenas uma tentativa de passar mais fidedignidade ao seu depoimento – o que a numeração das casas, o detalhamento do sobrado da rua São José e a descrição física de uma antiga moradora reforçam.

³⁶⁰ Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 327.

³⁶¹ Tapajós, «José Vieira Fazenda».

Imagem 16 - Mapa do centro do Rio de Janeiro³⁶²



Fonte: INSTITUTO CARTOGRÁFICO CANABRAVA BARREIROS. Acedido 16 de outubro de 2022.

http://obidigital.bn.br/obidigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart313884v/cart313884v.html

A respeito da data e do local da morte de José Nogueira, Vieira Fazenda é evasivo: “Foi sepultado, segundo é fama, no cemitério do Cajú; mas amigos e conhecidos ignoram o paradeiro dos despejos mortais do velho Nogueira Paredes, que conheci de perto e com quem, às vezes conversei”³⁶³. O cemitério do Caju localiza-se no Rio de Janeiro e foi inaugurado em 1851³⁶⁴. A narrativa de Vieira Fazenda, porém, desestimula a procura dos restos mortais de Nogueira por lá, ao dizer que as pessoas diziam que o português estava enterrado no Caju, mas que a localização era uma incógnita. O relato vago enfraquece a confiabilidade do seu testemunho, e talvez até por isso, Vieira Fazenda, para tentar reestabelecer a credibilidade da narrativa, emenda com a declaração de que conhecera e se relacionara pessoalmente com José Nogueira. Em nosso contacto com o cemitério, a resposta que tivemos é de que não há nenhum registo de José Nogueira de Azevedo Paredes enterrado ali.

³⁶² Este é parte de um mapa feito para o turismo de estrangeiros, provavelmente, do final da década de 1940. Destacamos as ruas São José e a Viera Fazenda (antiga rua do Cotovelo). Hoje a rua Vieira Fazenda não existe mais.

³⁶³ Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 329.

³⁶⁴«História do Cemitério do Caju: conheça a maior necrópole do RJ», Cemitérios do Rio, 2022, <https://centralcemiterios.com.br/historia-do-cemiterio-do-caju/>.

No dicionário, o vocábulo mito é definido, entre outras coisas, como lenda; alegoria; “narrativa fabulosa de origem popular”; ou “algo ou alguém representado de forma irrealista”³⁶⁵. Já o historiador Mircea Eliade afirma que “o mito conta uma história sagrada”, e que “relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”³⁶⁶. É sempre um relato de “criação”, a narração de como alguma coisa foi produzida e passou a existir.

Para a filósofa Marilena Chauí, o mito não teria como missão validar a formação, o destino e a feição da realidade social, e sim, a origem. A autora analisa o termo *mito* através de três perspectivas: etimológica, antropológica e psicanalítica. Na primeira, seria a “narração pública de feitos lendários da comunidade”; na segunda, uma narrativa que propõe uma “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”; e na terceira, um “impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede lidar com ela”³⁶⁷.

Chauí afirma que “o mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia social [...] como da ampliação de seu sentido”³⁶⁸. A autora faz questão de distinguir “formação” de “fundação”, para justificar a expressão “mito fundador”.

De acordo com a filósofa, os historiadores, ao falarem de formação não só estão se referindo às determinações económicas, sociais e políticas que motivam um movimento histórico, mas também em transformação, na continuação ou interrupção dos eventos, compreendidos como processos temporais. A fundação, por outro lado, refere-se a um “momento passado imaginário, [...] que se mantém vivo e presente no curso do tempo”³⁶⁹. A filósofa considera que a fundação objetiva algo permanente, “que traveja e sustenta o curso temporal e lhe dá sentido”.

Em sua crónica, Viera Fazenda não informa data alguma sobre o primeiro desfile do Zé Pereira pelas ruas do Rio de Janeiro ou sobre a trajetória de vida do sapateiro português José Nogueira. Na verdade, não utiliza datas em nenhum momento de sua crónica. E isto não nos parece ser apenas um

³⁶⁵ «mito», em *Infopédia*, 2022, <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mito>.

³⁶⁶ Eliade, *Mito e Realidade*, 9.

³⁶⁷ Chauí, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, 9..

³⁶⁸ Chauí, 10.

³⁶⁹ Chauí, 10.

lapso. Marilena Chauí, ao discorrer sobre mito fundador, afirma que “A fundação pretende situar-se além do tempo, fora da história, num presente que não cessa nunca”³⁷⁰. E que o traço singular da fundação “é a maneira como ela põe a transcendência e a imanência do momento fundador”³⁷¹.

Fazenda descreve um momento de fundação repentina, sem data precisa, bem ao gosto da mitologia: “Foi ali que, em uma segunda-feira de Carnaval, Nogueira, em amistosa palestra com alguns patricios, recordando-se das *romarias, das esturdias e estrondos do ubi natal*, resolveu de súbito com eles sair à rua e ao som de zabumbas e tambores, alugados às pressas, dar uma passeata pelas ruas da cidade”³⁷².

Na sequência, o historiador e memorialista afirmava que no ano seguinte surgiram outros grupos, “mas nenhum deles levou de vencida o primacial Zé-Pereira do Paredes”, que tocava de maneira inigualável³⁷³. Esta é outra forte característica do texto de Vieira Fazenda: o constante reforço da excecionalidade e da fama de José Nogueira. “Sagrado pelos simpáticos populares, foi Paredes proclamado o *primus inter pares* e venerado por amigos, discípulos e entusiastas como o pontífice da pândega e do sarilho”³⁷⁴, afirma Fazenda. A popularidade do sapateiro português, mencionada de forma recorrente por Fazenda, gera uma indagação: se o sapateiro português era tão famoso e único, estimado pela sociedade carioca e fundador incontestável de um dos folguedos de Carnaval mais populares da cidade, por que não há menção alguma a ele nos jornais cariocas de segunda metade do século XIX? José Nogueira só passa a ser citado depois do texto de Vieira Fazenda, que é o único testemunho de sua existência.

Outra passagem repleta de dramaticidade e bastante romantizada é quando Vieira Fazenda descreve a ida do sapateiro português ao teatro para assistir à peça *O Zé Pereira Carnavalesco*, de Vasques. O parágrafo começa da seguinte forma: “Em certo dia, [Nogueira] soube que a companhia do Heler ia representar o *Zé-Pereira Carnavalesco* [...]. Às 7 horas da noite, encartolado e de sobrecasaca, estava *rente que nem pão quente* na porta do teatro”³⁷⁵. A introdução com “Em certo dia” já é uma escolha que requer análise, pois o período da exibição do espetáculo é bem conhecido e documentado,

³⁷⁰ Chauí, 12.

³⁷¹ Chauí, 12.

³⁷² Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 328.

³⁷³ Fazenda, 328.

³⁷⁴ Fazenda, 328.

³⁷⁵ Fazenda, 329.

e mesmo se Fazenda não soubesse o dia exato ao qual Nogueira teria comparecido – apesar do texto fazer crer que teria sido a noite da estreia da peça – poderia mencionar o ano (no caso, 1869). Porém, ao não se comprometer com um recorte temporal específico, Vieira Fazenda continua a fabular um momento passado mitológico.

Ao descrever as reações de José Nogueira ao assistir o espetáculo, Fazenda escreve que escorreriam lágrimas de contentamento no rosto do sapateiro português, que viveria o seu momento ápice: “Tinha em vida as honras do Capitólio, nada faltava a sua glória”³⁷⁶. E que Nogueira, arrebatado pela emoção, teve ganas de subir ao palco, mas seria contido por conhecidos. Entretanto, o pico desta narrativa, o momento em que Vieira Fazenda desprende-se, definitivamente, de uma possível missão de ater-se aos factos, e abraça de vez a ficção, é quando descreve a cena de Nogueira de volta ao lar, depois do teatro:

Custou a conciliar o sono, - mas afinal dormiu. De madrugada acordou sobressalto; ouviram gritos. Era o Nogueira que em sonho e na força do entusiasmo fizera de zabumba a barriga da fiel companheira que, tranquila, dormia³⁷⁷.

Bater na barriga da mulher pensando que era um bombo, enquanto sonhava, dormindo? Não nos parece um relato histórico, tampouco verossímil, e sim, a narrativa de um romancista.

Sobre a origem do nome Zé Pereira, por conta do que escreve em sua crónica Vieira Fazenda também é responsável por fazer circular uma versão fantasiosa, que posteriormente será reproduzida por muitos historiadores do Carnaval brasileiro:

Quanto à origem do nome, dizem uns que, em certas localidades de Portugal, é o bombo conhecido por Zé-Pereira; querem outros, e isto é mais provável: na primeira noite de bom sucesso os companheiros de Paredes, na força do entusiasmo e influenciados pela vinhaça, trocavam o nome do chefe e davam vivas ao Zé-Pereira, em vez de Zé Nogueira³⁷⁸.

Dá para se perguntar o que teria levado Fazenda a este engano: ingenuidade, desconhecimento ou dissimulação? A publicação desta versão de que o nome Zé Pereira teria surgido de um equívoco

³⁷⁶ Fazenda, 329.

³⁷⁷ Fazenda, 329.

³⁷⁸ Fazenda, 328.

regado à álcool, que levaria aos presentes a trocar Nogueira por Pereira, só seria aceitável se não se soubesse que havia tocadores de bombos denominados de Zé Pereiras, em Portugal, muito antes daquela segunda-feira de Carnaval narrada por Vieira Fazenda. Neste nosso trabalho, no segundo capítulo foi mostrada uma publicação de um periódico do Rio de Janeiro, de 1860, em que o autor indicava a palavra Zé Pereira como sinónimo de zabumba³⁷⁹. E o mais curioso é que Fazenda expõe a verdade – a real origem do nome – no mesmo parágrafo, como hipótese, antes de introduzir sua versão mistificada, que afirma ser a alternativa mais plausível. Ou seja, a verdade está ali o tempo todo, mas o próprio autor é o responsável por desmerecê-la.

Todavia, se alguns historiadores reproduziram, sem questionar, a versão de Vieira Fazenda, não foram todos. Edigar de Alencar, por exemplo, apesar de elogiar bastante Vieira Fazenda, chamando-o, entre outras coisas, de pesquisador admirável e minucioso, admite ser “Fraquinha e quase inconsistente a hipótese do excelente pesquisador, que não deixa de aventar a possível origem lusitana do folgado”³⁸⁰.

Vieira Fazenda, mesmo que não tivesse acesso ao jornal de 1860 que aqui é mencionado, teria outras fontes de informações associando o nome Zé Pereira às romarias portuguesas – e, mais especificamente, minhotas – e de datas muito próximas ao ano de publicação de sua famosa crónica. No seu próprio texto, Fazenda, que era filho de pai português, demonstrava ter conhecimento das romarias. E mesmo que não fosse o caso, alguns eventos ocorridos no Rio de Janeiro por aqueles anos poderiam informá-lo.

Em janeiro de 1897 se apresentou na capital federal o “Kinetógrafo Portuguez”, de Aurélio da Paz dos Reis. Criado em 1890, pelo norte-americano Thomas Edison, o cinematógrafo era um equipamento que projetava luminosamente fotografias animadas, e é considerado a primeira câmara de imagem em movimento do mundo³⁸¹. O espetáculo que o fotógrafo português Aurélio dos Reis apresentaria no Rio era o mesmo que fora exibido no Porto, no ano anterior³⁸². Entre os doze quadros de

³⁷⁹ *Correio Mercantil*, 13 de fevereiro de 1860, 43 edição.

³⁸⁰ Alencar, *Clareza e sombra na música do povo*, 19.

³⁸¹ «Kinetograph», MoMA, acedido 16 de setembro de 2022, <https://www.moma.org/collection/terms/kinetograph#:~:text=The%20world's%20first%20motion%2Dpicture,via%20a%20system%20of%20sprockets>.

³⁸² *Jornal de Notícias*, 12 de novembro de 1896.

fotografia animadas apresentadas, havia temas portugueses e estrangeiros. Entre eles, um que o *Jornal do Commercio* carioca anunciava como: “O Zé Pereira, Zabumba, das romarias do Minho”³⁸³.

Já em novembro de 1902, estreava no teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro, o espetáculo *Lobos na Malhada*, do escritor, jornalista e advogado lisboeta José Soares da Cunha e Costa. Montada pela companhia teatral do ator Dias Braga, era uma peça de costumes portugueses, dividida em três atos, um deles que encenava uma romaria com cantadeiras vestidas com trajes originais de Viana do Castelo. Entre os personagens da montagem, estava Bento Zabumba, que representava o Zé Pereira da aldeia, e era interpretado pelo ator Marzulo³⁸⁴.

Imagem 17 - Personagem Bento Zabumba, um Zé Pereira da aldeia



Fonte: *Revista da Semana*, 28 de dezembro de 1902. Acedido 16 de outubro de 2022.

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20190&pesq=&pagfis=1527

³⁸³ *Jornal do Commercio*, 5 de janeiro de 1897.

³⁸⁴ *Revista da Semana*, 16 de novembro de 1902.

Estes dois espetáculos que retratavam costumes portugueses e relacionavam o nome Zé Pereira como sinónimo de zabumba (bombo) ocuparam teatros e foram amplamente divulgados em distintos periódicos e revistas da então capital federal brasileira. No dia três de março de 1903, a *Revista da Semana* noticiava que a peça teatral *Lobos na Malhada*, depois de uma passagem com sucesso pelas cidades de São Paulo e Santos, regressava ao teatro Recreio, no Rio³⁸⁵. Isto é, menos de um ano antes de Viera Fazenda publicar em *A Notícia*, de 15 de fevereiro de 1904, sua crónica sobre o Zé Pereira.

José Viera Fazenda era um homem das letras, que participava ativamente da vida intelectual do Rio. Fazenda era um ativo investigador e grande conhecedor da história do Rio de Janeiro, e considerado um escritor e historiador de prestígio. Desta maneira, é difícil imaginá-lo não sendo um leitor assíduo dos principais jornais da capital federal, ou que não acompanhasse a vida cultural da cidade.

Portanto, quando Viera Fazenda aponta, em fevereiro de 1904, que em relação à origem do nome Zé Pereira, “dizem uns” que em certos lugares de Portugal o bombo era chamado assim, mas “querem outros, e isto é mais provável”, que os presentes no desfile pioneiro comandado por José Nogueira na folia carioca, ajudados pelo vinho, trocaram Nogueira por Pereira³⁸⁶, será que escreve isto no papel de historiador ou com a liberdade de um contador de histórias? Pois Fazenda, conhecedor confesso da hipótese de que Zé Pereira era sinónimo de bombo em Portugal, e famoso por seu um bom pesquisador, poderia muito bem investigar com profundidade as duas versões (a de sinónimo de bombo ou de má-interpretação de Nogueira) para descobrir a mais fidedigna. Contudo, parece que Fazenda tinha outras intenções.

Há uma decisão deliberada de encaminhar o leitor para a escolha fantasiosa. E ao trilhar este caminho, Viera Fazenda está a procura não de fazer um relato histórico, mas sim, de estabelecer uma narrativa de um mito fundador. No final de sua crónica Viera Fazenda explicita o objetivo confesso de seu texto: “Está feita a reivindicação. Ao Nogueira ninguém ousará disputar a glória da descoberta do Zé-Pereira”³⁸⁷. Mas como descobrir, ou inventar, algo que existia previamente (em Portugal)? Páginas antes, ao caracterizar José Nogueira, o seu mito fundador, Fazenda afirmava com todas as letras o que estava retratando: o “patriarca do nosso Zé-Pereira”³⁸⁸. E aí é que talvez esteja o objetivo não dito diretamente,

³⁸⁵ *Revista da Semana*, 8 de março de 1903.

³⁸⁶ Fazenda, *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*, 328.

³⁸⁷ Fazenda, 329.

³⁸⁸ Fazenda, 327.

mas que está impregnado no texto: escrever a fundação do Zé Pereira brasileiro, que seria algo peculiar. Que aceitava as raízes lusas, existentes na origem de Nogueira e do Brasil, mas que já era uma coisa da terra.

Entre 1898 e 1913, José Viera Fazenda publicou centenas de crônicas em jornais do Rio com suas pesquisas sobre a cidade. Veio a falecer em 1917, e se era reconhecido em vida, postumamente Vieira Fazenda foi ainda mais divulgado. Entre 1919 e 1924, em cinco edições da *Revista do IGHB*, saíam compiladas mais de 600 destas suas crônicas publicadas na imprensa carioca, sobre o nome de *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro*. Fazenda também receberia homenagens e elogios. Foi exaltado como o homem-arquivo do Rio de Janeiro³⁸⁹, a sala de leituras do IGHB leva o seu nome e tornou-se até nome de ruas. Sua versão da origem do Zé Pereira no Carnaval carioca, atribuindo ao sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes a paternidade do folguedo, foi sendo repetida por historiadores e demais estudiosos do Carnaval brasileiro até os dias atuais. Muitas das vezes, recebendo um acrescento aqui, ou uma mudança de rumo acolá.

Luís Edmundo acrescentou local de origem a José Nogueira e data ao primeiro desfile. Haroldo Costa e Hiram Araújo disseram que Eneida de Moraes conheceu pessoalmente o sapateiro português. Duarte Estrada trocou o Nogueira por Nóbrega. E, atualmente, há quem escreva que, ainda em 1867, José Nogueira teria se mudado para Ouro Preto, em Minas Gerais, para trabalhar no Palácio do Governo, e nesta cidade teria fundado o Zé Pereira do Club dos Lacaios³⁹⁰.

3.3 – A questão da identidade nacional

É indiscutível que, na primeira década do século XX, o Zé Pereira do Carnaval carioca estava em baixa. Jornalistas respeitados da época já se referiam ao Zé Pereira como uma lembrança saudosa do passado. A folgança parecia não combinar com as mudanças urbanas e a modernização que o Rio de Janeiro passava, e com as ideias de civilização e progresso idealizadas pela elite brasileira da época. Todavia, a modernização do Rio de Janeiro não seria a única razão para que a historiografia do Zé Pereira

³⁸⁹ *Fon-Fon*, 29 de abril de 1922.

³⁹⁰ «Zé Pereira: Resgate da trajetória carnavalesca», CarnAxé, acessado 18 de fevereiro de 2022, www.carnaxe.com.br/histor/zepereira/index.html.

decretasse a morte do folgado no início dos Novecentos. Havia também a questão da identidade nacional.

O sociólogo Manuel Castells define identidade como “um processo de construção de significado com base em atributo cultural ou ainda um conjunto de atributos inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre as outras fontes de significado”³⁹¹. As identidades sociais são múltiplas, maleáveis e estão em constante transformação. Uma delas é a identidade nacional. Stuart Hall afirma que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”³⁹². Uma nação é uma coletividade simbólica, representada por uma cultura nacional, e que são capazes de produzir, num indivíduo, os sentimentos de lealdade e identificação³⁹³.

A maioria dos estudiosos contemporâneos de conceitos como nação e nacionalismo defendem que estas ideias nascem no fim da Idade Moderna³⁹⁴. O sentimento nacional será despertado e difundido na Europa a partir da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas do final do século XVIII. Para Hall, as culturas nacionais são formadas por instituições culturais, e, além disso, por símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso, que produz sentidos, e influencia e arquiteta nossas atitudes e visões que temos de nós mesmos. E, ao construir sentidos sobre “a nação”, significados com os quais podemos nos identificar, fabricam identidades³⁹⁵.

Benedict Anderson, na sua obra principal, *Comunidades Imaginadas*, publicada pela primeira vez em 1983, define nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”³⁹⁶. O autor explica o uso do termo “imaginada”, pelo facto de, mesmo num país minúsculo, ser impossível que um indivíduo conhecesse todos os demais membros da comunidade, apesar de todos possuírem “a imagem viva da comunhão entre eles”³⁹⁷. O

³⁹¹ Manuel Castells, *O poder da identidade - A era da informação: economia, sociedade e cultura*, 3.ª ed., vol. 2, 1996, 26.

³⁹² Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 11.ª ed. (Rio de Janeiro: DP&A, 2006), 48.

³⁹³ Hall, 49.

³⁹⁴ Ernest Gellner, *Nationalism* (London: The Orion, 1997); Eric Hobsbawm, *A Questão do Nacionalismo: nações e nacionalismo desde 1870*, 2.ª ed. (Lisboa: Terramar, 2004); Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism: A critical survey of recent theories of nations and nationalism* (London and New York: Routledge, 1998).

³⁹⁵ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, 50–51.

³⁹⁶ Benedict R. Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), 32.

³⁹⁷ Anderson, 32.

nacionalismo moderno então surge da união dos cidadãos em torno de um sentimento compartilhado; não mais legitimada por um poder divino, mas através de uma consciência nacional.

Anderson destaca a importância da linguagem e da cultura escrita para a criação e difusão das identidades nacionais. Expõe como o romance e o jornal, e o fenômeno que ela chama de “capitalismo editorial”, foram fundamentais para a construção e representação das nações, através das histórias e narrativas selecionadas e publicadas, e para a propagação de uma identidade compartilhada. O papel central dos intelectuais, ou *intelligentsia*, nos movimentos nacionalistas também ocupa posição proeminente nas análises de outros importantes académicos, como Ernest Gellner, Elie Kedourie, J.H. Kautsky, Peter Worsley e Anthony D. Smith.

Durante o século XIX, o Brasil – que se tornara independente de Portugal em 1822 – dava os seus primeiros passos como nação soberana, mas os vínculos com a metrópole eram ainda bastante estreitos, inclusive pelo facto de partilharem a mesma família real. Os símbolos nacionais brasileiros durante o seu período imperial (1822-1889) seriam muito ligados aos da Casa de Bragança. A primeira geração nacionalista no Brasil, identificada por Ludwig Lauerhass Jr., atuaria entre 1880 e 1914, e era formada por um grupo ainda pequeno de intelectuais. Com a chegada da República, para dar legitimidade aos governantes, era preciso que o símbolo da nação substituísse o da coroa, num momento em que a unidade nacional era vista como frágil³⁹⁸.

Entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, os intelectuais brasileiros assumiram como uma missão política imprescindível e premente estabelecer uma identidade nacional. A intelectualidade envolver-se-ia nesta procura por uma “personalidade diferenciadora” para o país, e, pelo menos desde a década de 1850, o Carnaval seria tema de acalorados debates e vislumbrado como um campo propício para se encontrar uma “identidade genérica” para o brasileiro – ou mesmo para o carioca. Além de civilizar o Carnaval, adaptando-lhe aos padrões europeus desejados, cabia aos intelectuais pilotar a nação no rumo que a elite ambicionava, talhando o “povo” dentro destas concepções³⁹⁹.

As distintas manifestações populares do Carnaval carioca seriam alvo de desqualificações, apropriações e resinificações por parte dos intelectuais brasileiros, nesta busca de uma identidade

³⁹⁸ Hermano Viana, *O mistério do samba*, 4.ª ed. (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ediotra UFRJ, 2002), 58.

³⁹⁹ Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 383–84.

nacional “popular”⁴⁰⁰. No início do século XX, por exemplo, os ranchos carnavalescos, originários das classes populares e que continham orquestras que tocavam temas nacionais, eram bastante celebrados pelos intelectuais. O jornalista e escritor Coelho Neto foi um dos grandes entusiastas desta “nacionalização do Carnaval”, ao criticar em suas crônicas nos jornais cariocas o que seria o demasiado uso de lendas gregas e romanas nos desfiles das Grandes Sociedades, e defender e louvar a utilização de temáticas do folclore nacional por parte dos ranchos. O que, segundo Neto, era a “vitória da poesia popular”⁴⁰¹.

Sobre a historiografia brasileira do Carnaval, Maria Clementina P. Cunha percebe que ela mantém linhas gerais já presentes nos textos destes antigos cronistas. Para a autora, “[...] fez-se da história do carnaval um simulacro da história construída e atribuída à nação”⁴⁰². A historiadora desaprova a predominância da história política como “eixo universal de explicação” do Carnaval brasileiro, e o facto desta história do Carnaval carioca ser geralmente contada através de uma sucessão temporal, associando-a a uma evolução e um progresso contínuo⁴⁰³. Começava com o Entrudo, considerado bárbaro, passaria pelas Grandes Sociedades, o Zé Pereira, os ranchos carnavalescos, até se chegar, na década de 1930, ao “carnaval autenticamente brasileiro”, quando o populismo de Vargas incorpora os negros e trabalhadores pobres à nação, e as escolas de samba transformam-se na grande manifestação de brasilidade⁴⁰⁴.

Entretanto, muito do que é visto como evolução é apenas diferença⁴⁰⁵. Cunha ainda critica as duas outras matrizes explicativas predominantes, a da miscigenação racial, que se associa a um “[...] sincretismo festivo que aproxima, funde ou harmoniza” as contribuições das diversas etnias que formariam o povo brasileiro. A historiadora afirma que: “Neste contexto, o zé-pereira, velho senhor lusitano amigo do entrudo, cede lugar para uma dita “cultura popular” associada exclusivamente às heranças negras ou mestiçagem”⁴⁰⁶. E conclui, mais a frente:

⁴⁰⁰ Cunha, 384–85.

⁴⁰¹ Henrique M. Coelho Neto, «Evohé!», *A Noite*, 23 de fevereiro de 1925.

⁴⁰² Cunha, «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século», 386.

⁴⁰³ Cunha, 386.

⁴⁰⁴ Cunha, 387.

⁴⁰⁵ Cunha, 385.

⁴⁰⁶ Cunha, 387.

Cristalizou-se aí a imagem convencional e unívoca de um zé-pereira que, por estabelecido pela crônica e precocemente falecido, já não precisava investigar nas fontes: basta mencionar o Vasques, fazer uma breve referência a origens lusitanas e descrever bumbos e tambores que, incorporados a todas as modalidades do carnaval, enchem o ar com seus ruídos algos grosseiros que se vão refinando com o uso e abasileirando-se com o tempo⁴⁰⁷.

Este tipo de pensamento, que exalta as coisas consideradas tipicamente brasileiras, ainda é bastante comum no país. Em obra já da primeira década do século XIX, André Diniz, em seu *Almanaque do Carnaval*, narra cronologicamente a história do Carnaval no Brasil, iniciando com o Entrudo no período colonial, e ao falar do Carnaval de rua, chega ao Zé Pereira. Segundo o autor, os Zés Pereiras seriam “Tocadores de bumbos enormes que acompanhavam as procissões na região do Minho, em Portugal”; que foram, provavelmente, trazidos ao Brasil pelo sapateiro português José Nogueira; cita a peça de Vasques; e afirma que o “[...] o zé-pereira representava um carnaval quase solitário, e sua música, uma criação ainda pouco brasileira. Seriam então os cordões de negros, mestiços e brancos empobrecidos que produziram as primeiras músicas carnavalescas com o sotaque do nosso país”⁴⁰⁸. Diniz gasta menos de duas páginas com os Zés Pereiras e então segue sua narrativa, exaltando os acontecimentos e as figuras lendárias do Carnaval brasileiro, focando-se, principalmente, no século XX.

Este é um discurso que vai se tornar predominante a partir dos anos 1930. A década de 1930 seria marcada pela chegada de Getúlio Vargas ao poder, com um projeto nacionalista e centralizador – e a partir de 1937, com a instalação do Estado Novo, sob forma de ditadura (que duraria até 1945). No campo intelectual, a busca pela identidade nacional se intensificaria e são lançadas obras fundamentais neste sentido, como *Casa-Grande & senzala*, de Gilberto Freyre, em 1933; *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior, também de 1933; e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, em 1936.

Gilberto Freyre seria o primeiro a formular uma concepção teórica em que dava ao mestiço um caráter positivo. O antropólogo Hermano Viana afirma que, a partir de então, “O brasileiro passou a ser definido como a combinação, mais ou menos harmoniosa, mais ou menos conflituosa, de traços africanos, indígenas e portugueses, de casa-grande e senzala, de sobrados e mucambos”⁴⁰⁹. Porém, o

⁴⁰⁷ Cunha, 388.

⁴⁰⁸ Diniz, *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, 17.

⁴⁰⁹ Viana, *O mistério do samba*, 63.

próprio Viana salienta que já havia uma tradição de estudos dos aspetos mestiços da civilização brasileira desde o século anterior, em trabalhos de intelectuais europeus⁴¹⁰.

As memórias de Luís Edmundo, publicadas em 1938, seguem o tom da época. Ao descrever a composição étnica dos integrantes do Zé Pereira, o escritor escreveu: “É o negro. É o branco. É o mulato. É o Brasil”⁴¹¹. Apesar disto, Edmundo não coloca em dúvidas a origem desta manifestação cultural. Pelo contrário, afirma-a com veemência: “O zé-pereira é português. Sente-se. Na alegria desabusada que desperta, no ruído infernal que precipita. Achou, aqui, clima propício. Ficou”⁴¹².

3.4- O Zé Pereira dá lugar a outros folguedos

No dinâmico Carnaval carioca, a primeira década do novo século foi o auge dos cordões. A determinação de que tipo de folgado um grupo carnavalesco pertencia era arbitrária, definida pelos seus próprios integrantes, quando estes iam registrar-se na polícia. E não havia uma definição e distinção claras do que seria um Zé Pereira ou um cordão, por exemplo.

O jornalista e escritor João do Rio, em crónica intitulada “Elogio ao Cordão”, de 1906, narrava um dia de Carnaval na cidade, em que entre o largo do São Francisco e a rua Direita era possível que “dançassem vinte cordões e quarenta grupos, rufassem cem bombos e duzentos tambores, gritassem cinquenta mil pessoas”⁴¹³. Os cordões, porém, possuíam uma associação mais explícita com a cultura negra e suas raízes africanas estavam presentes na utilização de instrumentos como o ganzá, chocalhos, tamborins e xequedês⁴¹⁴. João do Rio, nesta sua famosa crónica, aponta a origem dos cordões nas festas de Nossa Senhora do Rosário (padroeira dos escravos vindos da África), ainda no período colonial. E mais a frente no texto, um dos personagens diz que os cordões se originariam do Afoxé africano⁴¹⁵.

⁴¹⁰ Viana, 64.

⁴¹¹ Edmundo, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 476.

⁴¹² Edmundo, 477.

⁴¹³ João do Rio, «Elogio ao Cordão», *Kosmos*, fevereiro de 1906. João do Rio era um pseudónimo do jornalista João Paulo Emilio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (ou, simplesmente, Paulo Barreto). Crónicas que Barreto escreveria na Gazeta de Notícias e na revista Kosmos, entre 1904 e 1907, seriam publicadas, em 1908, no livro intitulado *A alma encantadora das ruas*.

⁴¹⁴ Araújo, *Carnaval: seis milénios de história*, 117.

⁴¹⁵ Rio, «Elogio ao Cordão».

Assim como os cucumbis, os cordões desfilavam com grupos de foliões vestidos de índios à frente. Os grupos possuíam músicas próprias e bonitos e bem acabados porta-estandartes – os das principais agremiações ficavam expostos no saguão da sede do *Jornal do Brasil* nas semanas que antecediam ao Carnaval. Porém, apesar do apoio do *Jornal do Brasil*, a *Gazeta de Notícias* tornar-se-ia o seu maior incentivador, ao estabelecer um concurso com jurados premiando os melhores grupos em distintos quesitos⁴¹⁶.

A primazia dos cordões no Carnaval carioca, contudo, duraria pouco. Eneida de Moraes afirma que os cordões desaparecem em 1911, dando lugar aos ranchos⁴¹⁷. A declaração da autora não deve ser entendida no sentido literal, pois como vimos, alguns ranchos surgiram ainda no fim do século XIX e ainda existiriam cordões depois do ano assinalado por Moraes. Mudava-se era a hegemonia, o posto de folguedo que concentrava as maiores atenções da imprensa e do público. Neste Carnaval carioca em que as manifestações culturais absorviam influências uma das outras, agora chegava a vez da predominância dos ranchos, que desfilavam com carros alegóricos (assim como as Grandes Sociedades), mas com muitas fantasias e personagens inspirados nos cordões, além de orquestras com instrumentos de corda.

O Carnaval continuaria a ser diverso e os critérios para um grupo ser considerado um cordão, Zé Pereira ou rancho, nestas primeiras duas décadas do século XX, ainda não eram muito claros nem tão importantes. Na revista semanal *Careta*, de 25 de fevereiro de 1911, sábado de Carnaval, um dos grupos fotografados era o Teimosos Carnavalescos, alcunhados como os “decanos do Zé Pereira”⁴¹⁸. Na edição seguinte, há fotos do Ameno Resedá – fundado em 1907 e considerado o mais famoso rancho carnavalesco da história da folia carioca⁴¹⁹ – no Carnaval daquele ano sendo denominado como um célebre cordão⁴²⁰.

⁴¹⁶ *Gazeta de Notícias*, 26 de fevereiro de 1906.

⁴¹⁷ Moraes, *História do Carnaval Carioca*, 131.

⁴¹⁸ *Careta*, 25 de fevereiro de 1911.

⁴¹⁹ Leia-se Jota Efegê, *Ameno Resedá: o rancho que foi escola (documentário do carnaval carioca)* (Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965).

⁴²⁰ *Careta*, 4 de março de 1911.

Imagem 18 - Fotografia do grupo *Teimosos Carnavalescos* (1911)



Fonte: *Careta*, 25 de fevereiro de 1911. Acedido 16 de outubro de 2022.
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%201911&pesq=&pagfis=4030>

Zé Pereira podia também ser a denominação dos conjuntos de tocadores de bombos e caixas de rufo dentro de outros tipos de folganças. Como acontecia nas Grandes Sociedades – que muitas das vezes tinham a presença de grupos de Zés Pereiras abrindo os seus cortejos – e até mesmo em alguns cordões. Jota Efegê, ao relembrar o Carnaval fora de época de 1912 (foi realizado em abril, pois os festejos daquele ano foram adiados por conta da morte do barão de Rio Branco, às vésperas do Carnaval), cita, entre os grupos que desfilaram na Avenida Central, os “cordões com seus estandartes enormes, sua ‘gente de briga’ e seus zé-pereiras ensurdecedores”⁴²¹.

Frente ao aumento de nomenclaturas para os grupos carnavalescos que desfilavam pelas ruas do Rio de Janeiro, divididos entre Zés Pereiras, cordões, ranhos e blocos, os Zé Pereiras foram diminuindo de número. Porém, esta morte foi ocorrendo de forma mais gradativa do que a própria historiografia do Carnaval afirma. Em 1922, por exemplo, João Rialto escrevia um *Hino ao Zé*, com versos exaltando o Zé

⁴²¹ Efegê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca*, 207.

Pereira, na revista *Careta*. Uma das estrofes que aborda o papel do Entrudo e do Zé Pereira na história folia carioca, deixa claro que, se o primeiro já não fazia parte deste Carnaval, o segundo perseverava: “O entrudo passou de moda, / E era o *clou* da brincadeira; / Foi-se o limão, a bisnaga / Mas perdura o Zé Pereira⁴²².”

Entretanto, em 1925, no jornal *A Noite*, Coelho Neto afirmava que o Zé Pereira era uma tradição extinta⁴²³. Se na década de 1920 brilhavam os ranchos como o tipo de cortejo com maior prestígio no Carnaval carioca, no quesito participação popular, quem ganhava espaço eram os blocos. Nascidos também no fim do século XIX, eram considerados a forma de associação carnavalesca mais espontânea, formados geralmente pela reunião de familiares, vizinhos de rua ou de bairro, ou colegas de profissão⁴²⁴. Os blocos eram grupos que se organizavam de maneira mais simples e improvisada, para realizar desfiles alegres, sem os custos financeiros nem as preocupações dos outros folguedos. O que importava era a diversão.

Segundo Felipe Ferreira:

O termo “bloco” seria, por muito tempo, sinônimo de grupo, cordão, clube ou rancho. Somente nas primeiras décadas do século XX, com a organização que começava a se estabelecer na folia brasileira, é que se estrutura uma espécie de hierarquia para os grupos carnavalescos na qual os chamados blocos passavam a ser definidos como uma brincadeira situada entre os sofisticados ranchos e os “perigosos” cordões. Juntando a organização e a espontaneidade, os blocos eram desse modo espécies de ranchos mais populares⁴²⁵.

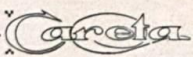
⁴²² João Rialto, «Hymno ao Zé», *Careta*, 25 de fevereiro de 1922.

⁴²³ Coelho Neto, «Evohé!»

⁴²⁴ Costa, *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*, 175.

⁴²⁵ Ferreira, *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*, 277.

Imagem 19 - Hino ao Zé Pereira



Hymno ao Zé

□ ———— □

Viva sempre o Zé Pereira
Que a ninguém, ninguém faz mal;
Viva sempre o Zé Pereira,
Que preside o Carnaval.

Si unicamente tres dias
Não reinasse o Zé Pereira,
Nenhum de nós saberia
O que é crise financeira.

Em materia de progresso
Vivemos na pasmaceira,
Por ser muito exigua a dóse
Que temos de Zé Pereira.

Si a suja politicagem
Chafurda na lamaceira,
E' que os paredros não tocam
Com pericia o Zé Pereira.

Quem fôr perito no rufo
De um batido Zé Pereira
Ha de ter do Santo Padre
Indulgencia a vida inteira.

Qualquer typo semi-morto
Por força da bebedeira
Põe-se de pé num pinote
Logo que ouve o Zé Pereira.

Tio Pita, o presidente,
A sua faina veteira
Não levaria tão longe
Si tocasse o Zé Pereira.

Falta uma cousa, se sente,
Que dê alegria á feira;
E o que ha de ser meus amigos,
Senão um bom Zé Pereira?

Do centenário a festança
Será uma borracheira
Si não mettem no programma,
Todo dia, Zé Pereira.

Póde existir quem conceba
Carnaval sem Zé Pereira;
Menos difficil parece
Fim de mez sem quebradeira.

Soprem com força o clarim,
Que se escute na fronteira,
Mas distante se ha de ouvir
O rufo do Zé Pereira.

Sôa a primeira pancada,
Sôa a segunda, a terceira,
E nada mais é preciso:
Tudo corre — E' o Zé Pereira!



Varios temperos adubam
Os dias da pagodeira,
Mas o x que dá melhor gosto
E' o diabo do Zé Pereira.

Salvas ao longe e zabumba
Soam da mesma maneira,
Mas o ouvido é mais attento
Quando é tom de Zé Pereira.

Fallando aqui francamente,
Quem é que na quarta-feira
Não tem ainda no ouvido
A illusão do Zé Pereira.

Viva sempre o Zé Pereira,
Que a ninguém, ninguém faz mal;
Viva sempre o Zé Pereira,
Que preside o Carnaval.

JOÃO RIALTO

MASCARAS AVULSAS

A rua é o deposito publico
dos vivos.

Por ella passa diariamente o que
a cidade guarda sem poder conser-
var mais de vinte e quatro horas
em casa.

Por isso, no Carnaval, Momo
faz-se senhor da rua, e nella vive,
sente-se tão bem como um Sultão
num harem.

A cidade então, mostrando a di-
versidade de typos que a formam,
apresenta figuras interessantes, no-
vas até, as chamadas mascarás
avulsas.

O quitandeiro do bairro, que pas-
sa o anno inteiro escondido por traz
do seu balcão, abandona o reducto
commercial e vai saltar na via pu-
blica vestido de bebê.

O esculapio austero transforma
o automovel em que percorre a
clientella em barquinha de amor
e guia-a pelas avenidas envergando
uma phantasia de Cupido.

O padeiro risonho e palrador
esquece por momentos o ardor do
forno e resolve ir surprehender
em casa os freguezes mais inti-
mos mettido com ar grave na ba-
tina respeitavel de um frade.

O cosinheiro rouba o frack e a
cartola do patrão e passeia so-
lemne na praça principal disfar-
çado em authentic doctor...

Eis a rua enfim, eternamente a
mesma, a alma da cidade repre-
sentada numa centena de carica-
turas, nas mascarás avulsas do
Carnaval...

OO

Meu Pierrot, esquece a magua
do teu amar infeliz...
Limpa os olhos razos d'agua
E vem, como eu, ser feliz.

ARLEQUIM

Fonte: *Caretta*, 25 de fevereiro 1922. Acedido 16 de outubro de 2022.

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=27444>

Com o gradual desaparecimento dos Zés Pereiras e dos cordões, os blocos foram substituindo-os no Carnaval popular e de rua do Rio de Janeiro. O Zé Pereira, todavia, ainda seria mencionado como uma manifestação cultural viva na década seguinte. Em 1934, em *O Malho*, na coluna “Momo e as Mulheres”, ao discorrer sobre o Carnaval, Berilo Neves escreve que “Há côres fortes pintalgando as ruas, e o zabumba alegre dos Zés Pereiras...”⁴²⁶.

No entanto, na altura quase toda a imprensa dava o Zé Pereira como morto. Jota Efegê escreveria, em 1969, a crônica “Escovas ressuscitaram o falecido zé-pereira”⁴²⁷, em que o Cordão dos Escovas tentaria reviver os Zé Pereiras, em 1936. Para caracterizar o folguedo, Jota Efegê cita o famoso texto de Mário Pederneiras nostálgico dos Zés Pereiras, de 1907, o personagem José do Enxerto, de *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis, e o sapateiro José Nogueira de Azevedo Paredes, “introdutor desse zabumbar das romarias portuguesas no carnaval carioca”⁴²⁸, tudo para dizer que o Zé Pereira tinha deixado saudades, e justificar a tentativa dos Escovas de revivê-lo. Para tanto, o grupo anunciava a chegada do cidadão Zé Pereira para o dia 16 de fevereiro daquele ano (domingo anterior ao Carnaval), através do transatlântico Tertius, proveniente de Portugal.

A recepção foi animada. Segundo Efegê, “Um punhado de exímios batedores de bombo, nas suas roupas simples (camiseta, chapéu enfeitado com flores) durante o trajeto pela avenida Rio Branco [...] batia sempre, com fúria. E o povo, sem deixar atordoar, acompanhava as pancadas dos macetes entoando: ‘Viva o Zé-Pereira que a ninguém faz mal!’”⁴²⁹.

Os anos 30 assistiriam, e não por coincidência, ao samba tornar-se a música hegemônica do Carnaval carioca e a se transformar na música nacional do Brasil. A ascensão deste género musical seria rápida. O samba representava como ninguém este Brasil miscigenado e alegre, e num contexto de preocupação com a unidade e a busca de uma identidade nacional, e impulsionado pelo crescimento da indústria fonográfica e do rádio, rapidamente se espalharia pelo país, a partir do Rio de Janeiro⁴³⁰.

⁴²⁶ Berilo Neves, «Momo e as Mulheres», *O Malho*, 8 de fevereiro de 1934.

⁴²⁷ Publicado primeiramente em *O Jornal*, 05/01/1969. Posteriormente, em Efegê, *Figuras e coisas do Carnaval carioca*, 130–31.no livro de 1982, 130-131.

⁴²⁸ Efegê, 131.

⁴²⁹ Efegê, *Ameno Resedá: o rancho que foi escola (documentário do carnaval carioca)*, 133.

⁴³⁰ Para saber mais sobre o samba, Nei Lopes, *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003).

A trajetória das escolas de samba também é fulminante. A Deixa Falar, primeira agremiação com este nome, surge em 1928, no Estácio, bairro popular da região central do Rio de Janeiro. Em 1929 seriam fundadas as de Oswaldo Cruz (futura Portela) e a Mangueira. E, em 1932, seria organizado o primeiro concurso delas, pelo jornal *Mundo Esportivo*. As escolas de samba surgiram das classes mais humildes, como uma opção mais econômica aos ranchos e às Grandes Sociedades, ligadas a um novo ritmo que vinha de sua gente e com o objetivo claro de legitimação. Nos primeiros anos, não desfilavam mais que 400 pessoas por escola, todas elas pertencentes às próprias comunidades. Todavia, os desfiles das escolas de samba do Rio de Janeiro foram ganhando cada vez mais importância, coincidindo com a perda de prestígio e o desaparecimento gradual das sociedades e dos ranchos. E, já a partir de meados da década de 1940, constituir-se-iam na principal imagem do Carnaval carioca e do Brasil⁴³¹.

O Zé Pereira desapareceria das ruas do Rio de Janeiro. Porém, deixaria milhares de herdeiros em cordões e blocos da cidade. Até as escolas de samba não ficariam livres da sua influência, já que os bombos dos Zés Pereiras seriam os precursores dos surdos de marcação (grandes tambores usados para a marcação do tempo nas baterias destas agremiações)⁴³².

Além disto, antes de sumir do Carnaval carioca, o Zé Pereira espalhar-se-ia pelo Brasil.

3.5 – A história continua

O recorte temporal deste trabalho é o período entre 1850 e 1910, e o geográfico, a cidade do Rio de Janeiro. Para entender esta manifestação cultural, porém, buscamos suas raízes mais antigas, em Portugal, e no subcapítulo acima já nos estendemos um pouco mais do que a primeira década do século XX, com o intuito de provar que o Zé Pereira carioca fora dado como morto antes do tempo. Não é o objetivo aqui continuar além disto, portanto, seremos breves. Todavia, a história do Zé Pereira continuou, segue dando mostras de grande vitalidade, e algumas características identificadas dariam bons temas para novos estudos. Dois dos aspectos mais significativos que detetamos, ao estudar os Zés Pereiras em Portugal e no Brasil, foram a grande resiliência do folguedo e a troca cultural entre Portugal e Brasil ter continuado durante o século XX.

⁴³¹ Leia-se Sérgio Cabral, *As escolas de samba do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Lumiar, 1996).

⁴³² Diniz, *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*, 16.

Em Portugal, já em *A Morgadinha dos Canaviais*, escrito em 1863, Júlio Dinis retratava em José do Enxerto, ou tio Zé Pereira, a preocupação do desaparecimento da sua arte de rufar tambores com a chegada das bandas marciais às aldeias. Dinis escreve que Enxerto lamentava a indiferença que começava a perceber nas massas para as maravilhas do predileto instrumento, e que desde que “se instituíra a filarmónica na aldeia, Zé P'reira andava triste e desassossegado”⁴³³.

Quase 90 anos depois, quando Ernesto Veiga de Oliveira fez a sua pesquisa de campo para a obra *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, em 1951, a realidade encontrada também lhe deixou receoso quanto ao futuro do Zé Pereira. Segundo o etnólogo, as novas gerações teriam outros interesses, e se não via ainda sinais nítidos de decadência no folguedo, enxergava o número de grupos e instrumentistas rareando:

Os gaiteiros e Zés-pereiras do Minho não acusam sinais visíveis de decadência, e os tocadores têm pela sua arte – que nunca é uma profissão exclusiva, embora sejam pagos, ao dia, quando vão tocar naquelas ocasiões – o mesmo entusiasmo. Mas eles vão rareando, e a juventude já não se interessa por essas formas instrumentais tão primitivas. Marcando uma tendência progressiva, os velhos e típicos gaiteiros e Zés-pereiras evoluem e adotam novos instrumentos mais de acordo com o gosto musical dos nossos dias, transformando-se num outro conjunto aperfeiçoado, que leva o nome de *charanga*, em que a gaita-de-foles é apoiada por clarinetes, a caixa substituída por uma tarola metálica, o bombo de proporções mais reduzidas, e incluem-se os pratos⁴³⁴.

Atualmente, há Zés Pereiras que fazem parte de charangas ou outros conjuntos, como rusgas, em que são acompanhados de instrumentos como o acordeão. Porém, grupos formados somente pelo clássico trio de gaita-de-foles, bombo e caixa de rufo, ou os que Veiga de Oliveira chamava de Zé Pereiras de “pancadaria” – compostos apenas por tamborileiros de bombo e caixa – continuam a existir em grande número. No Norte de Portugal existem vários Grupos de Bombos atuantes, ligados ou não a grupos folclóricos, e os Zé Pereiras continuam a ser figuras centrais nas festividades, principalmente nas romarias.

E se Veiga de Oliveira receava da falta de interesse das novas gerações por esta arte – e pelo uso da gaita-de-foles, em especial, que em algumas regiões estava desaparecendo – a realidade atual é

⁴³³ Dinis, *A Morgadinha dos Canaviais*, 273.

⁴³⁴ Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 91.

outra. O Zé Pereira encontra-se pujante, o uso da gaita-de-foles faz-se presente, e as mulheres, que antes não participavam, agora também atuam como instrumentistas.

Imagem 20 - Zé Pereira no São João, de Braga (Portugal)



Fonte: Fotografia do autor, 2022.

Imagem 21 - Zé Pereira no São João, de Braga (Portugal)



Fonte: Fotografia do autor, 2022.

Imagem 22 - Zé Pereira na Nossa Senhora da Agonia, de Viana do Castelo (Portugal)



Fonte: Fotografia do autor, 2022.

No Brasil, antes de desaparecer do Carnaval carioca – onde atualmente somente é lembrando quando as orquestras tocam a marcha “Viva o Zé Pereira” em bailes de Carnaval – o Zé Pereira espalhou-se pelo Brasil. O mais antigo Zé Pereira fora do Rio seria o do Club dos Lacaios, de Outro Preto, estado de Minas Gerais, onde o seu estatuto e bandeira assinalam o ano de 1867 como o de fundação – porém alguns autores, como Renato Almeida, defendem o ano de 1896⁴³⁵. Ainda em Minas, em Rio Novo, o Zé Pereira teria surgido em 1907⁴³⁶.

Há Zés Pereiras de Norte a Sul do país, com características diversas, tanto na questão musical quanto na apresentação. Não é nosso objetivo aqui listar todos, citaremos apenas alguns para melhor ilustrar o cenário verificado. Em Ribeirão da Ilha, bairro de Florianópolis, capital de Santa Catarina, o Zé Pereira desfila pelas ruas desde 1895⁴³⁷. Lá, como em outras localidades brasileiras, o Zé Pereira funciona também como o prenúncio do Carnaval, e se apresenta todos os fins de semanas nos dois meses que antecedem a folia do Momo. Em distintas cidades do interior de Goiás, o Zé Pereira também se faz presente. Em Itaberaí, caracterizado pelos foliões mascarados e em Inhumas, cidade próxima, pelos homens vestindo trajes femininos⁴³⁸.

Em Teresina, capital do Piauí, existe o *Corso do Zé Pereira*, uma festa pré-carnavalesca que reúne um enorme cortejo de carros e foliões fantasiados (atualmente considerado o maior corso do mundo, pelo Guinness Book)⁴³⁹. Ainda no Nordeste, em Recife e em Olinda, Pernambuco, o sábado de Carnaval é denominado de “Sábado do Zé Pereira”⁴⁴⁰. Em São Bento do Sapucaí, estado de São Paulo, o *Bloco do Zé Pereira* é a principal atração do Carnaval da cidade – que inclusive inaugurou, em 2020, o “Museu do Zé Pereira”⁴⁴¹. E no próprio Rio de Janeiro, se o folguedo desapareceu, não obstante o seu

⁴³⁵ Gomes, «Protagonismo sociocultural do Zé Pereira do Club dos Lacaios em Ouro Preto/MG», 111–12.

⁴³⁶ Leia-se Felipe Araújo Xavier, «O Carnaval de Rio Novo: uma festividade e seus significados plurais (1907 - 1979)» (Dissertação de Mestrado, Juiz de Fora, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010).

⁴³⁷ Leia-se Mariela Felisbino da Silveira, «"ATRÁS DO ZÉ PEREIRA SÓ NÃO VAI QUEM JÁ MORREU": PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA LAPA DO RIBEIRÃO DA ILHA» (Monografia, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010).

⁴³⁸ Faria, «Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO».

⁴³⁹ «Corso do Zé Pereira reúne 22 atrações musicais de Teresina», *Direito Hoje*, 15 de setembro de 2020, <https://revistadireito hoje.com.br/corso-do-ze-pereira-reune-22-atracoes-musicais-de-teresina/>.

⁴⁴⁰ «Recife e Olinda na noite do Sábado de Zé Pereira», G1, *G! Pernambuco* (blog), 10 de fevereiro de 2018, <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/carnaval/2018/noticia/recife-e-olinda-na-noite-do-sabado-de-ze-pereira-fotos.ghtml>.

⁴⁴¹ «Museu do Zé Pereira», São Bento Tur, *Cultura* (blog), acessado 16 de setembro de 2022, https://saobentotur.com.br/_cultura/museu-do-ze-pereira/.

nome foi recentemente usado para nomear uma associação que reúne, desde 2012, nove dos mais conhecidos blocos que desfilam pela rua da cidade, que se uniram na *Liga Carnavalesca Amigos do Zé Pereira*⁴⁴².

Imagem 23 - Bloco do Zé Pereira, Recife (Brasil)



Fonte: *Folha de São Paulo*, 22 de janeiro de 2022. Acedido 19 setembro 2022.
<https://www1.folha.uol.com.br/colunas/marilizpereirajorge/2022/02/nao-tera-carnaval-mas-tera.shtml>.

Outro aspeto interessante a se destacar é que a maioria dos denominados “Blocos de Zé Pereira” que desfilam no prenúncio ou durante o Carnaval brasileiro, possuem em seus cortejos bonecos gigantes, e alguns deles, também integrantes mascarados com cabeças enormes feitas de cera – elementos que em Portugal são chamados, respetivamente, de gigantones e cabeçudos. Não estudamos o que explica esta associação entre Zés Pereiras e os gigantones, mas percebe-se que é algo que se solidificou durante o século XX.

Os gigantones fazem-se presentes em procissões de diversos países europeus, pelo menos desde a Baixa Idade Média. Em Portugal, há manifestações deles desde o século XIII, mas sobretudo a partir do século XVI encontram-se maiores referências do seu uso, nas procissões de Corpus Christi (com a

⁴⁴² «Liga Carnavalesca Amigos do Zé Pereira», 2022, <https://amigosdozepereira.com.br/>.

Serpe e o Dragão) e de São Cristóvão⁴⁴³. Porém, a associação entre gigantones e Zé Pereira é mais recente. Na Romaria da Senhora da Agonia, em Viana do Castelo, ambas as manifestações culturais passam a fazer parte da programação oficial da festa apenas a partir de 1893⁴⁴⁴.

No fenómeno do Zé Pereira no Carnaval carioca nunca houve a presença de gigantones nos seus cortejos. O primeiro boneco gigante do Carnaval brasileiro teria surgido na cidade de Belém do São Francisco, no interior do Pernambucano, no ano de 1919, e chamava-se Zé Pereira⁴⁴⁵. Os famosos “bonecos de Olinda” teriam aparecido somente em 1931. Atualmente, vários grupos de Zés Pereiras do Carnaval brasileiro possuem gigantones em seus cortejos, como os de Ouro Preto, Mariana e Rio Novo (todos de Minas Gerais), o de São Bento do Sapucaí, o de Belém do São Francisco... E nas principais romarias do norte de Portugal, como o São João, de Braga; a Nossa Senhora da Agonia, de Viana do Castelo; e as Feiras Novas, de Ponte de Lima, gigantones, cabeçudos e Zés Pereiras são indissociáveis e uma das grandes atrações destas celebrações.

A semelhança estética entre os Zé Pereiras portugueses e brasileiros é inquestionável. E musicalmente, se não é completa, os bombos e as caixas de rufo são, em ambos, o alicerce rítmico. O folclorista Renato Almeida presenciou o desfile do Zé Pereira do Club dos Lacaios, de Outro Preto, em 1958, e percorrendo sobre o que viu, comparando os Zés Pereiras de ambos os países, afirmou que lhe impressionara “a semelhança musical, zabumba, com caixas e bombos. E no caso do Zé Pereira de Ouro Preto, ainda há a considerar a coincidência dos gigantões e cabeçorras [...] pois os nossos reproduzem, como verifiquei em confronto fotográfico, os de Viana do Castelo, sem tirar nem pôr”⁴⁴⁶.

Podemos então constatar, pelo próprio facto da associação entre Zés Pereiras e gigantones ter se solidificado durante o século XX, e devido às semelhanças presentes nos Zés Pereiras portugueses e brasileiros, que as transferências culturais entre Portugal e o Brasil prosseguiram durante os Novecentos – não foi algo que terminaria no século XIX.

⁴⁴³ Oliveira, *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 86. Sobre as procissões do Corpo de Deus, ler Barbosa, «Tempos de Festas em Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)».

⁴⁴⁴ Francisco Sampaio, *Romaria da Senhora D'Agonia* (Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2016), 29.

⁴⁴⁵ «Centenário, boneco Zé Pereira ganha homenagem no carnaval de Belém do São Francisco, PE», G1, *G1* (blog), 28 de fevereiro de 2019, <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2019/02/28/centenario-boneco-ze-pereira-ganha-homenagem-no-carnaval-de-belem-do-sao-francisco-pe.html>.

⁴⁴⁶ Almeida, *Tablado Folclórico*, 142.

Atualmente, os Zés Pereiras continuam a encantar e a entreter multidões, com o barulho característico e ensurdecido do rufar de seus tambores, e muitas das vezes acompanhados de enormes bonecos representando figuras humanas. E quer em romarias ou no Carnaval, são motivos de afeto e orgulho para milhões de portugueses e brasileiros.

Imagem 24 - Zé Pereira do Club dos Lacaio, Ouro Preto (Brasil)



Fonte: Marcos Michelin, *Estado de Minas*, 11 de fevereiro de 2020. Acedido 19 setembro 2022
https://www.em.com.br/app/noticia/turismo/2020/02/11/interna_turismo,1120598/resgate-da-tradicao.shtml.

Imagem 25 - Feiras Novas, Ponte de Lima (Portugal)



Fonte: *Website* do Município de Ponte de Lima, 11 de abril de 2011. Acedido 19 setembro 2022. https://www.cm-pontedelima.pt/pages/1236?news_id=515.

Imagem 26 – Bloco do Zé Pereira, São Bento do Sapucaí (Brasil)



Fonte: *Website* da Pousada do Quilombo, 02 de fevereiro de 2020. Acedido 16 de outubro de 2022. <https://www.pousadadoquilombo.com.br/blog/carnaval-em-sao-bento-do-sapucaai-conheca-o-bloco-ze-pereira>

Imagem 27 - Nossa Senhora da Agonia, Viana do Castelo (Portugal)



Fonte: Fotografia do autor, 2022.

CONCLUSÃO

Como confessamos na introdução, ao iniciar esta investigação tínhamos muitas dúvidas se conseguiríamos trazer novas informações e desvendar alguns dos mistérios deste tema. Afinal, dentro da bibliografia do Carnaval brasileiro, a trajetória do Zé Pereira quase sempre é contada da mesma forma, sem muitas contestações, o que passa uma primeira impressão de que esta história estaria muito bem revelada e teria pouco a se acrescentar. Entretanto, ao levantar o estado da arte e ler tudo o que encontramos sobre o assunto, foram muitas as questões que apareceram.

Sabíamos que seria difícil responder todas. Assumimos somente o compromisso de nos esforçar para conectar mais fortemente os pontos da trajetória desta manifestação cultural entre Portugal e o Brasil, e, ao esmiuçar os dados encontrados nas fontes e na bibliografia, derrubar algumas informações errôneas e colaborar para um melhor entendimento de como o folguedo havia surgido e, pouco mais de meio século depois, desaparecido do Carnaval do Rio de Janeiro. Dessa maneira já estaríamos contribuindo para enriquecer a pouca literatura que tem o Zé Pereira como protagonista.

Começaremos por responder algumas das perguntas que levantamos. A primeira, sobre a origem do Zé Pereira, foi apresentada ainda ao final do primeiro capítulo da dissertação. Nos últimos anos alguns investigadores brasileiros até referem-se à procedência minhota, mas sem se estenderem no assunto. A maioria, todavia, sempre manteve a hipótese como simplesmente a mais provável, sem confirmá-la.

Um dos pesquisadores da música popular brasileira que mais se interessou pelo tema e um dos únicos a investigar em arquivos portugueses, o cearense Edigar de Alencar afirmava que seria muito improvável que o Zé Pereira tivesse saído do Brasil para Portugal, afinal já se tinha registo da presença dos grupos de bombos e caixas de rufo com este nome, em aldeias portuguesas, em 1864. Dizia quase não ter dúvidas quanto a origem portuguesa. Contudo, como não havia encontrado referências ao Zé Pereira antes de 1852 (ano que, Luís Edmundo, indicava ter sido o primeiro desfile do folguedo no Carnaval do Rio de Janeiro) em Portugal, não cravava.

Para este problema, conseguimos levantar fontes como o texto de Alexandre Herculano, de 1854, que citava o “o estrepito do Zé Pereira, pio invento da santinonia bracharense”⁴⁴⁷, e uma declaração do

⁴⁴⁷ Herculano, «Viagens no Minho», 324.

jornal *O Viannense*, de 1858, que sobre o Zé Pereira afirmava que “tão antiga é essa pratica que nem sabemos de quando é a data”⁴⁴⁸. Com elas, acreditamos que a questão está resolvida.

Sobre se o Zé Pereira teria vindo das romarias ou se do Entrudo português, o que conseguimos mostrar, através da bibliografia apresentada, foi que, em Portugal, o Zé Pereira é muito mais ligado, historicamente, às romarias e as suas procissões. Posteriormente, sua atuação foi se alargando a outras festas e funções – como a de acordar a cidade para anunciar o início das festividades – e atividades não somente ligadas ao sagrado, mas também ao profano. No entanto, em sua migração para o Carnaval carioca, levado por imigrantes portugueses, alguns elementos do Entrudo português foram incorporados ao cortejo brasileiro – por exemplo, nas vestimentas, na dança, na ridicularização das classes superiores e na zombaria.

Quanto ao ano do primeiro desfile do Zé Pereira no Carnaval carioca, não encontramos nenhuma fonte que confirmasse uma data. Dentre as mencionadas na historiografia do Carnaval brasileiro, os autores divergem dentro de um recorte que vai de 1846 até 1852. Porém, nenhum deles apresenta uma documentação comprovativa. Só foi possível evidenciar algumas contradições, como a de Eneida de Moraes, que indica o ano de 1846, enquanto salienta acreditar em tudo o que Vieira Fazenda escreve sobre o folguedo. Se seguisse Fazenda realmente em tudo, o cortejo originário não poderia ser naquele ano, já que o sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes ainda estaria envolto com a Revolta da Patuleia, no Minho.

Das menções na imprensa carioca da época sobre o folguedo, a primeira que encontramos foi a do jornal *O Portuguez*, de 02/03/1865. Até então, em nosso estado da arte, a primeira referência geralmente citada na historiografia é da revista *Semana Illustrada*, do ano seguinte. Em ambas, a folgança ainda é chamada, formalmente, de “José Pereira”. Todavia, o mais interessante é que, também nas duas matérias, o Zé Pereira já é tratado como algo característico do Carnaval carioca. O que nos levou, para tentar compreender este fenômeno, a utilizar do conceito de *invenção das tradições*, formulado por Eric Hobsbawm, que tenta explicar estas “tradições” que às vezes aparecem num curto e específico espaço de tempo, porém difícil de ser identificado, e que se consolidam rapidamente.

Uma figura importante deste período em que o Zé Pereira começa a aparecer na imprensa carioca é o dramaturgo e jornalista França Júnior. Conseguimos comprovar que, ainda em 1866, e sob

⁴⁴⁸ *O Viannense*, 7 de março de 1858, *apud* Loureiro, «A participação popular nas manifestações religiosas e o discurso das elites urbanas oitocentistas», 158.

o pseudônimo de Sestrosis, França Júnior começa a escrever sobre o folgado, na revista *Bazar Volante*, e continuará a fazê-lo nos anos seguintes, no jornal *Correio Mercantil* e na revista *A Vida Fluminense*. Neles, demonstrava alguma simpatia pela alegria, simplicidade e espontaneidade desta pândega popular, mas também exibía certo preconceito de classe, de alguém pertencente à elite intelectual do país, que se julgava distinta. Pelo menos de 1866 até 1872, o escritor e dramaturgo vai descrever os cortejos de Zé Pereira em suas particularidades (inclusive, segundo o próprio, participando de um), retratando sua atmosfera inebriante e eufórica, a composição social e étnica, seus integrantes, vestimentas, porta-estandarte e a adesão popular. E aqui entra um segundo conceito, o de “fabricação da autenticidade”, cunhado por Richard Peterson, que defende que a autenticidade não é uma característica intrínseca ao objeto ou evento que se diz genuíno; e que, na verdade, é uma construção social que, inclusive, adultera relativamente o passado.

França Júnior será o grande responsável pelo que chamaremos de tentativa de “tradicionalizar” o Zé Pereira do Carnaval carioca. Em suas crônicas, França Júnior caracterizaria o folgado com riqueza de detalhes. Porém, dois anos depois de suas primeiras publicações sobre o Zé Pereira, ainda em 1868, já começava a criticar as mudanças que começara a perceber em seus cortejos, que considerava inadmissíveis, como uma pessoa vestida com a fantasia de *chicard* carregar o porta-estandarte. Mas que genuinidade seria esta pretendida por França Júnior? O jornalista cobrava autenticidade de uma manifestação cultural que, trazida por imigrantes portugueses das romarias portuguesas, tinha sido transferida para a folia carioca de forma espontânea e há pouquíssimos anos. E sem as etiquetas e os cerimoniais das celebrações religiosas, os Zés Pereiras no Carnaval carioca não tinham dono. Nestes primeiros anos, eles brotavam, misturavam-se, transformavam-se e multiplicavam-se livremente, de acordo com a vontade dos seus integrantes.

Em relação à origem do nome, em Portugal foi impossível encontrar algum documento que mencionasse o nascedouro da designação. Porém, sobre as hipóteses lançadas sobre a denominação do folgado no Carnaval do Rio de Janeiro, foi revelante demonstrar, de uma vez por todas, que a versão de Vieira Fazenda, de que Zé Pereira seria uma corruptela de Zé Nogueira, é indefensável. O texto de um jornal carioca, de 1860, que diz: “O Sr. *Zabumba* ou Zé-pereira (como o povo lá de sua aldeola alcunha aqulle instrumento)”⁴⁴⁹, associando o Zé Pereira ao instrumento, assim como era feito (e ainda é) em

⁴⁴⁹ «Gabinete - Chronica eleitoral», *Correio Mercantil*, 13 de fevereiro de 1860, n° 43.

Portugal, é uma prova de que, no Brasil, ainda nos primeiros anos da trajetória do Zé Pereira no Carnaval carioca havia gente que sabia desta correlação.

Além disso, durante o século XIX, autores portugueses eram bastante populares no Brasil e, portanto, não seria difícil que, pelo menos dentro da elite intelectual, tivessem contacto com obras como *A Morgadinha dos Canaviais*, de Júlio Dinis. Demonstramos também que Viera Fazenda tivera a oportunidade de confirmar o uso do Zé Pereira com denominação de bombo em Portugal – hipótese que, aliás, ele menciona, só não considera a mais provável – através de espetáculos que estiveram em cartaz no Rio de Janeiro em datas bem próximas à publicação de seu texto, de 1904, e que tiveram destaque na imprensa. Tanto o “Kinetógrapho Portuguez”, de Aurélio da Paz dos Reis, exibido em 1897, quanto o espetáculo *Lobos na Malhada*, de José Soares da Cunha e Costa, apresentado até meados de 1903, dão destaque ao Zé Pereira minhoto.

Sobre se o Zé Pereira teria desaparecido do Carnaval do Rio de Janeiro por entre 1906 e 1908, como cronistas da época e a historiografia posterior alegam, provamos também que não foi exatamente assim, como demonstram as menções ao folguedo como algo vivo, nas revistas *Careta*, em 1922, e *O Malho*, em 1934⁴⁵⁰. No entanto, realmente, na primeira década do século XX o Zé Pereira perderia boa parte de sua presença e prestígio na folia carioca, numa decadência que se mostraria irreversível. Na década de 1940 já não há menções ao Zé Pereira no Carnaval do Rio.

Esta pressa em decretar o seu fim ainda no início do Novecentos relacionava-se com as mudanças urbanas realizadas na então capital do Brasil, com o intuito de “civilizá-la”. Nesta época em que imperavam os ideais de progresso e de modernização, o Zé Pereira era considerado uma prática carnavalesca primitiva e que não combinava com estes novos tempos e cenário. Além disso, a busca por uma identidade nacional, tanto pelos intelectuais quanto pelos políticos brasileiros, ganharia cada vez mais peso e importância no decorrer das primeiras décadas do século XX. E apesar de não ser tão perseguido quanto os batuques africanos, o Zé Pereira, trazido pelos portugueses, não era visto como uma manifestação que poderia ser enquadrada como tipicamente brasileira.

A questão de se os Zés pereiras e cucumbis teriam evoluído e se transformados em cordões e blocos carnavalescos, vimos que evolução não é a palavra correta. Os folguedos do Carnaval carioca não seguiram meramente uma linha evolutiva, progredindo de uma forma de organização para outra mais avançada ou melhor. Simplesmente, havia diferentes tipos de formatos e denominações, e, muitas das

⁴⁵⁰ *Careta*, 11 de fevereiro de 1922; Neves, «Momo e as Mulheres».

vezes, era difícil distinguir o porquê de um grupo ser classificado como um cordão ou um Zé Pereira. Na viragem para o século XX, esta designação era definida apenas pela vontade dos integrantes da própria agremiação. E nesta escolha pesava também o valor do folguedo dentro da sociedade. Com o Zé Pereira perdendo prestígio neste século que se iniciava, provavelmente muitos grupos começaram a preferir serem denominados como cordões.

Ademais, já nos primeiros relatos sobre o folguedo, poucos anos após os imigrantes portugueses introduzirem o rufar dos tambores e dos bombos no Carnaval da cidade, França Júnior relatava como o Zé Pereira ia sendo forjado nos cortiços, entre a gente pobre e trabalhadora do Rio de Janeiro, na convivência de pessoas das mais diversas procedências, grupos étnicos e experiências de vida. E aqui entra o conceito de culturas híbridas, formulado por Néstor Garcia Canclini, que não considera a cultura popular como domínio de um único grupo social, mas sim, constituída através de um desenvolvimento híbrido e complexo com contributos de diversas procedências. No Carnaval carioca, o Zé Pereira recebeu, gradativamente, contribuições de instrumentos musicais, melodias, adereços, danças e cantos que não eram utilizados nas procissões em que participava, em Portugal.

Por fim, quanto ao papel dado ao sapateiro português José Nogueira de Azevedo Paredes como fundador do Zé Pereira no Carnaval carioca, reivindicação feita por Vieira Fazenda, em 1904, e replicada posteriormente e sem muitos questionamentos, por toda a historiografia do Carnaval brasileiro, fizemos uma investigação e produzimos uma considerável soma de argumentos que trazem sérios questionamentos não só a posição de José Nogueira como precursor do folguedo carnavalesco, quanto a própria existência de Nogueira. São tantos pontos que julgamos não ser necessários elenca-los todos aqui. Alguns são suficientes o bastante para dar um panorama.

Primeiramente, em todos os arquivos pesquisados, em Portugal e no Brasil, não foram encontrados nenhum registo sobre alguém com o nome de José Nogueira de Azevedo Paredes. Segundo, Vieira Fazenda não apresenta as suas fontes. Terceiro, se José Nogueira era tão popular e estimado no Rio de Janeiro, como Vieira Fazenda dizia, por que não há nenhuma menção sobre o sapateiro português em qualquer veículo de imprensa carioca antes de seu aparecimento na famosa crónica de Vieira Fazenda, e depois deste texto, quando José Nogueira é referenciado, foi sempre e exclusivamente baseado no testemunho de Fazenda?

Analisando com minúcia a crónica de Vieira Fazenda, foram evidenciadas passagens com claro viés ficcional, como quando o tal Nogueira acorda no meio da madrugada, de susto, por ter feito a barriga da companheira de tambor, em seus sonhos. Além disso, Fazenda não utiliza, em nenhum momento,

alguma marcação temporal no texto. O objetivo é criar-se uma situação além do tempo, fora da história. Consequentemente, utilizamos definições de Mircea Eliade e Marilena Chauí para embasar o nosso argumento de que, mais do que retratar uma personagem real, a intenção de Vieira Fazenda foi a de estabelecer um mito fundador. O iniciador de um folguedo que teria raízes portuguesas, mas que já seria uma coisa da terra.

A replicação da versão de Vieira Fazenda sobre a origem do Zé Pereira no Carnaval carioca, pela historiografia da folia brasileira posterior, gerou um fenómeno curioso que se assemelha ao jogo do “telefone sem fio” ou “telefone estregado”. A história ia sendo passada para a frente, mas com algumas modificações, ora acrescentando-se, ora alterando-se parte do enredo. José Nogueira ganharia vida. Por exemplo, teria se mudado para Ouro Preto e fundado o Zé Pereira do Club dos Lacaios por lá, ainda em 1868, ou conhecido pessoalmente a jornalista e investigadora do Carnaval Eneida de Moraes, com apontaram outros. Versões que demonstramos ser inconsistentes ou impossíveis.

O Zé Pereira, o conjunto de bombos e caixas de rufo presentes nas procissões e arraiais das romarias minhotas, foi introduzido no Carnaval carioca de forma espontânea, por volta da metade do século XIX, trazido por imigrantes portugueses. À época, a comunidade portuguesa na cidade era bastante significativa, e a região do Minho, a que mais enviava emigrantes ao Brasil. Curiosamente ou não, o minhoto era (e ainda é) considerado o povo mais alegre e festeiro de Portugal. E vai ser desta gente que sairá uma contribuição fundamental para uma festa que hoje é a mais importante do Brasil, e pela qual o país é conhecido internacionalmente: o Carnaval.

Numa folia carnavalesca antes restrita à elite, o Zé Pereira dá início ao Carnaval de rua, popular e do pobre no país. Criação democrática e do povo, seu surgimento passará despercebido pelos intelectuais e imprensa num primeiro momento, e quando estes a identificam, já lhe consideram algo característico do Carnaval carioca. A princípio, a elite política e letrada do país tecerá elogios ao folguedo, pois segundo estes donos do poder, o Zé Pereira cumpriria um importante papel: acabar com a prática do Entrudo, considerado uma brincadeira excessivamente violenta e grosseira, entre as classes populares.

Na virada para o século XX, com o Brasil e Rio de Janeiro envoltos em projetos de modernização, no modelo de civilização idealizado o Zé Pereira é considerado algo ultrapassado e primitivo, uma manifestação cultural que não combina com os novos ares. Também não condiz com a imagem da identidade nacional que se quer construir. É decretado o seu desaparecimento – o que, aos poucos, realmente vai acontecer. Entretanto, antes disto, deixará o seu legado e ADN em outras manifestações

do Carnaval carioca, como nos cordões e até na bateria das escolas de samba. Terá, também, se espalhado pelo Brasil – do sul ao norte, de oeste ao este do país.

Atualmente, sua pujança e vitalidade, tanto em Portugal quanto no Brasil, revelam que o Zé Pereira é um exemplo de resiliência. E as características verificadas em seus cortejos nos dias de hoje apontam para a possibilidade de abrangentes caminhos para investigações futuras. Há distintos aspetos e elementos que podem ser selecionados para objeto de estudo. Em Portugal e no Brasil, cada cidade que abriga um desfile de Zé Pereira pode gerar estudos individuais, pois todos eles têm as suas particularidades.

Se a intenção for estudar o fenómeno nos dois países, a presença de gigantones e cabeçudos semelhantes esteticamente nos cortejos de Zé Pereira, em Portugal e no Brasil, podem ser uma boa temática. Há um caminho ainda não trilhado para compreender como este fenómeno ocorreu. Estas similaridades, entre os dois países, que ocorreram apenas no século XX, manifestam também que as trocas culturais não cessaram lá atrás. Estas continuam acontecendo.

Esperamos que este trabalho, humildemente, consiga dar a sua pequena contribuição para o estudo do Zé Pereira e que ajude a despertar em mais pessoas, dentro da academia, o desejo de estudar esta manifestação da cultura popular. Porque se nas universidades e no mercado editorial o Zé Pereira ainda hoje é pouco estudado e protagonista de pouquíssimas publicações, faltando-lhe status e prestígio, entre o povo a situação é outra. Nas ruas de Portugal e do Brasil, em cidades como Viana do Castelo, Braga, Ponte de Lima, Amarante, Rio Novo, Ouro Preto, São Bento do Sapucaí, e dezenas de outras, os Zés Pereiras, com os barulhos ensurdecadores de seus tambores, continuam a arrastar multidões e a fazer a alegria de milhares de pessoas, de todas as gerações.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

1.FONTES PRIMÁRIAS

ARQUIVOS

«Arquivo Distrital do Porto». Arquivo Distrital do Porto, 2013.
<https://pesquisa.adporto.arquivos.pt/results?p0=UnitTitle&o0=1&v0=Jos%c3%a9+Nogueira+de+Azevedo+Paredes>.

«Arquivo Nacional Torre do Tombo». Arquivo Nacional Torre do Tombo, 2008.
<https://digitarq.arquivos.pt/>.

«Censos demográficos». IBGE (Instituto Brasileiro Geográfico e Estatístico). Acedido 17 de setembro de 2022. https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv17983_v3.pdf.

«Movimentação de Portugueses no Brasil (1808-1842)». Arquivo Nacional do Brasil, 2008.
<http://www.an.gov.br/baseluso/menu/menu.php>.

«Registro de entrada de estrangeiros». Arquivo Nacional (Brasil), 2022. <https://www.gov.br/pt-br/servicos/consultar-registros-de-entrada-de-estrangeiro>.

Remessas: Rede Emigração Europa do Sul - América do Sul. «A Emigração de Portugal para o Brasil». CEPESE, 2013. <http://www.remessas.cepese.pt/remessas/mod/itsdatabase/view.php?id=10>.

«SIAN». Arquivo Nacional (Brasil), 2008. <https://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>.

SIAN. «Fundo Paulo de Assis Ribeiro». Arquivo Nacional (Brasil). Acedido 16 de setembro de 2022.
http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_rjanrio_s7/0/txt/cx157/br_rjanrio_s7_cx157_pt003_d0001de0001.pdf.

SIAN. «Serviço de Censura de Diversões Públicas – RJ». Arquivo Nacional (Brasil). Acedido 16 de setembro de 2022.
file:///C:/Users/Paola/Downloads/BR_RJANRIO_TN_CPR_CNV_BLC_0003_d0001de0001.pdf.

JORNAIS E REVISTAS

Diário do Rio de Janeiro. 7 de novembro de 1832.

Revista Universal Lisbonense. «Emigração», 1843.

O Cidadão. 21 de junho de 1849.

O Martinho. 13 de julho de 1851.

Correio Mercantil. 21 de julho de 1852.

Correio Mercantil. 14 de janeiro de 1854.

A Pátria. 9 de janeiro de 1856.

Correio Mercantil. «Gabinete - Chronica eleitoral». 13 de fevereiro de 1860.

Jornal do Commercio. «A quem compete». 13 de março de 1862.

Correio Mercantil. 25 de abril de 1863.

Jornal do Commercio, 2 de março de 1864.

O Portuguez. 2 de março de 1865.

Bazar Volante. «Carnavalia», 13 de fevereiro de 1866.

Bazar Volante. «Eu e os Zés Pereiras», 18 de fevereiro de 1866.

Semana Illustrada, 18 de fevereiro de 1866.

Correio Mercantil. «ZÉ PEREIRA». 1 de março de 1867.

Jornal do Commercio. 2 de março de 1867.

Diário do Rio de Janeiro. 16 de maio de 1868.

Jornal da Tarde. «O carnaval». 2 de março de 1870.

A Vida Fluminense, 17 de fevereiro de 1872.

Correio do Brazil. 27 de dezembro de 1872.

Diário do Rio de Janeiro. 17 de fevereiro de 1874.

Gazeta de Notícias. 24 de janeiro de 1875.

Gazeta de Notícias. 23 de janeiro de 1876.

Gazeta de Notícias. 23 de janeiro de 1877.

Jornal do Commercio. «Dias Festivos». 18 de abril de 1878.

Gazeta de Notícias. «Zé Pereira - História sentimental e philosophica». 25 de fevereiro de 1879.

Jornal do Commercio. 3 de fevereiro de 1881.

Gazeta de Notícias. 25 de fevereiro de 1884.

Gazeta de Notícias. 4 de março de 1889.

Gazeta de Notícias. 16 de fevereiro de 1890.

O Paiz. 7 de fevereiro de 1891.

Gazeta de Notícias. 8 de fevereiro de 1896.

Jornal de Notícias. 12 de novembro de 1896.

Jornal do Commercio. 5 de janeiro de 1897.
Revista da Semana, 16 de novembro de 1902.
Revista da Semana, 8 de março de 1903.
Gazeta de Notícias. 11 de fevereiro de 1904.
Gazeta de Notícias. 26 de fevereiro de 1906.
Careta, 25 de fevereiro de 1911.
Careta, 4 de março de 1911.
Careta, 11 de fevereiro de 1922.
Fon-Fon, 29 de abril de 1922.
O Malho, 8 de fevereiro de 1934.

Com autor:

Coelho Neto, Henrique M. «Evohé!» *A Noite*. 23 de fevereiro de 1925.
Dinis, Júlio. «Impressões do Campo». *O Jornal do Porto*. 18 de agosto de 1864.
Fazenda, José Vieira. «O Zé-Pereira». *A Notícia*. 15 de janeiro de 1904.
Fluminense, Américo. «O Carnaval no Rio». *Kosmos*, fevereiro de 1907.
Guimarães Júnior, Luiz. «Revista do Domingo». *Diário do Rio de Janeiro*. 11 de fevereiro de 1872.
Herculano, Alexandre. «Viagens no Minho». *O Panorama*, 13 de outubro de 1855.
Menezes, A. Cardoso de. «A vida do carnaval e o carnaval da vida». *Gazeta de Notícias*. 8 de março de 1878.
Neves, Berilo. «Momo e as Mulheres». *O Malho*, 8 de fevereiro de 1934.
Pederneiras, Mário. «Tradições». *Kosmos*, fevereiro de 1907.
Rialto, João. «Hymno ao Zé». *Careta*, 25 de fevereiro de 1922.
Rio, João do. «Elogio ao Cordão». *Kosmos*, fevereiro de 1906.
Serpa Júnior, J. F. *Rua do Ouvidor*, 27 de janeiro de 1900.
Vasques, Francisco Correia. «Scenas Comicas». *Gazeta da Tarde*. 14 de fevereiro de 1884.

OBRAS LITERÁRIAS OU ACADÉMICAS

Bezerra, Manoel Gomes de Lima. *Os estrangeiros no Lima*. Vol. II. 2 vols. Coimbra: Real Officina da Universidade de Coimbra, 1785.

- Braga, Teófilo. *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- Braga, Theophilo. *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*. 2 vols. Lisboa: Livraria Ferreira, 1885.
- Branco, Camilo Castelo. *Maria da Fonte*. 3.^a ed. Porto: Chardron, 1908.
- Costa, António da. *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.
- Dinis, Júlio. *A Morgadinha dos Canaviais*. Porto: Porto Editora, 2000.
- Dorothy, Wordsworth. *Diário de uma viagem a Portugal e ao sul de Espanha*. Alfragide: Edições Asa II, 2020.
- Fazenda, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.
- França Júnior, Joaquim José de. *Política e Costumes: Folhetins Esquecidos (1867-1868)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.
- Lambertini, Michel'Angelo. «Portugal». Em *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Vol. IV. Histoire de la Musique, Première Partie. Paris: Librairie Delagrave, 1920.
- Leça, Armando. *Da Música Portuguesa*. 2.^a ed. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942.
- Morais Filho. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2002.
- Neves, César das. *Cancioneiro de Músicas Populares*. Vol. 2. Porto: Editora Cesar, Campos & C.^a, 1895.
- Vieira, José Augusto. *O Minho Pittoresco*. Vol. I. 2 vols. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1886.
- . *O Minho Pittoresco*. Vol. II. 2 vols. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1886.

2.FONTES SECUNDÁRIAS

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIAS

- «cortiço». Em *Priberam*, 2022. <https://dicionario.priberam.org/corti%C3%A7o>.
- «festa». Em *Priberam*, 2022. <https://dicionario.priberam.org/festa>.
- «mito». Em *Infopédia*, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/mito>.
- «primitivo». Em *Infopédia*, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/primitivo>.
- «rancho». Em *Infopédia*, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/rancho>.
- «sincretismo». Em *Infopédia*, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/sincretismo>.

«Zé-Pereira». Em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 38. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981.

«zé-pereira». Em *Priberam*, 2022. <https://dicionario.priberam.org/z%C3%A9-pereira>.

«zé-pereira». Em *Infopédia*, 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/z%C3%A9-pereira>.

«zé-pereirar». Em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol. 38. Lisboa: Editorial Enciclopédia, 1981.

BIBLIOGRAFIA

Ademollo, Alessandro. *Il carnevale di Roma nei secoli XVII e XVIII.: Appunti storici con note e documenti*. Roma: A. Sommaruga, 1983.

Alencar, Edigar de. *Claridade e sombra na música do povo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

———. «O Zé Pereira cantado e musicado». *Correio da Manhã*. 14 de fevereiro de 1969.

———. «O Zé Pereira no carnaval brasileiro». *Correio da Manhã*. 13 de fevereiro de 1969.

Almeida, Renato. *Tablado Folclórico*. São Paulo: Ricordi, 1961.

Alves, Jorge Fernandes. «Atalhos batidos: a emigração nortenha para o Brasil». *Atalaia/Intermundos: revista internacional de exegese contemporânea*, n.º 6/7 (Verão de 2000): 297–308.

———. «Os Brasileiros: Emigração e Retorno no Porto Oitocentista». Dissertação de Doutoramento, Universidade do Porto, 1993.

Anderson, Benedict R. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Andrade, Oswald de. «Brasil». Em *Poesias reunidas*, 5.ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

Araújo, Hiram. *Carnaval: seis milênios de história*. 2.ª ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

Araújo, Maria Marta Lobo de. «Festas e rituais de caridade nas Misericórdias». Em *Colóquio Internacional Piedade Popular: sociabilidades - representações e espiritualidade*, 501–16. Lisboa: Centro de História da Cultura - Universidade Nova de Lisboa, 1999.

Araujo, Patrícia Lopes Vargas de. «Os festejos de entrudo no século XIX». *Textos escolhidos de cultura e artes populares* 8, n.º 2 (novembro de 2011): 41–55.

Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3.ª ed. São Paulo - Brasília: Edunb - HUCITEC, 1996.

Barbas, Helena. *Almeida Garrett: O Trovador Moderno*. Lisboa: Salamandra, 1994.

Barbosa, António Francisco Dantas. «Tempos de Festas em Ponte de Lima (séculos XVII-XIX)». Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2013.

- Baroja, Julio Caro. *El carnaval (análisis histórico-cultural)*. 2.ª ed. Barcelona: Taurus Ediciones, 1979.
- Barroso, Paulo. «Romarias como ideologia e representação da identidade local: crenças e formação do património simbólico e popular». Em *Festas e romarias tradicionais no Portugal contemporâneo*. Guimarães, 2003.
- . *Romarias de Guimarães: patrimônio Simbólico, Religioso e Popular*. Guimarães: Núcleo de Estudos de População e Sociedade - ICS/ Universidade do Minho, 2004.
- Barroso, Véra Lúcia Maciel. *Açorianos no Brasil: história, memória, genealogia e historiografia*. Porto Alegre: EST Edições, 2002.
- Benchimol, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical: A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1992.
- Bertelli, Stefania. *Il Carnevale di Venezia nel settecento*. Roma: Jouvence, 1992.
- Braga, Alberto Vieira. «Curiosidades de Guimarães». *Revista de Guimarães*, n.º 72 (1972).
- Brito, Alberto da Rocha. «A Procissão de S. Sebastião em Coimbra no ano de 1568». *Feira da Lada 7* (1935): 184–200.
- Burke, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.
- . *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- . «O Carnaval de Veneza». Em *Carnaval e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, editado por Maria Clementina Pereira Cunha, 27–40. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- Cabral, Sérgio. *As escolas de samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996.
- Canclini, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- Carvalho, José Murilo de. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10.ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- Castells, Manuel. *O poder da identidade - A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 3.ª ed. Vol. 2, 1996.
- G1. «Centenário, boneco Zé Pereira ganha homenagem no carnaval de Belém do São Francisco, PE». G1, 28 de fevereiro de 2019. <https://g1.globo.com/pe/petrolina-regiao/noticia/2019/02/28/centenario-boneco-ze-pereira-ganha-homenagem-no-carnaval-de-belem-do-sao-francisco-pe.ghtml>.
- Chalhoub, Sidney, Gladys Sabina Ribeiro, e Martha de Abreu Esteves. «Trabalho escravo e trabalho livre na cidade do Rio de Janeiro». *Revista Brasileira de História* 5, n.º 8–9 (1984): 85–116.

- Chauí, Marilena de Souza. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- Coaracy, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro*. 3.ª ed. Belo Horizonte - São Paulo: Itatiaia - Edusp, 1988.
- Coelho, Maria Helena da Cruz. «A festa - a convivialidade». Em *História da Vida Privada em Portugal: A Idade Média*, editado por Bernardo Vasconcelos e Souza, 144–69. Lisboa: Círculo de Leitores, 2010.
- «Curso do Zé Pereira reúne 22 atrações musicais de Teresina». *Direito Hoje*, 15 de setembro de 2020. <https://revistadireitohoje.com.br/corso-do-ze-pereira-reune-22-atracoes-musicais-de-teresina/>.
- Costa, Antônio da. *No Minho*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1874.
- Costa, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- Cunha, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história do Carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- . «Vários Zés, um sobrenome: as muitas faces do senhor Pereira no Carnaval carioca da virada do século». Em *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, editado por Maria Clementina Pereira Cunha, 371–418. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- Dias, Geraldo J. A. Coelho. «O Alto Minho em tempo de Festas». *Humanística e Teologia*, 1986, 251–82.
- Diniz, André. *Almanaque do carnaval: a história do carnaval, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- Donald J. Grout, e Claude V. Palisca. *História da Música Ocidental*. 2.ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.
- Dorothy, Wordsworth. *Diário de uma viagem a Portugal e ao sul de Espanha*. Alfragide: Edições Asa II, 2020.
- Durkheim, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulinas, 1989.
- Edmundo, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, 2003.
- Efegê, Jota. *Ameno Resedá: o rancho que foi escola (documentário do carnaval carioca)*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1965.
- . *Figuras e coisas do Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- Eliade, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Elias, Norbert. *O processo civilizacional: Investigações sociogenéticas e psicogenéticas*. Vol. 1. 2 vols. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

- Esteves, Alexandra Patrícia Lopes. «Entre o crime e a cadeia: violência e marginalidade no Alto Minho (1732-1870)». Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, 2010.
- . «Francisco de Paula Rodrigues Alves: O homem, o político e o sanitarista». Em *Homens, Instituições e Políticas (séculos XVI-XX)*, editado por Alexandra Patrícia Lopes Esteves, 198–217. Braga: Universidade do Minho - Lab2PT, 2019.
- . «Leisure, culture and sociabilities in the eighteenth century urban space». Em *The City: Multifaceted Views*, editado por Maria Marta Lobo de Araújo, 90–107. Braga: Universidade do Minho - Lab2PT, 2019.
- Fabre, Daniel. *Carnaval ou la fête à l'envers*. Paris: Gallimard, 1992.
- «FamilySearch». FamilySearch. Acedido 16 de setembro de 2022. <https://www.familysearch.org/pt/>.
- Faria, Marcelo Fecunde de. «Zé Pereira: a performance carnavalesca em Itaberaí-GO». Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás, 2015.
- Faure, Alain. *Paris-Carême-Prenant, du carnaval à Paris au 19^{ème} siècle, 1800-1914*. Paris: Hachette, 1978.
- Fausto, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- . «O Zé-Pereira». *A Notícia*. 15 de janeiro de 1904.
- Ferreira, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- Ferreira, Rui Manuel Gomes. «As festas de São João em Braga: Raízes, história e potencial turístico». Dissertação de Mestrado, Universidade do Minho, 2013.
- Ferreti, Sérgio F. «Sincretismo e hibridismo na cultura popular». *Revista Pós Ciências Sociais* 11, n.º 21 (2014): 15–34.
- Fortuna, Carlos, e Claudino Ferreira. «Estradas e santuários: percurso sócio-religioso e motivações dos peregrinos caminhantes a Fátima». *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 36 (1993).
- Galvanese, Marina Simões. «Os sentidos da emigração portuguesa: discursos, diplomas e políticas entre Portugal e Brasil (1835 – 1914)». Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 2021.
- Gellner, Ernest. *Nationalism*. London: The Orion, 1997.
- Gomes, Gabriela de Lima. «Protagonismo sociocultural do Zé Pereira do Club dos Lacaios em Ouro Preto/MG». Tese de Doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, 2018.
- Gonçalves, Albertino. «A conquista da cidade». Em *A romaria da Sr^a da Agonia: vida e memória da cidade de Viana*, editado por Albertino Gonçalves e Moisés Martins, 21–55. Viana do Castelo: Grupo Desportivo e Cultural dos Trabalhadores dos Estaleiros Navais de Viana do Castelo, 2000.
- Gouvêia, António Camões. «Procissões». Em *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, J-P:67–62. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.

- Grinberg, Martine. «Carnaval et société urbaine XIV e -XVI e siècles : le royaume dans la ville». *Ethnologie française* 4, n.º 3 (1974): 215–44.
- Guerreiro, Manuel Viegas. «A Etnografia Portuguesa de Leite de Vasconcellos». *Finisterra* 24, n.º 47 (1989).
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11.ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- «História do Cemitério do Caju: conheça a maior necrópole do RJ». Cemitérios do Rio, 2022. <https://centralcemiterios.com.br/historia-do-cemiterio-do-caju/>.
- Hobsbawm, Eric. *A Questão do Nacionalismo: nações e nacionalismo desde 1870*. 2.ª ed. Lisboa: Terramar, 2004.
- . «Introdução: A invenção das tradições». Em *A Invenção das Tradições*, editado por Eric Hobsbawm e Terrence Ranger. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- Hobsbawm, Eric, e Terrence Ranger, eds. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, sem data.
- «Kinetograph». MoMA. Acedido 16 de setembro de 2022. <https://www.moma.org/collection/terms/kinetograph#:~:text=The%20world's%20first%20motion%2Dpicture,via%20a%20system%20of%20sprockets>.
- Ladurie, Emmanuel Le Roy. *O Carnaval de Romans : da Calendária à quarta-feira de cinzas 1579-1580*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Leal, João. *Etnografias Portuguesas (1870 – 1970): Cultura e Identidade Nacional*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.
- . «O Património Imaterial e a Antropologia Portuguesa: uma perspectiva histórica». *Museus e Património Imaterial. Agentes, fronteiras, identidades*, n.º 289–295 (2009).
- Leça, Armando. *Da Música Portuguesa*. 2.ª ed. Porto: Livraria Educação Nacional, 1942.
- «Liga Carnavalesca Amigos do Zé Pereira», 2022. <https://amigosdozepereira.com.br/>.
- Lima, José da Silva. «Festas». Em *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, C–I:251–63. Lisboa: Círculo de Leitores, 2001.
- Lima, Manoel de Oliveira. *Dom João VI no Brasil*. 3.ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- Lopes, Nei. *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- Loureiro, José Carlos de Magalhães. «A participação popular nas manifestações religiosas e o discurso das elites urbanas oitocentistas». *Cadernos Vianenses*, 2002.
- Mattos, Romulo Costa. «Aldeias do mal». *Revista de História da Biblioteca Nacional*, 1 de outubro de 2007.

- <https://web.archive.org/web/20100408094702/http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=1152>.
- Mauro, Frédéric. *O Brasil no tempo de dom Pedro II: 1831-1889*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1991.
- Meirelles, Juliana Gesuelli. *Política e cultura no governo de Dom João VI: imprensa, teatros, academias e bibliotecas (1792-1821)*. São Bernardo do Campo: EdUFABC, 2017.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Poesía Juglaresca y Juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid: Revista de Filología Española, 1924.
- Mesgravis, Laima. *História do Brasil Colônia*. São Paulo: Contexto, 2015.
- Midnight in Paris*. Sony Pictures, 2011.
- Milheiro, Maria Manuela de Campos. *Braga: a cidade e a festa no século XVIII*. Guimarães: NEPS - Universidade do Minho, 2003.
- Moraes, Eneida de. *História do Carnaval Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.
- Muir, Edward. *Fiesta y Rito en la Europa Moderna*. Madrid: Editorial Complutense, 2001.
- Cultura. «Museu do Zé Pereira». São Bento Tur. Acedido 16 de setembro de 2022. https://saobentotur.com.br/_cultura/museu-do-ze-pereira/.
- «MyHeritage». MyHeritage. Acedido 16 de setembro de 2022. <https://www.myheritage.com.pt>.
- Oliveira, Ernesto Veiga de. *Festividades Cíclicas em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- . *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. 3.^a ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. «O Carnavas das Letras: os literatos e as histórias da folia carioca nas últimas décadas do século XIX». Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- Peterson, Richard. «La fabrication de l'authenticité: la country music». Em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 3–20, 1992.
- Pinheiro, Marlene M. Soares. *A travessia do avesso: sob o signo do carnaval*. São Paulo: Annablume, 1996.
- Pires, Débora Costa. *História da música: antiguidade ao barroco*. Indaial: UNIASSELVI, 2019.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira. *Carnaval brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- . «Identidade cultural, Identidade nacional no Brasil», 29–46, 1989.
- Ralha, Jorge. «À espera do Carnaval de Torres: um curso por Lisboa, Porto, Nice e Torres Vedras, com um saltinho ao Rio de Janeiro (sem samba)». Em *Carnaval: história e identidade*, editado por Carlos Guardado da Silva, 127–57. Lisboa: Colibri, 2016.

- G! Pernambuco. «Recife e Olinda na noite do Sábado de Zé Pereira». G1, 10 de fevereiro de 2018. <https://g1.globo.com/pe/pernambuco/carnaval/2018/noticia/recife-e-olinda-na-noite-do-sabado-de-ze-pereira-fotos.ghhtml>.
- Ribeiro, Carla. «Cultura Popular em Portugal: de Almeida Garrett a António Ferro». Em *I Congresso de História Contemporânea*, 564–73. Porto: IHC/CEIS20/Rede História, 2013.
- Rodrigues, Henrique. *Emigração e emigrantes: Vale do Lima no século XIX*. Viana do Castelo: CER, 2006.
- Rodrigues, Teresa F., e Olegário A. Vieira Ferreira. «As cidades de Lisboa e Porto na viragem do século XIX - características da sua evolução demográfica: 1864-1930». Em *O Porto de Fim do Século (1880-1910)*, 297–318. Porto, 1991.
- Sachs, Curt. *The history of musical instruments*. Mineola, N.Y: Dover Publications, 2006.
- Sampaio, Francisco. *Romaria da Senhora D'Agonia*. Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo, 2016.
- Sanchis, Pierre. *Arraial: festa de um povo - As Romarias Portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- Schwarcz, Lilia Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- Schwarcz, Lilia Moritz, e Heloisa Murgel Starling. *Brasil: uma biografia*. 2.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- Sebe, José Carlos. *Carnaval, Carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.
- Sevcenko, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Scipione, 1999.
- Silva, Leonardo Dantas. *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2000.
- Silveira, Mariela Felisbino da. «"ATRÁS DO ZÉ PEREIRA SÓ NÃO VAI QUEM JÁ MORREU": PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL NA FREGUESIA DE NOSSA SENHORA DA LAPA DO RIBEIRÃO DA ILHA». Monografia, Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- Smith, Anthony D. *Nationalism and Modernism: A critical survey of recent theories of nations and nationalism*. London and New York: Routledge, 1998.
- Soihet, Rachel. *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- Tapajós, Vicente. «José Vieira Fazenda». Em *Dicionário Biobibliográfico de Historiadores, Geógrafos e Antropólogos Brasileiros*. Vol. 4-Sócios falecidos entre 1881/1920. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - IHGB, 1993.
- Tinhorão, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6.ª ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

- Vasconcelos, José Leite de. *Etnografia Portuguesa*. Vol. VIII. 10 vols. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.
- Vasques, Francisco Correia. «Scenas Comicas». *Gazeta da Tarde*. 14 de fevereiro de 1884.
- Viana, Hermano. *O mistério do samba*. 4.^a ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor; Ediotra UFRJ, 2002.
- Wallaschek, Richard. *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races*. Cambridge: Cambridge University Press, 1893.
- Xavier, Felipe Araújo. «O Carnaval de Rio Novo: uma festividade e seus significados plurais (1907 - 1979)». Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010.
- «Zé Pereira: Resgate da trajetória carnavalesca». CarnAxE. Acedido 18 de fevereiro de 2022. www.carnaxe.com.br/histor/zepereira/index.html.

ANEXO

Reprodução da crônica “O Zé-Pereira”, de José Viera Fazenda, publicada em *Antiquilhas e Memórias do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921), 324-330.

Texto publicado pela primeira vez no jornal *A Notícia*, de 15 de janeiro de 1904.

O ZE'- PEREIRA

O que, em boa hora, se está fazendo no louvavel e humanitário intuito de debelar o bárbaro jogo do entrudo que, de há anos, vai pondo as manguinhas de fora — é a reprodução de providências tomadas pelos antigos legisladores. Além das nossas posturas municipais, aí estão para prova os alvarás e avisos de 31 de janeiro e 13 de fevereiro de 1604, 17 de maio de 1612, 25 de dezembro de 1608, 24 de fevereiro e 22 de outubro de 1686, 20 de setembro de 1691, 6 e 20 de fevereiro de 1734, e o edital de polícia, de 25 de fevereiro de 1808.

Apesar de todos os rigores, no Brasil imperam sempre esses perigosos folguedos. Em 1727, os foliões entenderam na Baía transformar até a quinta-feira santa em pleno domingo gordo. Pensou o vice-rei Vasco Fernandes Cesar de Meneses — que as *mortes, insolências e desassossegos* eram devido aos taverneiros, e ordenou, por um bando público, *ao som de caixas de guerra*, que até o dia de

Páscoa fechassem os pobres diabos seus estabelecimentos. Os infratores seriam presos por seis meses e pagariam *duzentos mil réis* para as obras da Ribeira !

Em tempos mais próximos, o entrudo tocou o seu auge por vir o exemplo *de cima*: o primeiro imperador, dizem, era louco por essa brincadeira. O segundo seguiu-lhe as pegadas, e conforme conta o dr. Raffard, em seu trabalho — *Pessoas e coisas do Brasil* — o Paço de São-Cristovão tornava-se teatro de lutas, em que tomavam parte o jovem soberano, seus camaristas e suas augustas irmãs. Já velho, quando em Petrópolis, era alvejado pelos mimosos limões de cheiro, atirados por donas e donzelas. Chegava a palácio molhado como um pinto !

O entrudo predominou entre nós durante quasi três séculos, e depois de longo interregno tende a reaparecer, realizando o dito de notavel escritor — “proprio é da natureza humana não deixar as práticas seguidas durante muitos anos, senão com grande custo, e, quando as rejeita num momento de cólera ou de desprezo, pouco a pouco volta a esses usos, modos e hábitos, ou quando muito os modifica e transforma, mas só na aparência”. Explica isto perfeitamente o uso e abuso da bisnaga *et reliqua*.

Entretanto, o Rio de Janeiro conhecia e apreciava as vestimentas a caracter: dos anjinhos das procissões, do centurião e soldados romanos de sexta-feira santa, dos foliões da *Serração da velha*, dos negros africanos nas festanças do Rosário, nas danças do rei Balthazar, na Lampadosa, do imperador, comitiva e pastores por ocasião do Espírito-Santo, e cantatas do Natal e dos Reis. Mascarados, fantasias e até alegorias apareceram nas festas das *Onze mil virgens*, passeatas organizadas pelos estudantes do Colégio dos Jesuitas, na aclamação de d. João IV, na nauguração do Passeio Público, na celebração da vitória sobre Duclerc, nas festividades do casamento do príncipe d. João com d. Carlota Joaquina, nas do consórcio de seu filho d. Pedro e sobretudo na aclamação de d. João VI.

Esses disfarces, porém, creio, só eram permitidos em certas e determinadas condições e nunca nos tres dias, antecedentes à Quaresma.

Em um bando publicado por Francisco de Castro Moraes, sobre o programa das festas para comemorar a vitória de 19 de setembro de 1710, proibia-se terminantemente que nenhuma pessoa pudesse andar mascarada de dia ou de noite. Excetuava as que fossem ocupadas *nas danças ou com instrumentos necessários para elas*.

Os governantes tinham horror aos encaretados e disfarçados. No tempo de Vahia Monteiro fez-se grande questão dos capotes com capuz. Este traje era vedado aos escravos e só permitido aos brancos e a mulatos livres, de certa posição. Houve até um bispo, que quis proibir às mulheres de mantilha a saída depois de *Ave-Maria*, porque alguns gaiatos se aproveitavam dessa capa para, disfarçados, cometerem tropelias e escândalos.

As Ordenações, nos livros 1º e 5º, cominavam graves penas contra os que se mascarassem; multas pesadas, açoites, desterro, etc., eram aplicados contra os infratores. Em 1865, o governador do Rio-de-Janeiro, Duarte Teixeira Chaves, publicou o seguinte bando que dá bem idéia dos rigores do tempo. Dizia ele:

“Toda a pessoa, de qualquer qualidade e condição que seja, que se encontrar *enmascarado*, incorrerá na pena de ir servir á Sua Magestade, que Deus Guarde, na Nova Colônia do Sacramento, do Rio da Prata, e sendo negro ou mulato será açoitado publicamente, e todo o official de guerra que encontrar os taes *enmascarados* os prenderá logo, sob pena de um mez de prisão para uma das fortalezas, etc.”
(Doc. do Arquivo Público.)

Estes rigores, comunicados de pais a filhos, explicam satisfatoriamente o fato da preferência, que os nossos antepassados davam sempre ao entrudo, mais ou menos tolerado pelas autoridades, desde

que não fossem causa de desordens, desacatos e crimes. Isto esclarece a relutância em ser aceito o Carnaval, que por fim venceu, depois de aturada propaganda. Se os primeiros bailes carnavalescos se realizaram em 1846, nem por isso cessou de todo o entrudo. Com o aparecimento (1854) das duas primeiras sociedades — Sumidades Carnavalescas e Veneziana — obtiveram-se os primeiros triunfos, completados depois pelos imponentes e grandiosos préstitos, que tornaram, durante certo período, afamado o Carnaval do Rio-de-Janeiro.

O que em relação às classes elevadas fizeram os propagandistas contra o entrudo, realizou-o quanto à *arraia miuda* modesto artista sapateiro, pacato burguês, introduzindo o chamado *Zé-Pereira*, verdadeiro derivativo, que hoje goza entre nós do privilégio de *senhor de baraço e cutelo*.

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoadada, altura regular, ombros e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdome por estreita correia, negação ao suspensório, chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado um remédio — eis, em rápidos traços, o retrato do patriarca do nosso *Zé-Pereira*, o conhecido e inolvidável José Nogueira de Azevedo Paredes.

Miguelista intransigente, andou nas bernardas da Maria-da-Fonte e da Patuléia; era, contudo, amigo do *filho do Pedro* (o imperador) e de todos os Brasileiros. Acidentes da vida, que não vêm ao caso, fizeram Nogueira procurar o Rio-de-Janeiro, onde, à rua de São-José n. 22, abriu modesta oficina de sapateiro. Essa casa, hoje completamente reformada, era constituída por baixo e feio sobradinho de grades de pau, onde também por muito tempo habitou a conhecida parteira Luiza, velha, desdentada, feia, rosto de pergamino enjelhado — uma carcassa.

Foi ali que, em uma segunda-feira de Carnaval, Nogueira, em amistosa palestra com alguns patricios, recordando-se das *romarias, das esturdias e estrondos do ubi natal*, resolveu de súbito com eles sair à rua e ao som de zabumbas e tambores, alugados às pressas, dar uma passeata pelas ruas da cidade. Sucesso inudito; quando ao amanhecer já meio *na chuva*, regressou aos lares esse triunvirato de foliões podia esclamar como Cesar — *veni, vidi, vinci!*

No ano seguinte, apareceram os imitadores, mas nenhum deles levou de vencida o primacial *Zé-Pereira* do Paredes, que se distinguia ao longe pela certeza das pancadas no bombo e pelo ritmo dos tambores. Esse segredo levou-o ele para o tûmulo, nunca sendo excedido nem jamais imitado.

Quanto à origem do nome dizem uns que, em certas localidades de Portugal, é o bombo conhecido por *Zé-Pereira*; querem outros, e isto é mais provavel: na primeira noitada de bom successo os companheiros do Paredes, na força do entusiasmo e influenciados pela vinhaça, trocavam o nome do chefe e davam vivas ao *Zé-Pereira*, em vez de *Zé-Nogueira*.

Ele e os sócios compravam bombo e tambores, que depois do Carnaval eram com cuidado guardados em capas de metim no fundo da loja. Todos os domingos, como o d. Martinho do *D. Jayme*, Nogueira revistava os instrumentos para ver se ratos e baratas tinham danificado *os seus queridos amigos*.

Passando-se da rua de São-José para a do Cotovelo n. 38, continuaram sucessivamente os triunfos e successos do barulhento *Zé-Pereira*; foi este até adotado pelas sociedades carnavalescas e teve entrada nos salões dos Tenentes, Fenianos, Democráticos, etc.

Sagrado pelos simpáticos populares, foi Paredes proclamado o *primus inter pares* e venerado por amigos, discipulos e entusiastas como o pontífice da pândega e do sarilho. Não se ensoberbeceu com isso e attribuia o mérito à natureza que lhe dera embocadura.

Em certo dia, soube que a companhia do Heler ia representar o *Zé-Pereira Carnavalesco*, paródia dos *Pompier de Nanterre*. Às 7 horas da noite, encartolado e de sobrecaçaca estava *rente que nem pão quente*, às portas do teatro. Durante a representação vieram-lhe de contentamento as lágrimas aos olhos. Tinha em vida as honras do Capitólio, nada faltava à sua glória. Teve ímpetos de subir ao palco e ensinar ao Vasques a manobrar a maceta. Contido por conhecidos, não o fez; seria um escândalo.

Custou a conciliar o sono, — mas afinal dormiu. De madrugada acordou sobressaltado; ouviram gritos. Era o Nogueira que em sonho e na força do entusiasmo fizera de zabumba a barriga da fiel companheira que, tranquila, dormia.

Homem de bem às direitas, nunca faltou aos seus deveres, e os folguedos carnavalescos jamais o tiraram da linha reta da probidade e da honra.

Desgostos teve-os em grande quantidade; mas sua alma varonil nunca se quebrou, — *pezares*, dizia, *não adubam sopas*.

Jovial e pilhérico, contava com chiste anedotas de sua mocidade, do tempo de Junot, de d. João VI e das lutas de d. Pedro e d. Miguel.

Trabalhou sempre até que, vítima de um insulto apoplético, faleceu em vésperas de um Carnaval, em que ainda queria mostrar quanto valia.

Foi sepultado, segundo é fama, no cemitério do Cajú; mas antigos amigos e conhecidos ignoram o paradeiro dos despojos mortais do velho Nogueira Paredes, que conheci de perto e com quem, às vezes, conversei.

Está feita a reivindicação. Ao Nogueira ninguém ousará disputar a glória da descoberta do *Ze-Pereira*.

E, se lá no *etéreo assento onde habitas*, memória desta vida se consente, recebe, no dia de hoje, esta singular lembrança, já que os

continuadores da tua obra retumbante não se lembram de ti e nem sabem o teu nome.

O mundo foi, é, e será sempre assim.

(14 de fevereiro de 1904.)