

www4.fsnet.com.br/revista

Revista FSA, Teresina, v. 11, n. 2, art. 6, p. 98-125, abr./jun. 2014

ISSN Impresso: 1806-6356 ISSN Eletrônico: 2317-2983

<http://dx.doi.org/10.12819/2014.11.2.6>

CINEMA, FANTASIA E CARNAVAL EM SALVADOR (1945-1970)

CINEMA, FANTASY AND CARNIVAL IN SALVADOR (1945-1970)

Milton Araújo Moura*

Pós-Doutor em História/Universidade Federal de Pernambuco

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporânea/Universidade Federal da Bahia

Professor da Universidade Federal da Bahia

E-mail: miltonmoura7@gmail.com

Salvador, Bahia, Brasil

*Endereço: Milton Araújo Moura

Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em História, Estrada de São Lázaro, 197 -
Federação, Salvador, Bahia, Brasil, CEP: 40210-730.

Editora-chefe: Dra. Marlene Araújo de Carvalho/Faculdade Santo Agostinho

Artigo recebido em 18/02/2014. Última versão recebida em 03/03/2014. Aprovado em 04/03/2014.

Avaliado pelo sistema Triple Review: a) Desk Review pela Editora-Chefe; e b) Double Blind Review (avaliação cega por dois avaliadores da área).

Apoio e financiamento: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq.

RESUMO

Este texto enfoca a motivação de inventar e construir o Carnaval em termos fantásticos, mostrando que o próprio drama étnico não prescinde, no universo da festa, do componente da imaginação e da reconfiguração e ressignificação iconográficas. O âmbito deste artigo coincide com a criação carnavalesca de inspiração orientalista em Salvador, tributária do cinema. De que forma e em que sentido os participantes dos blocos de inspiração orientalista de Salvador, entre o final dos anos 40 e os anos 70, se apropriaram dessas narrativas imagéticas e construíram, por sua vez, um orientalismo carnavalesco? Inicialmente, passa-se em revista a sequência dos modelos de organização carnavalesca em Salvador até os primeiros anos da década de 70. Em seguida, aborda-se a importância da cultura do cinema na história cultural de Salvador, o que alcança importância fundamental, quando se considera a relevância do cinema como fonte iconográfica do Carnaval. Por fim, discutem-se aspectos da experiência histórica da fantasia tal como se verificou nesta cidade no mesmo período, tomando como base o caso dos blocos de inspiração orientalista.

Palavras-chave: Carnaval. Salvador. Orientalismo. Fantasia.

ABSTRACT

This text focuses on the motivation to invent and construct the Carnival in fantastic terms, showing that the ethnic dynamics itself, in the universe of the party, is compatible with the component of the imagination and of iconographic re-signification and re-configuration. The core of this article coincides with the orientalist inspiration in the Carnival of Salvador, which comes from the cinema. In what way and in what sense the participants of the orientalist-inspired blocks in Salvador, between the late 40 and 70 years, have appropriated these narratives and built, in turn, a carnivalesque orientalism? Initially, the article reviews the sequence of the Carnival in Salvador organization models until the early years of the seventies. Then, discusses the importance of cinema culture in the cultural history of Salvador, which achieves fundamental importance when one considers the importance of the cinema as iconographic source of Carnival. Finally, the text discusses aspects of the historical experience of fantasy such as it took place in this city in the same period, based on the case of orientalist-inspired blocks.

Keywords: Carnival. Salvador. Orientalism. Fantasy.

1 INTRODUÇÃO

Boa parte da produção historiográfica sobre o Carnaval brasileiro deixa entrever o fascínio pela dimensão étnica da trama aí experimentada, acentuando a saga da população negro-mestiça no sentido de afirmar-se na cena da folia. No caso de Salvador, esta tendência se intensificou nos anos 80 em diante, sendo que um número expressivo de autores procurou identificar a autoria negra de um novo Carnaval, sobretudo o que se processa a partir da formação dos blocos afro, de 1975 em diante.

Este trabalho enfoca outra dimensão do Carnaval, a fantasia propriamente dita. Não se trata de desdenhar a dimensão étnica da festa, nem elidir seus aspectos conflitivos. Antes, este texto deseja colocar a motivação de inventar e construir o Carnaval em termos fantásticos, mostrando que o próprio drama étnico não prescinde, no universo da festa, do componente da imaginação e da reconfiguração e ressignificação iconográficas.

A inspiração teórico-metodológica que acompanha todo o texto vem da obra de Mikhail Bakhtin, Julio Caro Baroja e Emmanuel Le Roy Ladurie.

O conceito de inversão, central na obra de Bakhtin (1993), é dificilmente aplicável em sociedades como as nossas. Em contrapartida, fica sempre a pergunta pelo que de diferente, distinto e singular tem o tempo do Carnaval, se confrontado ao resto do ano. De que se nutriria o Carnaval, afinal, senão da acentuada diferença na teatralização da sociabilidade? O que parece sempre fecundo é o conceito de dialogismo (BAKHTIN, 1970), mais sutil do que costuma parecer na sua utilização vulgar nos estudos literários. Ora, a pergunta que deriva da leitura de Bakhtin é: se o Carnaval a que se refere – qual seja, aquele que exala principalmente do *Gargantua* e do *Pantagruel* de Rabelais – não se pratica mais e não se verifica como antes a inversão carnavalesca, que se constitui como o cerne do pensamento do autor, como pensar então o que haveria de descontínuo – se não propriamente invertido – no Carnaval contemporâneo? Por sua vez, Peter Burke (2006) aporta elementos de relativização que requalificaram algumas colocações de Bakhtin, como o reconhecimento da validade em considerar carnavalesco o cortejo dos nobres.

O que impressiona em Baroja (2006), além da magnitude etnográfica, é a insistência na unicidade de cada manifestação a que se chama *o Carnaval*, tanto no sentido da dificuldade de transferir características de uma experiência para outra, quem sabe em busca de um “genérico carnavalesco”, como na aceção de singularidade absoluta do Carnaval como ocorrência; antitético ao espírito da Quaresma, o espírito do Carnaval é uma contra-invenção da Crisandade e aí radica o seu vigor e a nitidez de seus delineamentos.

Outra contribuição fundamental para a história do Carnaval vem de Le Roy Ladurie (2002), que interfacia a dimensão política e os aspectos formais da comemoração. A experiência dos foliões da cidade francesa de Romans em 1580, a partir da metodologia de Ladurie, chega a tornar risível a classificação da atuação humana em “política”, “social”, “lúdica”, etc.

O âmago deste artigo coincide com a criação carnavalesca de inspiração orientalista em Salvador. Neste sentido, convém situar aqui algumas inspirações relevantes.

Ora, a referência mais poderosa sobre o orientalismo é seguramente Edward Said (1991). Juntamente com a obra de Stuart Hall, a de Said tornou-se um manancial de questões sobre a diversidade cultural estudada em nível planetário. Seu trabalho é uma vigorosa radiografia da imagética que se construiu – no seu caso, a partir sobretudo da literatura – sobre os países chamados orientais.

Na esteira de Said, vieram autores como Ella Chuta e Robert Stam (2006), centrando sua atenção no campo do cinema. Ou seja, uma década após o sucesso de autores como Said e Hall, passaram a circular estudos sobre processos de construção de imagéticas em diversas regiões do mundo. Aos efeitos desta reflexão, é especialmente luminosa a leitura de Christine Peltre (2008; 2010), que reconstitui o itinerário das representações plásticas do Oriente desde a pintura do século XIX na Inglaterra e na França, traçando o vínculo da pintura com o cinema. O resultado é uma reflexão menos ressentida que a de Said, na qual se pode perceber o vigor desta vertente de inspiração no campo artístico ocidental.

Colocados estes referenciais iniciais, passo à problemática de que me ocupo na pesquisa sobre o orientalismo no Carnaval soteropolitano¹: de que forma e em que sentido os participantes dos blocos de inspiração orientalista de Salvador, entre o final dos anos 40 e os anos 70, se apropriaram dessas narrativas imagéticas e construíram, por sua vez, um orientalismo carnavalesco? O texto que segue apresenta resultados preliminares da tentativa de responder a estas indagações. Inicialmente, passa-se em revista a sequência – nada linear – dos modelos de organização carnavalesca em Salvador, desde os antigos afoxés e batucadas, também as agremiações que fizeram sucesso até os primeiros anos da década de 70 do século XX. Em seguida, aborda-se a importância da cultura cinematográfica na história cultural de Salvador, o que alcança importância fundamental, quando se considera a relevância do cinema como fonte iconográfica do Carnaval. Por fim, discutem-se aspectos da experiência

¹ *A Fantasia Orientalista no Carnaval de Salvador (1979-1945)*, pesquisa apoiada pelo Edital Universal CNPq 2014.

histórica da fantasia tal como se verificou nesta cidade no mesmo período, tomando como base do estudo o caso dos blocos de inspiração orientalista.

2 O CARNAVAL DE SALVADOR ATÉ OS ANOS 70 DO SÉCULO XX

Encontramos passagens preciosas sobre o Carnaval do final do século XIX em Pierre Verger (1980) e Hildegardes Vianna (1965). Ambos se referem aos *cucumbis* ou *concumbins*, mascarados rústicos que percorriam os bairros pobres com suas batucadas. Ora, Nina Rodrigues e seus colegas da Escola de Medicina se remetem ao Carnaval dos negros como *sujo* e *atrasado*. Seriam essas brincadeiras remanescentes do entrudo reprimido na capital baiana, na segunda metade do século XIX, pelas elites políticas, intelectuais e religiosas que queriam europeizar a cidade que “ainda” cheirava a África e a passado? Ou seriam o entrudo mesmo, em sua permanente fluidez e capacidade de recriação?

Essa folia não me parece tão diferente assim das brincadeiras de que ouvi falar na Cidade Baixa, remontando dos anos 20 aos 40; suas testemunhas, 60 anos depois, enfatizam nos depoimentos termos como *melação*, *enxovia* e *esculhambação*. Contam de carroças cheias de trastes, objetos estragados, rasgados, avariados, sendo o penico o mais lembrado; a homens vestidos de mulher ou portando trajes bizarros como fraldas, chupetas, máscaras de animais disformes, etc. Os folcloristas costumam falar do entrudo como encerrado no hábito de atirar nos passantes objetos indesejados, como bolinhas de cera contendo líquidos mal cheirosos. Seria apenas isto? Ora, o entrudo era a festa da *esculhambação*, termo que remonta ao tempo em que a disciplina civilizatória de que fala Norbert Elias (1989) sequer sonhava em se estabelecer em Salvador, e que conota fortemente o baixo corporal de Bakhtin (1993).

O Carnaval da Baixa dos Sapateiros e da Barroquinha é reportado como animadíssimo pelos remanescentes. Armava-se um palanque no Largo de São Miguel, entre o Pelourinho e a Baixa dos Sapateiros, onde se apresentavam inúmeros grupos. Ouvi muitas vezes os velhos de algumas casas de Candomblé contarem de suas batucadas dos anos 30 e 40. Saíam pelos vales e pelas ruas de cumeeira dos bairros populares, percorrendo, às vezes, alguns quilômetros para alcançar a Baixa dos Sapateiros. Sua presença era interdita pela polícia nas ruas principais da Cidade Alta, reservadas para o corso. Ou seja, podiam chegar lá como foliões, mas sem seus cordões barulhentos. A própria lembrança da batucada, hoje, ainda lhes soa cômica. Termos como *fuzarca*, *bagunça*, *fuzuê*, *pândega*, *farra*, *galhofa* e *esculhambação* comparecem com frequência à sua fala. Às vezes, os brincantes pediam a proteção dos santos

e dos orixás, deixando oferendas nas portas dos templos. As próprias festas de largo, especialmente a do Bonfim, tinham muito desse tipo de carnavalesco anterior.

É justamente por encontrar diversos tipos aparentemente extemporâneos entre si nos mesmos períodos que resisto a uma classificação aritmética dos modelos organizacionais, temáticas e repertórios do Carnaval. As diversas configurações da folia correspondem aos momentos da história da cidade; esta, por sua vez, não é retilínea ou composta por uma série de etapas estanques. Por exemplo, os grupos de travestidos não obedecem à periodização; brincam em todas as décadas... Ao mesmo tempo em que estas formas mais soltas reinavam no Carnaval dos mais pobres, alguns grupos de negros, que haviam logrado colocar-se na sociedade soteropolitana, montaram blocos de Carnaval de certa forma semelhantes e simétricos àqueles das elites de pele mais clara.

Raphael Vieira Filho (1995, 1997) oferece o estudo mais acurado sobre a dinâmica entre os dois modelos. A partir de 1870, os Cavaleiros da Noite passaram a frequentar uniformizados os bailes de Carnaval, no que foram seguidos por vários outros. Era o modelo do Carnaval europeu que tinha em Nice seu emblema máximo. Os bailes de máscaras, por sua vez, remontavam explicitamente ao modelo de Veneza. Pelas ruas de Salvador, circulavam os foliões pobres e escuros.

Em 1883, teve início do Carnaval do Fantoques da Euterpe, clube de elite. No ano seguinte, já se fazia o cortejo do *carro de idéia*, novidade seguida pelos grupos semelhantes. O destaque do Carnaval passava a ser o luxo dos préstitos e, em versão mais modesta, das pranchas, que podiam não passar de um tablado de madeira com alegorias temáticas deslizando sobre os trilhos do bonde. As ruas da Cidade Alta passavam a ser domínio dos cursos, sendo os mais brilhantes o Fantoques da Euterpe, com a banda da Polícia Militar, e o Cruz Vermelha, com a banda do Corpo de Bombeiros, seguidos pelo Innocentes em Progresso, em 1900, Tenentes do Diabo e Democrata. Os jornais não poupavam elogios a essas sociedades, ao tempo em que criticavam a presença de foliões *sujos* e *maltrapilhos* pelas ruas. Seu repertório era composto por marchinhas e operetas. O Fantoques executava a abertura da ópera *Aída*, de Verdi, no início do cortejo. No mais, a apresentação do curso não era muito diferente do que se via nos bailes dos clubes das boas famílias.

Todos os autores que se debruçaram sobre este período atestam a ligação estreita entre afoxé e Candomblé, inclusive Nina Rodrigues (1977) e Edison Carneiro (1982).

No final do século, encontramos já os blocos de negros organizados como préstitos e grandes sociedades. Vieira Filho lembra que esses grupos eram também chamados *afoxés*, mas não lhes agradava ser chamados de *tribais* ou *candomblé*. Referiam-se aos mouros,

egípcios e etíopes – guerreiros africanos gloriosos, não associados à escravidão ou à pobreza. Os mais fortes eram a Embaixada Africana [1895] e os Pândegos da África [1897], ambos de cortejo bem organizado, sem coisa alguma que desabonasse a ordem e o asseio dos associados. Eram negros candidatos a cidadãos de uma Bahia de bons costumes, bem comportada... O autor vê esse modelo carnavalesco como uma forma de combater as teorias racistas então em voga, que consideravam os negros de modo geral inferiores, incapazes de se organizar. Tanto quanto para os préstitos da burguesia, era importante a pompa no cortejo, bem como a alegoria da elegância e da limpeza. É revelador que no primeiro governo de Joaquim José Seabra [1912-1916], quando se promoveu a reforma de boa parte da Cidade Alta, com a inauguração da Avenida Sete de Setembro, saía o Cordão Carnavalesco Flor da Remodelação. Nesse contexto, Vieira Filho considera o recurso à temática indígena uma forma de contornar a repressão aos motivos africanos. Já no fim do século XIX, insinuavam-se vários desses blocos, como os Filhos da Aldeia [1890] e os Foliões das Selvas, do Tororó. Como ícone de identificação, o índio legitimava-se bem mais que o africano...

Com o advento do rádio, a temática da nacionalidade brasileira associada ao samba legitima recursos estéticos de origem africana, que passam a povoar os bailes das elites, como instrumentos e pontos de samba. Em 1918, o bloco Troça Carnavalesca Mamãe em Romaria levava uma cantiga para Oxalá à rua. O maxixe era adotado pelas famílias de classe média, desbancando a polca e outros gêneros, e chegava a ser adotado em algumas pranchas. Grupos menos sofisticados cantavam marchinhas e sambas considerados indecentes.

Atenção especial pode ser conferida, aqui, à tensão entre o binômio *tolerância* x *proibição*. A *não proibição* não significava necessariamente *permissão* ou *legitimação*, pois as formas de repressão ou tolerância variavam conforme o conjunto das circunstâncias políticas. Estes blocos afro foram proibidos entre 1905 e 1914, voltando a ser permitidos entre 1915 e 1930. Com o estabelecimento do etnocentrismo científico quase como doutrina oficial, foram reprimidas então as manifestações que pudessem atentar contra a imagem da Bahia e do Brasil. As bandas militares, quem sabe, poderiam ser uma alternativa, tocando para o povo.

Pode-se perceber a afirmação, em linguagem musical e cênica, de textos identitários no trânsito da constituição e reconstituição permanente de referências históricas; se quisermos, referências sociais e políticas. Os Pândegos da África e a Embaixada Africana modificaram padrões organizacionais e estéticos e, assim, se apresentaram como *blocos negros*. Em 1897, a Embaixada Africana enviou à polícia de Salvador um Manifesto que tem início solicitando indenização pelos açoites desferidos em praça pública contra os escravos e pelas mortes dos participantes da Revolta dos Malês...

Os autores que desenvolvem pesquisas sobre o processo de globalização não costumam atentar para a importância da manutenção e renovação de contatos comerciais e culturais entre a Bahia e o continente africano. Não somente o que se passava no Golfo de Benin repercutia no Recôncavo, como os acontecimentos políticos mais destacados em outras regiões africanas, como a Etiópia... O documento da Embaixada se refere a várias regiões africanas, que desfilam orgulhosamente numa cena simétrica àquela dos préstitos dos moradores de pele clara da cidade do Salvador. O mais imponente me parece o nome *Embaixada*. É outra parte do mundo que chega, num confronto alegórico de referências identitárias, da mesma forma como as elites dirigentes traziam os préstitos de Nice para o cortejo na Avenida Sete... Podemos ver esta dinâmica carnavalesca como uma paródia espetacular no âmbito das relações interétnicas.

Peter Fry, Sérgio Carrara e Ana Luíza Martins-Costa (1988) consideram estes blocos uma estratégia dos negros no sentido de bem participar do Carnaval sem repressão. Na verdade, a própria forma de organizar os préstitos negros já incorpora a restrição a tudo que pudesse parecer batuque ou entrudo. “O préstito dos grandes clubes de negros não se diferencia dos outros préstitos, já descritos, a não ser em sua temática”. (p. 150) É a dinâmica da negociação, enfim, na apresentação dos textos identitários no âmbito do Carnaval, que tem recebido diversas formulações e interpretações dos pesquisadores.

Pequenos grupos carnavalescos aparecem aqui e ali nos registros da imprensa e nas memórias de antigos foliões. Anísio Félix & Moacir Nery, em primorosa edição artesanal sem data, chegam a elencar vários deles só no bairro do Garcia, como As Cozinheiras e As Gueixas. Vieira Filho (1995) também anotou alguns grupos desse mesmo bairro, como As Mulatinhas da Fuzarca.

A repressão aos blocos negros ocasionou o florescimento da *mi-carême*, festa também importada da Europa, principalmente da França, onde acontecia como estratégia de amenização dos rigores e prescrições da Quaresma, como afirma Gaudin (2000). Quando o Carnaval retomava sua animação, a partir dos anos 30, as micaretas passavam a se multiplicar pelo interior baiano.

Aquela mesma década viu o aparecimento das *caretas* nas ruas da Cidade Alta. Não mais os *máscaras* de que fala Nina Rodrigues, com figuras “grosseiras” e artesanais; são agora máscaras simétricas, de *boa aparência*, ou mesmo aterrorizantes, mas sem a conotação de pobreza ou sujeira. Em grupos uniformizados ou sozinhos, os mascarados enchem as ruas de movimentos, com fantasias de tecidos brilhantes e coloridos, como cetim, e guizos barulhentos. O repertório mais cantado passava a ser aquele divulgado pelo rádio, ou seja, as

marchinhas do Carnaval carioca. Alguns sucessos ficavam por anos ou décadas. O predomínio das marchas de Carnaval, em andamento mais lento ou mais rápido, manteve-se até a disseminação do trio elétrico, no final dos anos 60.

As novidades em termos de modelos organizacionais carnavalescos começaram a se tornar visíveis no final dos anos 40. Em 1949, temos o aparecimento do afoxé Filhos de Gandhi, integrando, inclusive, trabalhadores do porto e fortemente vinculado à sociabilidade desenvolvida em torno das docas. Suas fantasias eram lençóis cedidos pelas prostitutas que exerciam na Ladeira do Julião. O ritmo levado pelo Gandhi, o *ijexá*, é tocado na liturgia de vários orixás, sendo mais emblemático de Oxum.

Sobre um velho Ford bigode 1929 – a fobica –, o trio Dodô, Osmar e Temístocles saiu pela primeira vez em 1951, um ano depois do primeiro cortejo do Gandhi; é uma coincidência, sendo bem diversas as condições e motivações para os dois nascimentos. Era como uma batucada elétrica. Todos podiam dançar em torno; não havia associados, era uma *folia* no sentido mais próprio.

Sua trajetória é muito rica em transformações e desdobramentos. Em 1951, a fobica foi substituída por uma caminhonete e iluminada, com o patrocínio da fábrica de refrigerantes Fratelli Vita. Já era o trio elétrico, com Dodô, Osmar & Aragão. Outros conjuntos de cordas elétricas apareciam e eram também chamados *trio elétrico*. Em 1957, surgem os trios Tapajós, Marajós e Tabajaras. O modelo da banda sobre um caminhão enfeitado para o Carnaval – o *trio* – foi criado por Orlando Campos de Souza, do Tapajós, que passa a atuar em micaretas e campanhas políticas a partir de 1963, com o patrocínio da *Coca Cola*. As aguardentes *Jacaré* e *Saborosa* também passam a patrocinar os trios, que ano a ano crescem de tamanho e se complexificam tecnicamente.

O evento do trio tocando para a multidão promove o contato e a fricção máximos entre todos que dele se acercam, misturando carinho e violência, toque e choque, medo e prazer. De acordo com Antônio Risério (1981), cada folião *pula* solto, tendo como parceiro a multidão. Dificilmente se encontraria no Carnaval uma forma mais perigosa e radical de aproximação e que, ao mesmo tempo, desencadeia o êxtase naqueles que se entregam ao louco cortejo.

A partir da década de 60, veem-se em torno do trio os foliões *pipoca* vestidos de *mortalha*, uma fantasia folgada e barata, adaptada ao calor de fevereiro e aos passos do frevo elétrico. Os foliões podem desenvolver evoluções num raio de vários metros, tocando-se, pegando-se, numa amável e beligerante confusão de corpos suados que se tangenciam e pressionam... É a expressão mais própria do Carnaval moderno em Salvador. O evento do trio

propicia, estimula e favorece a proximidade e mesmo o contato entre os foliões mais desiguais entre si, na coreografia envolvente de sua música elétrica e eletrizante.

É relevante, neste particular, o trabalho de Fred Góes (1982). Destaca-se a percepção do acordo entre os artistas e empresários do Carnaval e o bloco político liderado, desde os últimos anos 60, por Antônio Carlos Magalhães. O segundo alcance de Fred Góes é a percepção das modificações que a entrada do trio elétrico no grande circuito da mídia e do mercado fonográfico vai acarretar. A princípio, o trio elétrico tocava frevo, dobrado, marcha e passo doble. Com a introdução de recursos do rock no instrumental e no repertório, e em seguida do canto, ampliaram-se consideravelmente as possibilidades de sucesso e a demanda de consumo da banda. Num momento em que ainda não se configurava a axé music como estilo musical e coreográfico, Fred Góes destacava a dinâmica de interpenetração dos diversos estilos musicais e seus respectivos ritmos, como o frevo, o rock e o ijexá, associada à dinâmica de integração do trio aos itens canônicos da baianidade.

Organizar bailes em residências e salões era um costume, desde pelo menos os anos 30. Anísio Félix & Moacir Nery (s/d) reportam casas e mais casas enfeitadas para essas festas no bairro da Saúde, próximo do centro. Clubes de todo tipo promoviam seus Carnavais. Desde os anos 40, os clubes aristocráticos como o Yatch, o Bahiano de Tênis e a Associação Atlética promoviam bailes com a participação de artistas famosos e indivíduos famosos em colunas sociais de jornais, algumas vezes do Rio de Janeiro. Em diversos bairros, realizava-se, desde os anos 40, um Carnaval de rua singular, com homenagens aos blocos mais apreciados, como seria o caso dos próprios Filhos de Gandhi.

Nos anos 50, era disputado o ingresso para os bailes do Clube Palmeiras da Barra, reunindo também populares. O que se observa nos bailes promovidos por essas sociedades, contudo, é a seleção progressiva dos foliões. Anos mais tarde, o baile de Yemanjá, no aristocrático Clube Português, era noticiado pela imprensa como a abertura do Carnaval de Salvador. Nos anos 70, foi criado no Hotel Meridien o baile de Oxum, com a escolha da *Oxum do ano*. Esta ocasião era considerada uma orgia de notáveis, com a imitação dos bailes cariocas reportados pelas revistas da época, como *O Cruzeiro* e *Manchete*. Também no Teatro Vila Velha eram promovidos bailes carnavalescos bem disputados. Outros bailes de menor repercussão eram promovidos por artistas e jornalistas, como o *Baile dos Artistas*, na sede do Clube Fantoches, então cenário de encontros de corações solitários de terceira idade. Podem-se ver aí os primeiros eventos em que a forma física associada a um padrão moderno de beleza, com corpos atléticos, se apresenta como valor no Carnaval de Salvador. A exibição de

modelos – homens e mulheres – seminus não é simplesmente a mostra do corpo, mas a glorificação de um modelo aeróbico de beleza.

A multiplicação das lavagens se observa a partir do final da década de 60. Tanto se organizavam lavagens nos bairros, em praças e bares, como em locais do centro em que costumavam se encontrar grupos de amigos. Alguns blocos se formaram em torno de suas famosas lavagens, como As Independentes, bloco de travestidos.

A década de 60 foi o período em que o Carnaval de Salvador conheceu a maior variedade de formas estéticas e modelos organizativos. Aos afoxés, trios elétricos e blocos de inspiração orientalista, acrescentaram-se três novos itens: os *blocos de embalo*, as *escolas de samba* e os *blocos de índio*.

Os blocos de embalo não foram ainda objeto de estudo. Isto talvez se deva ao fato de não veicularem propostas temáticas convencionalmente classificadas como *étnicas*. Isto não significa, contudo, que não tenham importância. Arrebatavam multidões. Na mesma década de 60, quando tantas novidades apareceram, o Vai Levando foi o bloco que reuniu o maior número de foliões. Como também se via nos outros blocos de embalo, seus foliões usavam uniforme muito simples: bermuda lisa, geralmente branca, e camisa de estampa padronizada. O emblema do grupo era, algumas vezes, a cor da camisa. O Deixa a Vida de Quelé, do bairro da Federação, adotou a saieta e o porte de pequenas sombrinhas, numa alusão ao frevo pernambucano, no que foi imitado por alguns outros. As bandas, com sopros e percussão, tocavam as marchinhas e sambas do rádio. Até aqueles que tinham repertório próprio adotavam, também, os sucessos do rádio.

Esses blocos tinham também a marca da territorialidade geográfica. Pode-se ver cada um deles como um grupo familiar e de vizinhança ampliado. O Barroquinha Zero Hora praticava um ritual de limpeza e propiciação à saída, meia noite, em frente à igreja do mesmo nome. O Deixa a Vida de Quelé percorria toda a Federação antes de chegar ao Campo Grande. O mesmo fazia o Secos e Molhados [1974] no Tororó e Nazaré. Barrabas e Os Estudantes eram blocos referidos frequentemente como a *cara da Liberdade*, o maior bairro pobre e negro da Salvador de então. O perfil desses blocos era associado frontalmente à atitude tipicamente agressiva de seus componentes, bem como ao consumo de maconha. Alguns foliões se referem a esses blocos com o nome genérico de *arrastão*, pois arrebatavam pequenas multidões que aderiam ao seu cortejo. Os Miseráveis, da Cidade Baixa, apresentaram-se um Carnaval apenas, explorando a temática da pobreza. Nos anos 60, já se vê nitidamente, em alguns blocos, a seleção de associados pelo critério da cor e da renda, muitas vezes dissimulado no critério da proximidade com relação à sede.

O bloco Os Fantasmas foi fundado em 1957 por moradores dos bairros tradicionais de classe média do Barbalho e do Santo Antônio. Uma contenda entre os fundadores deu origem a Os Internacionais [1961] e Os Corujas [1962]. Ambos são emblemáticos desta postura. Só participavam homens; seus líderes e associados se consideravam Apolos em meio à grande maioria de pele escura de Salvador, e como tal eram reconhecidos. Outro bloco dessa área que reuniu milhares de associados foi Os Lordes, que chegou a montar uma bateria com dezenas de componentes e praticava amplamente o experimentalismo na percussão. A inovação dos Lordes viria a ser um ingrediente importante no engendramento do que hoje chamamos *música afro*.

Alguns elementos da apresentação destes blocos são importantes para uma compreensão dialógica (na acepção de Bakhtin) da organização dos modelos carnavalescos em Salvador. É neste sentido que afirmo que o fluxo desses modelos constitui uma dinâmica *étnica*. Os Internacionais promovem a glorificação do tipo tendencialmente branco, de classe média, que se distingue dos outros também por ostentar maiores índices de escolaridade, por habitar bairros em que se *mora bem...* Digo *tendencialmente* porquanto não interessa, aos efeitos desta dinâmica, se cada indivíduo é fisicamente *branco* no sentido fenotípico, e sim que aconteça, no evento do cortejo, como branco; para isto, é que a grande maioria dos associados daquele bloco esteja de acordo com os padrões correspondentes a esse modelo étnico.

A sucessão dos cortejos dos Internacionais coloca indícios de uma organização progressivamente empresarial associada ao caráter de elite do bloco. Um elemento deste pioneirismo foi a contratação formal de músicos não associados, em 1966; até então, usava-se gratificar modicamente associados músicos que compunham a banda e a bateria. Em 1975, foi o primeiro bloco de embalo a contratar um trio elétrico para tocar entre suas cordas.

Já nesse período, os Internacionais promoviam bailes com o nome do bloco em clubes de elite. O primeiro aconteceu no Clube Português, em 1976, com a participação de artistas do Rio de Janeiro e São Paulo e milhares de convivas. Foi criado o bloco *Repescagem*, que só saía aos sábados e menos informalmente. Saiu então o primeiro compacto, e logo após o primeiro *long playing*, com os hinos dos Internacionais e incluindo o *Hino do Carnaval Brasileiro*, a marcha conhecida como *Colombina*, de Armando Sá, cuja composição data provavelmente do final dos anos 50. Outras promoções sinalizavam o caráter integrado de empresa, clube e bloco carnavalesco: promoções de jantar, participação em escuna na Procissão do Senhor dos Navegantes, lançamento da categoria sócio-ouro para aqueles que doassem fundos para a construção de uma sede, etc.

Os Internacionais e Os Corujas rivalizavam-se como elite de pele clara dos bairros de classe média próximos do centro da cidade, como Santo Antônio, Barbalho e Nazaré. Da mesma forma, o Bloco do Barão [1963], reunindo moradores da Barra Avenida e da Graça, tinha como rival o Bloco do Jacu e o novíssimo Traz os Montes, que congregavam moradores da Barra. Tanto o Jacu como o Traz os Montes já aderiam à contratação de um trio, solução inaugurada pelos Internacionais para garantir a animação na rua. Organizavam-se bailes memoráveis no Clube Bahiano de Tênis, tendo sido muito prestigiado o *Baile Preto e Branco* até os anos 80; o Jacu fazia os seus na Associação Atlética. Foram provavelmente os maiores divulgadores da mortalha padronizada como moda carnavalesca, alcançando seu auge nos anos 60. Percebe-se, no discurso dos líderes dos Internacionais, o desejo de igualar seu bloco, em termos de importância e reconhecimento, aos blocos da Barra e da Graça, onde residiam, tipicamente, os estratos mais ricos da sociedade baiana. O Jacu detonou, no Carnaval, o uso do *cheirinho da loló*, entorpecente à base de éter que terminou substituindo, clandestinamente, a lança-perfume, interdita durante o governo de Jânio Quadros.

As escolas de samba nasceram de uma modesta imitação do modelo carioca. A Juventude do Garcia teve origem na batucada Filhos do Garcia, que em 1956 se apresentava como bloco sem categoria definida e, três anos depois, já mostra nítida influência das escolas do Rio de Janeiro. Em 1960, já temos os Ritmistas do Samba, da Preguiça, no centro. Em 1961, a Juventude do Garcia já é de fato uma escola de samba, só se oficializando como tal em 1963, quando, também, surgem os Amigos do Politeama e os Filhos do Tororó, por sua vez descendente do Cordão Carnavalesco Filhos do Tororó, de 1953.

Nos anos seguintes, temos a mais os Filhos da Liberdade e os Diplomatas de Amaralina. Estes nomes mostram como a territorialidade permanece experimentada e conceitualizada em termos geográficos. Menos famosas foram os Calouros do Samba, os Acadêmicos do Ritmo e os Independentes da Mangueira. De modo geral, as escolas não tiveram tanto impacto sobre a cena do Carnaval, em termos de forma estética. Nem por isso, contudo, seriam de desprezar alguns aspectos de tão breve aparição. Os bairros que as produziram – Garcia e Tororó, próximos do Campo Grande, e o complexo da Liberdade, abrangendo Lapinha, Barbalho, Caixa d'Água e IAPI – seriam os celeiros de várias outras entidades, correspondendo a diferentes modelos organizativos que nasceriam sempre pela iniciativa de foliões advindos dos modelos anteriores.

Muitos dos figurantes da Juventude do Garcia vieram a constituir, em 1966, o Cacique do Garcia, o primeiro *bloco de índio* de Salvador, com o influxo do modelo do Cacique de Ramos, do Rio de Janeiro. Da mesma forma, muitos associados dos Filhos do Tororó vieram

a formar, em 1968, os Apaches do Tororó. Estava deflagrada uma página especialmente vibrante da história do Carnaval nesta cidade. Ou seja, quase todo o movimento dos *blocos de índio* se deu na área correspondente ao eixo Garcia-Federação-Tororó. Outros blocos de índio, com presença de menor impacto, foram Os Guaranis, Os Penas Brancas, Os Peles Vermelhas, Os Xavantes, Os Tamoios, os Cheyenes e os Moicanos. Só em 1974 seriam formados os Comanches do Pelourinho. Seguiram-se os Sioux e os Tupis, na Federação, muito próximos dos Apaches e do Cacique.

É nítida, no *bloco de índio*, a exaltação da força bélica, o destemor, o enfrentamento acintoso em forma de alegoria. As elites *civilizadas* comentavam: *são uns desassuntados, uns desconhecidos*. A ousadia dos *índios* foi, ao mesmo tempo, seu principal motor no Carnaval e o princípio de sua insolvência. Na verdade, os *blocos de índio* não arrematavam apenas os personagens dos filmes de cowboy. Chamava-se de *índios* os moradores dos bairros populares de Salvador, numa conotação que podia variar da brincadeira à desqualificação. Enfim, eram estes *índios* que se apresentavam agora, no Carnaval – batendo, golpeando, gritando, atemorizando e afirmando seu poder na cena da folia.

A polícia e a imprensa souberam ler a mensagem. E a cena era de guerra... e os Apaches o sabiam, talvez mais que os outros, por terem tomado a dianteira na iconografia beligerante. Com o desfecho desfavorável – afinal, a polícia e a imprensa foram mais fortes –, os blocos de índios precisaram polir suas arestas. No domingo do Carnaval de 1977, travar-se-ia uma batalha não nas telas dos cinemas, mas sobre o asfalto da Praça Castro Alves e da Avenida Sete. eclodiu o conflito entre a polícia e os índios, em decorrência de excessos que teriam sido praticados pelos guerreiros equestres contra as delicadas folionas do bloco Lá Vem Elas, justamente as noivas, esposas e namoradas dos policiais. Curiosamente, os arroubos de paixão dos Apaches se consubstanciaram em frente ao Cine *Tamoyo*... O mesmo inimigo iminente, temido pelos brancos desde o tempo dos cucumbis, congregava, agora, num só bloco, cerca de quatro mil figurantes. Mais que o efetivo da Polícia.

Naquele momento, quem saía no Apaches ou no Cacique era, no Carnaval, *apache* ou *cacique*. Isto não quer dizer que aqueles jovens e adolescentes afrodescendentes moradores do Tororó, Garcia e outros bairros populares de Salvador se transformassem simplesmente nos guerreiros que habitavam, até o início deste século, os planaltos centrais dos Estados Unidos ou quase todo o território brasileiro. Quer dizer que, a partir de sua adesão, participação e identificação a tais blocos, esses jovens e adolescentes elaboravam a narrativa de sua identificação, vigorosamente tensionada pela referência alegórica – fantástica e real – àquele acervo de representações iconográficas proporcionado pelo cinema e retrabalhado, ainda, pelo

próprio bloco. Esparadrapos imitando as pinturas de guerra, calças compridas com espelhos e franjas, cocares, apitos e, no caso dos Apaches, uma machadinha que despertava temor em quem sabia como era incômodo o seu golpe à passagem dos índios, alguns deles a cavalo. O mesmo termo – o *índio* – religa o bloco aos adversários do exército *yankee* e ao apelido pejorativo que os moradores dos bairros de classe média lhes davam, então.

A partir de 1978, os *Apaches* ficariam restritos a mil componentes e começaram a declinar. Entretanto, é possível que, pelo menos tão forte quanto a intervenção policial, tenha sido a mudança de cena na mídia. Os filmes de cowboy não eram mais frequentes, as revistas em quadrinhos tinham outros heróis e os jovens e adolescentes negros de Salvador já contavam, no fim dos anos 70, com outro modelo consolidado de representação da Negritude no Carnaval, o bloco afro.

Enfim, não diminui a importância da territorialidade na plasmação dos modelos organizacionais do Carnaval de Salvador. Antes, é a própria experiência e concepção de *território* que se modifica. A influência das imagens de outros mundos é fundamental desde o tempo do Fantoches da Euterpe e da Embaixada Africana e resulta inequívoca nos depoimentos dos fundadores dos Gandhi ou dos admiradores dos Mercadores e Cavaleiros de Bagdah. Com o aumento da frequência e intensidade com que a mídia alcança a população soteropolitana, o que se oportuniza é a reelaboração mais rápida e plástica da espacialidade e da temporalidade. Em uma palavra, o mapa *mundi* torna-se objeto de manipulação quase cotidiana, sujeita à moda que se instala pela sedução diante dos enunciados da mídia.

Esta percepção da relatividade da geografia existencial coincide com a experiência de radical reformulação do traçado urbano de Salvador a partir do final dos anos 60, quando Antônio Carlos Magalhães respondia pela Prefeitura. A construção das avenidas de vale e viadutos correspondeu à remoção de dezenas de comunidades populares tradicionais, várias delas contíguas aos bairros, onde emergiram os blocos de índio, justamente o Garcia, a Federação e o Tororó. Era a contiguidade entre Carnaval e vida urbana que se redimensionava, diante do impacto das transformações no bojo da modernização.

3 O INFLUXO ICONOGRÁFICO DO CINEMA

Após as pontuações acima, sobre diversas organizações carnavalescas de Salvador na esteira do tempo, cabe agora considerar a importância da cultura cinematográfica nesta cidade. De início, convém registrar que o período abrangido por este texto é, curiosamente, aquele que menos atenção recebeu dos historiadores, com exceção do período correspondente

à República Velha, estudado por Sílio Boccanera Júnior e Raimundo Nonato da Silva Fonseca.

Há quase cem anos, Boccanera Júnior (2007) atesta a importância da sétima arte no processo de modernização da cidade do Salvador e sua conexão com a produção que chegava dos Estados Unidos e da Europa. Chama a atenção tanto o número de salas de exibição como a sua localização – não somente no centro, como em diversos bairros. Por sua vez, Raimundo Fonseca (2002) estuda o processo, que chama de desafricanização da cultura soteropolitana de elite, relacionado a essa modernização. Ressalta igualmente a exibição de filmes não somente nas salas convencionais do centro – os teatros, inclusive – e de diversos bairros, como também em circos, feiras e cabarés, terrenos e jardins. Assim, aporta elementos preciosos para a compreensão de como o cinema estava ao alcance dos setores populares e como seu repertório era um influxo poderoso na dinâmica do comportamento dos soteropolitanos.

Aos efeitos da presente reflexão, que tem outro recorte cronológico, cabe também traçar conexões entre a prática de frequentar cinemas e casas noturnas.

Até os anos 60 do século XX, casas noturnas de diversas magnitudes povoavam o Centro Histórico, sendo as mais notáveis o Monte Carlo, o Tabaris e o Rumbadance. A música, quase sempre compondo uma unidade com a dança, ocupava todas as ruas e becos da área, as inúmeras casas de prostituição, inclusive, desde aquelas que atendiam clientela mais distinta, àquelas outras destinadas a fregueses mais modestos. Até os anos 40, as casas de dança mais bem estabelecidas eram chamadas de *cabarés*, por influência francesa. Depois da II Guerra, passaram então a ser chamados *dancings*, nome tomado de empréstimo aos norte-americanos.

No Maciel, no São Miguel, no Julião, na Misericórdia, as casas do baixo meretrício preferiam o merengue, gênero picante do qual se originou a lambada. Dizia-se que era *uma música esculhambada* – uma *baixaria*, porquanto seus passos eram pantomimas eróticas; além disso, costumava ser reproduzida em aparelhos velhos e fanhosos, o que assinalava a pobreza de seus usuários. As casas que recebiam bancários, senhores decentes e funcionários graduados preferiam o jazz, o samba rasgado, a rumba, o bolero, o mambo, o cha-cha-cha, ao choro, ao baião e ao samba de roda; merengue, nunca. Em algumas dessas casas, havia orquestras de sopro (sax, clarineta, trompete, trombone de vara, trombone de pista), piano e bateria. Alguns músicos se destacavam por performances singulares. O samba tradicional era pouco explorado, até mesmo no baixo meretrício.

Foi através dos circuitos norte-americanos de produção e divulgação que a música *latina* – quase sempre cubana ou mexicana – chegou à Bahia. Com a diáspora de artistas,

ocasionada pela Revolução de Cuba, este processo se intensificou; grandes orquestras *latinas* foram para os Estados Unidos e daí se difundiram pelo mundo. É emblemático deste processo o nome *cuba libre*, bebida composta do rum cubano mais apreciado – o *Montila* – e do refrigerante norte-americano mais consumido – a *Coca-cola*. Diversas orquestras norte-americanas passaram a assimilar os elementos latinos, sobretudo cubanos. O instrumento que ganhou mais destaque, então, foi a *tumbadora*, sofisticada reconfiguração do atabaque, cuja presença na bateria já lhe conferia um *toque caribenho*. Por sua vez, as *músicas latinas*, com riquíssima orquestração, impregnavam-se dos recursos do jazz e divulgavam-se por toda parte. Todos estes processos de hibridação musical incluíam o Centro Histórico de Salvador em seu cenário.

Inseparável da música e da dança era o cinema. Diversas casas de exibição funcionaram durante décadas no Centro Histórico. No início dos anos 50, somente na Baixa dos Sapateiros contavam-se quatro: Pax, Jandaia, Olympia e Tupy. As duas primeiras conheceram seu apogeu dos anos 30 aos 50. O Cine Teatro Jandaia ostentava primorosa decoração neoclássica, abrigando famosas companhias de teatro de revista, lutas de boxe e shows musicais de intérpretes notáveis, além de ser confortável sala de cinema. Os antigos frequentadores são unânimes em destacar a presença de Carmem Miranda como o maior acontecimento da história do Jandaia. O Cine Olympia chegou aos anos 70 rebatizado como Cine Aliança, quando o cinema da moda passava a ser o Tupy, com tela em cinemascope. Numa transversal da rua 28 de Setembro, ficava o Cine Santo Antônio, bem mais modesto. Já o Cine Excelsior, na Praça da Sé, e o Guarani, na Praça Castro Alves, eram casas de grande capacidade e considerável freguesia. Um pouco menores, havia o Liceu, na rua Saldanha da Gama; nos fundos, ficava o Cine Popular, que exibia os chamados *filmes de arte*. Já o Cine Arte, na rua da Ajuda, mostrava películas europeias, o que contrastava com a hegemonia norte-americana de quase todas as salas. Na Rua Ruy Barbosa, ficava o Cine Glória, rebatizado como Tamoyo. Todas estas casas mostraram chanchadas, filmes românticos, épicos, de guerra, de capa e espada e *de cowboy*, fecundando o imaginário de algumas gerações de jovens e adolescentes de referências fantásticas.

Alguns momentos marcaram especialmente a relação do Centro Histórico de Salvador com o cinema. O primeiro é uma página de Walt Disney, *Banana da Terra*². Mostra o *Pato Donald* e *Zé Carioca* em viagem ao Brasil, onde são recebidos por Carmem e Aurora Miranda, Mário Reis e o Bando da Lua. Destaca-se a concepção lírica e telúrica do casario da

² Direção de João de Barro e Wallace Downey, 1939.

velha capital, seja em primeiro plano, seja como cenário de fundo para a integração musical e coreográfica entre Carmem e os malandros e capoeiristas. Este filme consagrou Dorival Caymmi com *O que é que a baiana tem?*, na voz de Carmem. O segundo momento é a realização, no próprio Centro Histórico – mais precisamente, na igreja e escadaria do Passo –, de *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes³. Nos anos 70, o cenário do Pelourinho seria revisitado em duas filmagens de romances de Jorge Amado: *Tenda dos Milagres*⁴ e *Dona Flor e Seus Dois Maridos*⁵.

Estes aspectos da história da cultura cinematográfica se relacionam intimamente à cena do Carnaval de Salvador, da qual vários capítulos vêm ter lugar no Centro Histórico. Vejamos.

É lugar comum apresentar os Filhos de Gandhi como intimamente ligado às lutas pela independência da Índia, daí a apropriação do nome do Mahatma. É provável que, entre os Filhos de Gandhi de 1949, nem todos estivessem tão preocupados em afirmar explicitamente a Negritude como valor ou em se solidarizar com a campanha dos indianos que pelejavam contra o Império Britânico. Queriam principalmente brincar o Carnaval... e encontraram na relação com a figura de Gandhi e na identificação com o Candomblé a estratégia de brincar esse Carnaval. Ademais, um ícone como Gandhi era um antídoto para o estigma do comunismo que pairava sobre vários dos fundadores, membros de alguma organização de esquerda. Assim, um número razoável de foliões negros se identificava em torno do perfil público de um indiano muito especial – um não-branco! –, assimilando, assim, um novo ingrediente na elaboração de sua máscara pública no Carnaval, além de precaver-se contra dificuldades políticas relacionadas à militância sindical de esquerda.

Um aspecto não desprezível da história do Gandhi é que um de seus principais criadores, Vavá Madeira, era tradicional folião de outros estilos, havendo integrado a diretoria do Primeiro Nós, batucada que saía do Maciel na década de 30 (FÉLIX; NERY, s/d). É significativo, também, que Armando Sá, que representou o Gandhi na Federação dos Clubes Carnavalescos, seja o autor de *Colombina*, frequentemente chamado *hino do Carnaval baiano*, e que nada tem a ver com os motivos do Gandhi. Enfim, a pertença do folião a um bloco não encerra seu perfil no estilo próprio desse bloco, assim como convida a situar a entidade na configuração notavelmente plural do Carnaval de então.

³ Roteiro e direção de Anselmo Duarte, 1962.

⁴ Direção de Nelson Pereira dos Santos, 1977.

⁵ Direção de Bruno Barreto, 1978.

Costuma-se dizer que a indumentária desse afoxé lembrava a silhueta do próprio Gandhi. Na verdade, era mais parecida com a farda de soldados fieis à Coroa britânica. Da forma como apareciam, contudo, associavam o folião ao mundo de Gandhi sem que fizesse diferença se eram especificamente os do líder pacifista ou aqueles da milícia imperialista. Anísio Félix (1987) publicou uma série de preciosos depoimentos dos fundadores e de outros líderes. Ao mesmo tempo que o Mahatma Gandhi era admirado pela sua militância política, a temática orientalista se estabelece como tal, em virtude do impacto dos filmes que divulgavam motivos orientais, especialmente Guga Din⁶. Vejamos o depoimento de Djalma Conceição, então presidente do afoxé:

O papo começou no ponto de embarque – também conhecido como Parede – e, de lá, eles se deslocaram para a Rua do Julião, onde, na época, funcionava o Sindicato dos Estivadores. Reunidos debaixo de uma mangueira, que existe até hoje, começaram a estudar o nome do bloco. Um deles, tendo visto o filme chamado “Gungadin”, achou o nome bonito. Os estivadores confundiram Gungadin com Gandhi [...] e então alguns sugeriram o nome de Filhos de Gandhi porque Gandhi era um homem que lutava pela paz (FÉLIX, 1987, 21).

Outros depoimentos de fundadores deixam a impressão de que haveria certa polêmica em torno do motivo original: o filme ou a figura do Mahatma. Parece razoável admitir que nem todos os fundadores estavam tão impressionados assim pelo perfil político de Gandhi.

Éramos todos jovens e, na quinta feira antes do Carnaval, conversávamos, sentados embaixo da mangueira. Influenciados pelo filme Gungadin, que havia visto no dia anterior, Vavá propôs que formássemos o bloco Filhos Gandhi, e nós aceitamos (*ibidem*, p. 45).

A coletânea de Anísio Félix traz ainda o testemunho da importância que tem, no ambiente do Carnaval soteropolitano, a apresentação de uma elite e o seu reconhecimento enquanto tal.. No meio acadêmico, nem sempre se reconhece a importância de ser elite no meio popular. Somente situando o desempenho da entidade – no caso, o Gandhi, mas esta premissa vale também para inúmeros outros – ao processo histórico em que se encontra inserido é que se compreende a grandiosidade de ser aceito pela opinião pública, pela imprensa, pelo Estado, pelas entidades congêneres do meio da burguesia, etc. O afoxé experimentou períodos de profunda crise, chegando a ausentar-se do Carnaval. Retornando à cena pública, firmou-se como um dos grupos mais prestigiados do Carnaval soteropolitano.

⁶ Direção de George Stevens, 1939.

Os Filhos de Gandhi são o mais conhecido de uma legião de blocos que se formaram em torno de uma categoria profissional; no mesmo período, outros doqueiros formaram os Filhos do Porto; marinheiros formaram os Filhos do Mar e os Filhos de Obá; bombeiros fundaram os Filhos do Fogo; e no final dos anos 50, os petroleiros se chamaram, no Carnaval, Mercadores de Bagdah. Neste último, era evidente o projeto de distinguir uma elite de trabalhadores: a indústria da extração e refino do petróleo teve início em 1953, no Recôncavo, configurando uma classe média negra e operária. Os motivos dos trajes e alegorias correspondiam ao Oriente; não se remetiam propriamente à Índia, enquanto singularidade, e sim ao mundo oriental, como unidade difusa, compreendido como o mundo dos califas, sheiks e paxás que causavam admiração, nos filmes da época, pelos seus palácios, haréns e montarias. Alguns associados dos Mercadores e Cavaleiros de Bagdah afirmam, ainda hoje, com muito orgulho, que bloco nenhum no Carnaval de Salvador se vestiu com tanta gala. Em seus depoimentos, percebo uma nítida consciência da distinção.

Os Mercadores e Cavaleiros de Bagdah envergavam camisas bem acabadas de cetim, turbantes brilhantes, colares, pulseiras e adereços de plumas, sapatos de ponta voltada... Alguns montavam cavalos ataviados. Não era considerada importante a forma física dos associados. As fotografias mostram homens de várias idades que jamais constariam, hoje, numa edição turística...

Ao mesmo tempo em que arrancavam efeitos magníficos, combinando sopros, percussão e luzes, os *Mercadores de Bagdah* não se ocuparam em produzir peças como marchas ou batucadas. Usavam indistintamente os sambas tradicionais e as marchinhas do rádio que chegavam do Rio de Janeiro. À frente, costumavam vir os arautos tocando clarins, como se fazia também em outros blocos da época e era praticado já nos corsos. Tanto os Filhos de Gandhi como os Mercadores e Cavaleiros de Bagdah portavam alegorias de camelos e elefantes, presentes com frequência nos filmes sobre o Oriente. A saída do bloco era muito solene, recriando cenas do cinema.

Um dos fundadores e líderes dos Mercadores e Cavaleiros, chamado Nelson *Maleiro*, devido à sua profissão de artesão em couro, fibras e madeira, encarnava durante o cortejo, sobre um carro alegórico, um imenso marajá mestiço. Sagrou-se ícone maior dos Cavaleiros. No início dos anos 60, com a fundação da TV Itapuã, empregou-se como tocador de gongo num programa de auditório, fazendo o *gigante de Bagdah*. Este consórcio de espaços – o bloco na rua e seu maior ícone no vídeo – era um prenúncio do que viria a acontecer a partir da segunda metade dos anos 80. Maleiro era desses líderes e técnicos que transitavam entre diferentes esferas sociais e ambientes carnavalescos, adaptando recursos sonoros e luminosos

aos motivos do bloco e agindo, diplomaticamente, no sentido de legitimar sua entidade (MENDES, 2003). Ouvi, de vários admiradores dos Mercadores, que *Maleiro parecia um Buda*. Um Buda mestiço, de pernas cruzadas sobre uma almofada, em meio a lanças e escudos enfeitados, insígnias de guerra do Islã... que gostava de Candomblé e cantava o Hino do Senhor do Bonfim antes da saída daquele bloco que considerava como sua obra suprema.

A cena ilustra a facilidade com que os personagens do Carnaval de Salvador misturam e recompõem os ícones do maravilhoso, brincando com os tempos e lugares, ou seja, administrando esteticamente a temporalidade e a espacialidade. Da mesma forma, convém não perder de vista a fascinação que sempre exerceram, sobre seus artistas e consumidores, os motivos musicais, coreográficos e indumentários chegados de outros cantos do mundo. Nos anos 50, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema, os músicos dos blocos e casas noturnas assistiam atentamente – e várias vezes! – aos filmes para assimilar o repertório. Alguns músicos das casas noturnas Rumba Dance e Tabaris, que costumavam tocar nesses blocos, visitavam navios para copiar partituras e ouvir – várias vezes, até aprender de cor! – alguns artigos mais recentes que a indústria fonográfica norte-americana fazia divulgar pelo mundo inteiro.

4 A FANTASIA ORIENTALISTA NO CENTRO DA FESTA

A observação da história do Carnaval de Salvador permite identificar a força de diferentes referências fantásticas, correspondendo a regiões imaginadas que guardam correspondência com especificidades dos grupos que as cultivam. Como pensar o fascínio que a descoberta e apropriação de ícones de outros mundos exerceram sobre os líderes, artistas, foliões e associados de blocos que fizeram o Carnaval de Salvador nesse período? Que relações é possível identificar entre as formas com que se organizaram os Carnavais de então e as representações sobre a relação entre a cidade e os mundos aí presentes que, por sua vez, configuram relações de identidades e alteridades? Daí podemos desdobrar a problemática: como e em que sentido podemos afirmar que o Carnaval de Salvador nesse período organiza e expressa representações sobre a relação entre cidade e mundo(s), oportunizando, em linguagem festiva e alegórica, representações sobre identidades e alteridades? Esta apropriação contínua de iconografias de outros mundos, que tinha no Carnaval seu momento máximo, é um fator relevante na configuração da cidade de Salvador, pelos seus moradores como pelos outros, como um lugar aberto para o mundo.

Trata-se, então, de buscar reconstituir algumas dessas recriações de outros mundos, destacando a experiência da fantasia, elemento onírico que organiza e confere sentido ao elemento supostamente mais real da existência. Em virtude da limitada extensão do texto, uma mirada sobre período tão vasto não pode deixar de ser panorâmica; além disto, demanda a aproximação da lente do pesquisador em um período mais nuclear, quando se pode observar o tráfico fantástico no Carnaval de Salvador ocorrendo com mais nitidez e intensidade; neste caso, aquele que se estende entre os anos 40 e os 70.

A popularização do cinema em Salvador, como em inúmeras outras cidades brasileiras, tem início nos anos 30. Alguns filmes faziam sucesso extraordinário com a exibição de cenários marcados por uma beleza misteriosa, marcada por um esplendor alternativo àquele dos filmes ambientados na Europa e nos Estados Unidos. Tratava-se, enfim, de um mundo cinematográfico chamado *Oriente*. A presença de várias centenas de imigrantes árabes na cidade do Salvador e de muitos mais em outras cidades baianas não explica, mesmo longinquamente, este fascínio pelas imagens orientalistas. Os imigrantes chegavam pobre e discretamente; nada tinham a ver com o mundo de califas e paxás, elefantes e camelos, guerreiros com adagas e cimitarras reluzentes, mercadores de artigos inusitados e, especialmente, odaliscas e princesas fascinantes, trajando vestidos e véus de tecidos finos e envergando pulseiras e colares preciosos.

Voltemos aos blocos orientalistas. Pesquisa desenvolvida no acervo do jornal *A Tarde*, intervalo 1945-1964⁷, permite perceber a sintonia entre o figurino e as alegorias desses blocos e os anúncios que, diariamente, se publicavam aí sobre os filmes. Algumas cidades eram referências da sedução, das intrigas de palácio, de cenas de amores arrebatados entre cavaleiros, paxás e odaliscas. Os nomes desses filmes se assemelhavam, como *O príncipe de Bagdá*⁸ e *O ladrão de Damasco*⁹, sendo que a trama aproximava casos de amor e aventura, tendo como cenário paisagens exotizadas. As estampas que figuravam nos anúncios, conforme se pode verificar muito bem no levantamento acima referido, apresentam sempre os mesmos ícones: mulheres, representadas como odaliscas ou princesas, ansiando por amores fatais ou a eles resistindo dramaticamente; cavaleiros destemidos usando turbantes e dominando cavalos bravios, bem distintos daqueles comuns nos filmes ambientados nos Estados Unidos; elementos naturais muito semelhantes ao fundo, como uma colina com tamareiras e outras palmeiras, além de camelos e, às vezes, elefantes.

⁷ Atividade financiada pelo PIBIC/CNPq, com participação de Lycia Scharmer.

⁸ Direção de George Sherman, 1953.

⁹ Direção de Will Jason, 1952.

Um elemento singular neste conjunto era o personagem Sabu, interpretado pelo ator Sabu Dastagir em filmes que fizeram sucesso do final dos anos 30 até os anos 50. Seu filme de maior sucesso foi provavelmente *O ladrão de Bagdá*¹⁰. Sendo adolescente ou muito jovem o personagem, agregou um público de sua faixa etária à legião de fãs do cinema de inspiração orientalista. Nos cortejos de Carnaval daquele período, Sabu foi incorporado às alegorias e destaques assimilados de outros tipos de película, sempre associado à iconografia do elefante. Na busca de perscrutar este processo criativo e fantástico, caberia recorrer a alguns autores que desenvolveram a crítica cultural à representação fantástica de territórios não europeus – no caso, o que se chama, genericamente, de *Oriente*. Com efeito, a busca de compreender como se delineiam os contornos do que seria esse *Oriente* vem intrigando pesquisadores, de forma especial nas últimas décadas.

Christine Peltre (2008, 2010) situa o aparecimento do *orientalismo* na cena artística europeia no final do século XVIII. O interesse pela iconografia e pelo que se chama(va) *magia* e *fascínio* do Oriente é perceptível desde os tempos antigos. Entretanto, a partir do Iluminismo, o concernimento reflexivo com relação a esta temática assume o proscênio do pensamento – principalmente francês – sobre a diversidade dos povos. Isto viria a se acentuar com os embates políticos entre sociedades europeias, árabes e orientais, que levariam à colonização, no final do século XIX, de vastos territórios árabes, asiáticos e africanos por franceses e ingleses. A pintura e a literatura são, provavelmente, as linguagens que mais abundantemente oferecem fontes para o estudo deste universo de representações do Oriente pelo Ocidente europeu.

O pensamento do martinicano Frantz Fanon (1952) interpelou vigorosamente o ambiente da reflexão sobre a diversidade humana com seu texto, ao mesmo tempo ensaístico e biográfico, inaugurando como que uma vertente teórico-metodológica a ser desdobrada incessantemente no pós-guerra. Em se tratando do binômio Oriente/Ocidente, entretanto, coube a Edward Said (1978) o papel de desferir um duro golpe contra a ingenuidade e/ou omissão no âmbito das considerações sobre esse sistema de representações. Após um inventário incansável da produção artística (principalmente inglesa) sobre o Oriente, afirma que tal sistema configura um desejo e uma estratégia de dominação, a serviço do projeto expansionista dos países europeus. Sua contribuição pode ser tomada como ponto de partida para a organização do campo epistêmico dos Estudos Culturais. Para o autor, o Ocidente criou

¹⁰ Direção de [Michael Powell](#), [Ludwig Berger](#) e [Tim Whelan](#), 1940. Trata-se de uma refeitura da versão de 1924. Estrelou adolescentes como o próprio [Sabu](#), [Conrad Veidt](#), [John Justin](#), e [June Duprez](#). Não foi possível até o momento verificar se esta é a versão que primeiro fez sucesso em Salvador ou se recapitulou o sucesso da versão anterior.

um mundo a que chamou *Oriente*, revestiu-o de características exóticas, como uma definição do próprio Ocidente por contraste, e falou pela sua própria criatura. Ou seja, esse *Oriente* é uma estratégia de dominação das sociedades árabes e orientais pelos países europeus. A obra de Said se refere sobretudo à literatura; entretanto, sua metodologia tem sido desdobrada no estudo de outras formas artísticas, como a própria pintura.

A crítica ao orientalismo pode ser tomada, assim, como um aspecto da crítica cultural intimamente ligada à reflexão contemporânea sobre a alteridade. No caso do cinema, a crítica à estereotipia desenvolvida por Ella Shohat e Robert Stam (2006), entre outros autores, coloca desafios consideráveis para a compreensão de como o negro africano, o negro norte-americano, o indígena norte-americano e outros *outros* comparecem aos filmes de sucesso. Parece haver sempre um preço a pagar pela aparição nas películas que têm êxito nas bilheterias. Os autores propõem uma tipologia desses estereótipos, que não seria difícil reconhecer, guardadas as diferenças de local de emissão, na filmografia e teledramaturgia brasileiras. Embora não desenvolvam com a mesma intensidade a reflexão sobre o cinema orientalista, sua metodologia permanece fecunda como referência de tratamento de filmes como *Lawrence da Arábia*¹¹ e dois grandes sucessos de Rodolfo Valentino: *O Sheik*¹² e *O Filho do Sheik*¹³. Esta problematização pode ser desenvolvida, inclusive, quando os “orientais” aparecem apenas como figurantes da cena, no caso, por exemplo, de *Indiana Jones e os caçadores da arca perdida*¹⁴.

Uma das contribuições mais fecundas de Shohat e Stam é problematizar a recepção dessa filmografia por sociedades aí retratadas de forma estereotípica. Isto aconteceu, por exemplo, com grupos de imigrantes latinos que protestaram contra a representação de um deles, como o assaltante mestiço porto-riquenho que mata ferozmente o personagem principal e interrompe, assim, uma bela história de amor de protagonistas brancos, no grande sucesso *Ghost – do outro lado da vida*¹⁵. Entretanto, não é tarefa fácil, que possa ser levada a cabo como uma dedução a partir de premissas metodológicas gerais. A história de cada Carnaval apresenta singularidades desafiadoras.

É impactante a força das imagens de outros mundos na formação de grupos como os Filhos de Gandhi e os Mercadores e Cavaleiros de Bagdá no Carnaval de Salvador. Cabe tomar cuidado, contudo, quando se fala de uma circunscrição territorial no Carnaval. Não se

¹¹ Baseado na obra de T. E. Lawrence: *The Seven Pillars of Wisdom*. Direção de David Lean, 1962.

¹² Baseado no romance homônimo de Edith M. Hull. Direção de George Melford, 1921.

¹³ Direção de George Fitzmaurice, 1926.

¹⁴ Direção de Steven Spielberg, 1981.

¹⁵ Direção de Jerry Zucker, 1990.

trata necessariamente de um país, o campo geográfico correspondente a uma etnia, uma cidade ou pátria distante; não é necessário que corresponda àquilo que tem o mesmo nome na cartografia, na geografia e na historiografia. No modelo dos afoxés, formados antes dos Filhos de Gandhi, era o terreiro que saía à rua, como bem reconheceram os etnólogos do final do século XIX e primeiras décadas do século XX.

Os Filhos do Fogo levavam alegorias que identificavam a corporação dos bombeiros e vestiam fantasias de cetim vermelho. No caso dos Filhos de Gandhi, o porto não era visível como alegoria, mas quem via passar o afoxé sabia que eram doqueiros muitos de seus associados. Já os Filhos do Porto levavam às mãos ou à cabeça ícones emblemáticos da profissão, como pequenas alegorias de guindastes, embarcações, armazéns, etc. Na linguagem do Carnaval, a profissão era espacializada na referência ao porto, contínuo à zona comercial modesta, às casas de prostituição, às casas noturnas de shows e aos bordéis. Os Filhos do Mar não se referiam diretamente ao porto, mas precisamente à navegação, daí as alegorias de âncoras, velas, sinaleiras de mar e navios. O mar é como a fímbria de muitos mundos, numa cidade que, como tantas outras, tem sua história quase sempre ligada ao comércio com terras distantes.

No contexto do Carnaval, a fantasia tinha o poder de transformar os dias de folia em algo radicalmente distinto dos outros dias do ano. Mesmo que o folião não soubesse bem o que era um barco viking, era em êxtase que o levava como alegoria de um mundo diferente, como mostram tantas fotografias dos anos 50 e 60, dentre as quais ressaltam aquelas marcadas pelo talento de Pierre Verger. Fazer-se fotografar fantasiado, prática muito comum nos dias de Carnaval, era como perenizar, para si e para os outros, o poder de reverter a ordem normal do tempo.

A recriação alegórica da iconografia aportada pelos filmes orientalistas de procedência inglesa ou sobretudo norte-americana vai corresponder, em Salvador, a uma apropriação distinta daquela que Said e outros autores discutem. A exotização, longe de enfatizar a subalternidade dos personagens orientais, antes exalta o brilho e cultiva o fascínio desses personagens. Os blocos os trazem sobre carros alegóricos enfeitados, em ícones de riqueza, nobreza e dignidade. E o que pode ser considerado mais relevante, neste processo: em nenhuma ocasião, os blocos orientalistas da população negra e trabalhadora de Salvador interpretaram, em seu cortejo carnavalesco, os personagens ingleses e norte-americanos – ou seja, os brancos. Esses personagens foram absolutamente derrotados ao não ascender aos carros alegóricos. Não comparecem a um mínimo depoimento, 50 anos depois. Foram definitivamente mortos na memória dos amantes do cinema e do Carnaval.

Os depoimentos recolhidos junto aos ex-associados não deixam dúvida acerca da decisão presente nessa recriação. Trata-se da exaltação do outro que não é o homem branco, que se apresenta como *o* civilizado. Em diversas passagens de *Guga Din*, os indianos são apresentados como apalermados, dúbios, perigosos e fanáticos, em algumas circunstâncias, ou como obsequiosos e servis, em outras. Nos cortejos dos Filhos de Gandhi e dos Mercadores e Cavaleiros de Bagdah, os mesmos indianos e árabes são vaidosos, brilhantes, levam arcas de onde pendem joias, junto aos camelos e elefantes que, nos filmes, cabe aos nobres e colonizadores montar. Fazem-se fotografar sempre felizes, nada temem, conduzem em seus carros ícones da felicidade.

Enfim, este artigo buscou estabelecer algumas pistas para compreender a dinâmica da gramática do maravilhoso experimentada no Carnaval de Salvador entre as décadas de 40 e 70. É possível que as perspectivas aqui abertas estejam bem representadas no depoimento seguinte. Trata-se de J.C.M.F., um velho associado dos Mercadores de Bagdah e, mais tarde, dos Cavaleiros de Bagdah. Hoje, completamente cego, compraz-se em lembrar os sucessos do cinema de seu tempo de rapaz. Vejamos o que diz.

Uma coisa que eu sempre me lembro, quando vejo [sic] o pessoal falando de cinema, era aquele leão com aquela bocona aberta, da Metro. Ou era o leão ou era aquela águia com a estátua, acho. E no fim aparecia: *The End*. Em inglês, *The End* é o fim, né? Pois então... Hoje, não sei como é para a mocidade entrar no cinema, assistir o filme e depois pronto, acabou. *The End*. No meu tempo, muitas vezes o filme tornava a começar quando a gente saía do cinema e começava a inventar coisas. O Carnaval de Salvador nunca ia ser o que foi sem o cinema. Ou então podia ser outra coisa, mas de jeito nenhum o que foi. Hoje eu não sei, parece que a televisão tomou conta do mundo. No meu tempo, sem o cinema, parece que as coisas ficavam sem sentido. Eu vejo [sic] tudo na minha frente, às vezes o filme passa na minha mente, as partes assim, os cavaleiros, as odaliscas, aqueles desertos, tudo... Sinto saudade. Quem viveu, viveu. O senhor não alcançou, hoje vive pesquisando essas coisas... é bom. (J.C.M.F, depoimento ao autor em 28.03.2012).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EdUNB, 1993.

BAROJA, Julio Caro. *El Carnaval*. Análisis histórico-cultural. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

BOCCANERA JÚNIOR, Sílio. *Os cinemas da Bahia, 1897-1918*. Salvador: EDUFBA: EDUNEB, 2007.

BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, 2ed.

- CARNEIRO, Edison. *Religiões Negras: Notas de Etnografia Religiosa*. Rio : Civilização Brasileira, 1991.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador. Uma História dos Costumes*. Tradução por Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FANON, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Ed. Du Seuil, 1952.
- FÉLIX, Anísio & NERY, Moacir. *Bahia Carnaval*. Salvador, s/d.
- FÉLIX, Anísio. *Filhos de Gandhi: a História de um Afoxé*. Salvador, 1987.
- FONSECA, Raimundo Nonato da Silva. “*Fazendo fita*”: cinematógrafos, cotidiano e imaginário em Salvador, 1897-1930. Salvador: EDUFBA : Centro de Estudos Baianos, 2002.
- FRY, Peter, CARRARA, Sérgio & MARTINS-COSTA, Maria Luísa. Negros e Brancos no Carnaval da Velha República. In: REIS, João José (org.). *Escravidão e Invenção da Liberdade: Estudos sobre o Negro no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 232-263.
- GAUDIN, Benoit. Da mi-carême ao carnabeach. História da(s) micareta(s). *Revista de Sociologia da USP*. São Paulo, maio 2000, v. 12, n. 1. p. 47-68.
- GÓES, Fred de. *O País do Carnaval Elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982. Coleção *Baianada*, 4.
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *O Carnaval de Romans. Da Candelária à Quarta Feira de Cinzas, 1579-1580*. Trad. Maria Lúcia A. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MENDES, Leonardo Alessandro Lima. *Nelson Maleiro: o “Gigante” das mil e uma criações*. Salvador: Câmara Baiana do Livro, 2003.
- PELTRE, Christine. *Dictionnaire culturel de l’Orientalisme*. Paris: Éditions Hazan, 2008.
- _____. *Orientalisme*. Paris: Éditions Terrail/Édigroup, 2010.
- RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981. Coleção *Baianada*, 2.
- RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo : Ed. Nacional, 1977. 5.ed. 283 p. Revisão e Prefácio de Homero Pires.
- SAID, Edward. *Orientalism. Western conceptions of the Orient*. London: Penguin Books, 1991.
- SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- VERGER, Pierre. *Procissões e Carnaval no Brasil*, Salvador, Ensaios/Pesquisas n. 5, CEAO/UFBA, 1980.

VIANNA, Hildegardes. Do estruado ao Carnaval da Bahia. *Revista Brasileira de Folclore* n. 13, 1965.

VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *A Africanização do Carnaval de Salvador, BA: A Recriação do Espaço Carnavalesco (1876-1930)*. São Paulo, 1995, 228 p. Dissertação de Mestrado em História/PUC-SP.

_____. Folgedos Negros no Carnaval de Salvador. In: SANSONE, Livio & SANTOS, Jocélio Teles dos. *Ritmos em Trânsito: Sócio-Antropologia da Música Baiana*. São Paulo : Dynamis, 1997, p. 39-58.