

O oriente é aqui

o cortejo de referências fantásticas de outros mundos no Carnaval de Salvador

Milton Moura

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

MOURA, M., org. O oriente é aqui: o cortejo de referências fantásticas de outros mundos no Carnaval de Salvador. In: *A larga barra da baía: essa província no contexto do mundo* [online]. Salvador: EDUFBA, 2011, pp. 86-129. ISBN 978-85-232-1209-4. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.



All the contents of this chapter, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste capítulo, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de este capítulo, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

O oriente é aqui

o cortejo de referências fantásticas de outros mundos
no Carnaval de Salvador

MILTON MOURA

INTRODUÇÃO

A observação da História do Carnaval de Salvador permite identificar a força de diferentes referências fantásticas, correspondendo a regiões imaginadas que guardam relação com especificidades dos grupos que as cultivam.

No último quartel do século XIX, as famílias das elites mais claras e esclarecidas procuravam seguir o modelo do Carnaval europeu antitético às práticas que passavam a se chamar, genericamente, de Entrudo. Tal modelo era emblematizado no uso das máscaras, nos corsos e nos desfiles das grandes sociedades. Nessa mesma época, o que se poderia chamar hoje de uma emergente classe média negra conseguia, mediante dramáticas negociações com as elites dirigentes e seus delegados, levar à rua motivos africanos.

Por sua vez, o povo mais escuro, pobre e descalço fazia suas batucadas nas cumeeiras de bairros pouco afastados, como Garcia, Tororó e Brotas, nos fundos dos vales (onde estão hoje as grandes avenidas) e na Baixa dos Sapateiros, participando periféricamente

do Carnaval. Pequenos grupos de foliões serpenteavam pelos interstícios da descontínua malha urbana de Salvador, somando-se pouco a pouco, parando para comer e beber em casa de amigos e conhecidos.

A partir dos anos 30, tanto o repertório do rádio inundou a festa soteropolitana com marchinhas e sambas cariocas como o repertório do cinema abasteceu inúmeros blocos com imagens e referências de um mundo maravilhoso que misturava diversos ícones sob o signo do orientalismo. Do porto, vinham boleros, salsas, merengues e tangos, inclusive, através das radiolas dos marinheiros – dentre estes, sobressaíam-se os norte-americanos. A partir dos anos 50, as revistas impressas, o cinema e, mais tarde, a televisão aportariam novas modas, que encontrariam em diferentes modelos de bloco a realização de novas referências fantásticas, como o *farwest* e o afro. O Carnaval de Salvador pode ser lido, assim, como um cortejo de diferentes mundos imaginados, no qual as velhas formas perdem espaço ou visibilidade progressivamente diante das mais recentes. Eis a postura básica desta contribuição: tomar o Carnaval de Salvador como palco em que se pode assistir, entre outros dramas, à relação que a cidade vem estabelecendo com o mundo.

Como pensar o fascínio que a descoberta e apropriação de ícones de outros mundos exerceram sobre os sujeitos 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 do Salvador, pelos seus moradores como pelos outros, como um lugar aberto para o mundo?

Trata-se, então, de reconstituir algumas dessas recriações de outros mundos, destacando a fantasia propriamente dita, 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 não ser panorâmica; além disso, 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 50 e os 80.

INVERSÃO, DESCONTINUIDADE, FANTASIA

A discussão teórica central nesta contribuição se dá com alguns autores referenciais no âmbito da história do Carnaval e da festa; o conceito mais intrigante parece ser o de inversão, que aparece explicitamente em diversos momentos da reflexão desses interlocutores.

Um conceito fundamental no tratamento do Carnaval por Bakhtin (1993) é o de cultura cômica popular. O autor ressalta incessantemente sua infinitude e heterogeneidade, o que se plasma magnificamente nos textos de Rabelais, no século XVI. São inúmeras as referências ao caráter ou essência da cultura carnavalesca, que residiria sobretudo no renascimento contínuo e na renovação, e não na tradição como algo que simplesmente se preserva. Trata-se da segunda vida da cultura medieval ou segunda vida do povo, baseada no princípio do riso.

O riso, realização plena da comicidade, expressão mais forte e mais pura do espírito carnavalesco medieval, é o traço mais acentuado na descrição das cenas rabelaisianas de que parte Bakhtin. A própria reversibilidade dos processos vitais, contrapartida biológica da inversão, está associada à experiência do riso, como desconstrução da verdade sisuda atribuída à natureza. Rir já seria, por si, opor-se à cultura oficial, à atmosfera séria, pesada, da civilização feudal. A fantasia – na acepção de traje – é para Bakhtin (1993) a renovação simultânea da roupa e da máscara social. Neste sentido é que se compreende, também, a permutação do superior e do inferior na hierarquia, quando o bufão é coroado rei.

A afirmação mais frequente nos textos que se referem diretamente ao carnavalesco é o poder que têm as festas populares – sobretudo o Carnaval, que as recapitula histórica e conceitualmente – de manifestar a reversibilidade entre a vida e a morte, o novo e o velho. É provável que nenhum outro item do seu pensamento seja tão controvertido e malversado quanto este. Algumas expressões da obra sobre Rabelais tornaram-se paradigmáticas para a discussão sobre inversão e mudança, tanto no âmbito da teoria literária como naquele nas ciências sociais. É o caso de “o mundo às avessas”. A reversibilidade entre a morte e a vida – a permanente vitória da vida, constantemente recriada – é a razão nuclear da alegria característica do carnavalesco.

O grotesco carnavalesco faz sentido enquanto inventividade, associando elementos heterogêneos e aproximando polos distantes, libertando-se assim dos hábitos convencionais. É como uma lente que permite mirar o mundo diferentemente, relativizar sua ordem instituída e, sobretudo, intuir e formular a própria possibilidade de uma ordem diferente daquela que se experimenta como regra. Mostra um mundo inteiramente outro, uma ordem diversa, relativizando a imobilidade aparente das formas experimentadas na estética convencional. Bakhtin vê aí a tendência e o

desejo de retornar, pela via da carnavalização, aos tempos áureos de Saturno.

Ambivalência, revés, inversão, incompletude, relatividade, transformações, metamorfose, alternância, renovação, avesso, permutação... designação numerosa para o devir carnavalesco. Este é, sem dúvida, o aspecto de sua obra mais conhecido entre nós. Há, contudo, o contracanto desta ode ao revés. Trata-se daquilo que poderíamos chamar de acomodação entre o reverso e o seu próprio verso, entre o avesso e o direito.

Bakhtin (1993) diferencia radicalmente a festa medieval-renascentista e a festa moderna quando afirma que o século XVI assiste ao clímax e declínio da cultura carnavalesca, que perde seu caráter público, vendo diminuir seu papel na vida cotidiana e se empobrecerem suas formas. O próprio contato familiar ordinário estaria muito distante daquele tipo de convivência que se estabelecia em praça pública durante o Carnaval. Faltaria justamente o caráter universalista, o clima totalizante da festa e a concepção profundamente carnavalesca da vida.

O Carnaval é o tempo alegre, da relatividade, da ambivalência, experimentado como um tempo leve, associado à leveza. Este tempo alegre é completado com a noção de relatividade. Daí a importância da máscara, inclusive como estratégia no sentido de relativizar os polos dos binômios existenciais como morte/vida, velhice/infância, cotidiano/fantasia, etc. Quando uma festa popular tradicional decaía ou desaparecia, suas máscaras se refugiavam no Carnaval, passando a ser, neste sentido, carnavalescas. O próprio Carnaval, como evento, é um desaguadouro de máscaras, brincadeiras, gozações, efígies, etc. de outras festas, constituindo-se como acervo em que se mantinham as formas que não apresentavam mais figuração própria, vindo também a ser chamadas Carnaval.

Quando discorre sobre o sentido do Carnaval, ao falar da experiência da unidade popular, o autor diz que o corpo individual, no todo vivenciado na festa, deixa até certo ponto de ser a si mesmo, inclusive mediante uma dinâmica de máscaras. Somente com as máscaras do bufão e do bobo foi possível revelar o humano no que tem de mais íntimo. Somente o (literalmente) excêntrico tem a força de fazer passar ao mundo da visibilidade, em que os traços se organizam em perfis, o que está oculto, reprimido, velado. Estes personagens nos franqueiam a passagem ao humano sufocado nos papéis oficiais. É a exotopia radical que nos permite ver a nós mesmos, em contrapartida.

Outro autor fundamental para a construção da metodologia deste trabalho é Julio Caro Baroja (1965,1985). Não se encontra em seus escritos a expressão “inversão carnavalesca”; entretanto, enfatiza-se aí a dimensão desta festa como a ocasião em que os mais pobres viam-se realçados. Os servos, doentes, desvalidos, enfim, os periféricos ocupavam o centro da cidade com humor e desenvoltura, o que seria impossível em outro momento.

No que diz respeito à passagem do Carnaval medieval-renascentista para o moderno, a contribuição de Baroja coincide em vários aspectos com aquela de Bakhtin. Diferentemente deste último, entretanto, Baroja insiste na singularidade do traço carnavalesco em cada época e mesmo de cada lugar. O que lhe parece mais geral é o caráter de rito de calendário; o Carnaval é uma herança da temporalidade cristã medieval e nisto reside sua força enquanto erupção daquilo a ser disciplinado em outras épocas do ano.

Na Idade Média, na Renascença, no Barroco, no Romantismo... Em cada época, o Carnaval encenaria formas diferentes de mudar o cotidiano. Para ambos os autores, o tempo carnavalesco é aquele da alegria, do diferente, incompatível com a racionalização moderna. Com a imperiosidade da razão, teriam se acabado os exageros e turbulências e, com isto, o encanto da festa. Comen-

tando o esforço da Prefeitura de Madri no sentido de ressuscitar o Carnaval, nos anos 80, Baroja se mostra radicalmente cético. O espírito do Carnaval não sobrevive no meio propriamente urbano, não pode florescer em meio à racionalidade técnica e produtivista, que padroniza inclusive o “bom gosto”. O autor descrê a simples possibilidade de o Carnaval vicejar em grandes cidades, em virtude do controle do Estado e outras instâncias repressoras sobre o comportamento das pessoas, sobretudo no que diz respeito à invenção explosiva e hilariante do inédito e do cômico.

Tomemos também Peter Burke (1989), que encontra nos séculos XVIII e XIX praticamente os mesmos estilos de festa que esses autores preferiram circunscrever ao período medieval-renascentista. Mesmo assim, coloca já desde o século XVI a tensão entre o vetor do Carnaval, que podemos entender como realização do que Bakhtin chama de cultura cômica popular, e o vetor da Reforma, que podemos ler, em contrapartida, como definição dos padrões estéticos e morais da modernidade. Aponta uma tipologia diversificada na atuação dos agentes reformadores e modernizadores e considera o Carnaval o alvo predileto dos guardiões dos bons costumes. As festas que continham elementos da tradição popular cristã eram acusadas de deturpação, irreverência ou infidelidade. Havia um cuidado especial em separar drasticamente sagrado e profano, seguindo-se uma infinidade de prescrições, proibições e mutilações de formas populares de lazer e religião. Os reformadores – católicos e protestantes – declaram guerra ao Carnaval, sendo muito significativo aquilo do que o acusam: desperdício, volúpia, lascívia, preguiça, culto ao supérfluo.

Burke (1989) lembra que, em algumas cidades, podia-se dizer impunemente qualquer coisa durante o Carnaval. Em várias delas, o Carnaval estendia-se desde as festas do Natal até as vésperas da Quaresma. As pessoas se fantasiavam com trajes coloridos, pesados e mesmo incômodos, inclusive travestis. Nas ruas principais

de várias cidades, usavam-se carros alegóricos. O autor evidencia a preponderância de três temas carnavalescos principais: a comida, o erotismo e a violência. Abundavam as letras de canções com duplo sentido, bem como alegorias fálicas em máscaras, carros e imagens. Falava-se aberta e jocosamente dos maridos traídos e espancados pelas esposas. Brigava-se e matava-se mais que de costume.

Enfim, relaxavam-se as normas da vida cotidiana normal, vivenciando-se um período de permissividade e tolerância. O Carnaval não apenas opunha-se à Quaresma; era a antítese da vida cotidiana durante o resto do ano. O autor retoma a noção de carnavalização de procedimentos como as execuções de criminosos ou o castigo público dos acusados de bruxaria. Estas colocações levam a relativizar o alcance da inversão carnavalesca, tema tão caro a Bakhtin. Por outro lado, os historiadores mostram como certas formas de protesto terminam transpondo a vigilância e a repressão, donde a proibição, em circunstâncias mais tensas, do Carnaval e das festas religiosas. Ou seja, as próprias elites viam que as manifestações populares não estavam apenas no campo do simbólico. Um número considerável de revoltas aconteceu por ocasião da Terça-Feira Gorda e de festas religiosas, como também observou Natalie Davis (1990).

Podemos verificar, na historiografia, como as elites modernas procuram cercar a festa, o Carnaval, o folguedo, o teatro popular – enfim, a cultura lúdica tradicional – procurando restringir seu alcance e, precisamente, sua duração e sua frequência. Isto é importante aos efeitos de compreender melhor as dimensões do Carnaval. No caso do Brasil do século XIX, tanto os viajantes que nos presentearam com suas crônicas como os representantes das próprias elites brasileiras dão testemunho da contradição que lhes parecia a própria extensão temporal das práticas musicais e coreográficas dos negros. Não seria festa em demasia, seja em quantidades, seja em qualidades?

Le Roy Ladurie (1979) também pode ser tomado como paradigma desta reflexão. Trata-se de um estudo de caso do Carnaval de Romans, uma pequena cidade ao pé dos Alpes franceses, em 1580. O autor toma como pano de fundo de toda a narrativa a extraordinária tensão entre os diversos setores sociais naquela região, no final do século XVI. O campo se revolta contra a cidade, mas também os plebeus se revoltam contra os privilegiados e os católicos tentam deter os huguenotes.

Cada setor social costuma organizar, nestas ocasiões, a *reynage*, festa popular em que se elege um rei. Não é difícil perceber o quanto isto está próximo dos rituais carnavalescos de inversão... O rei eleito em 1579 é um mestre/artesão. A confrontação dos poderes locais se visualiza com todas as arestas na capacidade extraordinária de aglutinação do rei carnavalesco de Romans entre os mais pobres. O clima é de franca hostilidade. As lutas contras os bandidos se avolumam, incluindo numerosas matanças, incêndios, fome e toda sorte de privações. O Terceiro Estado se polariza entre as oligarquias urbanas, os artesãos e os camponeses. Às vésperas do Carnaval, a cidade é um caldeirão fervilhante. Sucodem-se as “greves”, relacionadas às dívidas de impostos majorados, envolvendo setores como os açougueiros, vinhateiros, padeiros e leiteiros. Sua expressão inclui cortejos impressionantes, celebrações da emulação crescente, configurando um clima de permanente desafio.

Mais que os outros autores, Ladurie incorpora o instrumental estruturalista de análise socioantropológica, acentuando as manifestações de inversão na coreografia, na música, nos trajés e nas expressões plásticas, sobretudo as máscaras. Organizam-se diversos grupos, chamados reinos. O reino do galo de terreiro, da perdiz, da lebre e do galo capado, que se somam ao reino do carneiro, já tradicional. Para Ladurie, como para Bakhtin, o Carnaval pode ser lido como uma imitação minuciosa dos ritos da

realeza no contexto do ciclo cosmológico das celebrações pagãs cristianizadas. O reino da lebre é dos huguenotes e também, de certa forma, dos artesãos; o da perdiz, dos notáveis católicos; o do galo capado, dos artesãos e camponeses; este é oposto ao da perdiz, católico e papista. Na véspera da Terça-Feira Gorda, são dois os Carnavais na mesma cidade: um deles capitaneado pela águia, pelo galo e pela perdiz, animais nobres, associados à virilidade, habitando os ares, logo superiores; o outro caracterizado por animais terrestres e vulgares, como a lebre (de mau agouro), o carneiro e o capão... passando pela mediação do urso. Na noite da véspera da Terça-Feira Gorda, a perdiz passa a matar o capão, eliminando bruscamente o líder popular. A águia e a perdiz passam em cortejo triunfante para realizar um baile em ambiente privado. Espalha-se o terror pelos arredores rurais de Romans.

Segundo Ladurie (1979), o Carnaval de Romans lançou mão abertamente da fórmula das *reynages* e tem suas raízes na tradição católica paroquial da época. Deixando de ser uma festa fundamental ou exclusivamente agrária, o Carnaval se constitui como palco em que se expressam os conflitos sociais, aportando uma gramática simbólica com que se pode dizer a desigualdade e o descontentamento, donde a polarização verificada na experiência de Romans. O Carnaval da pequena cidade ocasiona a expressão de várias polarizações, participando assim da dinâmica de movimentos sociais. O tema da inversão carnavalesca recebe de Ladurie (1979) uma contribuição que permite alargar o paradigma bakhtiniano: o Carnaval é mais que uma inversão dualista momentânea da sociedade, com o sentido de justificar sua normalidade. O recurso aos animais como máscaras totêmicas, bem como outras estratégias artísticas, permite expressar, pela gramática da diversidade zoológica, a própria diversidade e complexidade da sociedade dos homens.

Em Bakhtin, inversão é botar o mundo pelo avesso, tal como aponta a literatura medieval e renascentista, sobretudo Rabe-

lais. Em Baroja, é representar o mundo tendo no centro aqueles que normalmente aí não estão. Já Ladurie tem uma abordagem mais política e localizada, desenvolvendo um estudo de caso. A interlocução com estes autores se orienta propriamente como uma intrigação, posto que, para Bakhtin, a inversão carnavalesca não acontece mais no século XX e, para Baroja (1965), o próprio Carnaval acabou.

Ora, nossos autores referem-se sempre a formas carnavalescas anteriores ao século XX. Encontro razões para pleitear que a construção do conceito de inversão na obra desses autores pode ser reconfigurada como descontinuidade do cotidiano. Tal descontinuidade, por sua vez, pode tornar o cotidiano tão desvelado e nu que, aos seus próprios sujeitos, só pode existir transfigurado como numa alegoria, através da assimilação, identificação ou incorporação de referências fantásticas. O fantástico descontinua a vida considerada normal através da apropriação de elementos de outros mundos. É nesta perspectiva que tomo as contribuições acima, voltando seus recursos interpretativos para o estudo do Carnaval do século XX em uma cidade como Salvador.

A FANTASIA NO CARNAVAL DE SALVADOR

A historiografia do objeto desta reflexão, de modo geral, é modesta. Nos últimos vinte anos, um número expressivo de pesquisas históricas tem sido desenvolvido sobre o Carnaval de Salvador, especialmente no que diz respeito à afirmação de grupos que se identificam como negros. Percebe-se, contudo, uma lacuna no que concerne à formação histórica das referências fantásticas do Carnaval de Salvador em sua diversidade. Parte considerável de outras experiências de criação carnavalesca anteriores aos anos 80 ainda não foi colocada como objeto de pesquisa.

Os pontos de corte do período realçado neste texto são o despertar do afoxé Filhos de Gandhi, inaugurando uma linguagem carnavalesca, em 1949, e o sucesso da banda Pimenta de Cheiro, com o bloco Cheiro de Amor, no final dos anos 1980. A chave de sua compreensão é a consideração comparada das referências fantásticas, tanto na sua diversidade como naquilo que nos permite unificá-las num texto: um metacortejo fantástico de mundos. Trata-se de identificar como diversos grupos que fizeram o Carnaval nesse período reconstituíram os seus e outros mundos na forma de uma iconografia carnavalesca. Constrói-se assim o metacortejo no plano metodológico. É o olhar do pesquisador que alcança a diversidade das formas musicais, coreográficas e plásticas como uma unidade do cortejo de cortejos, tanto em termos sincrônicos quanto diacrônicos, resultando na percepção de um cortejo múltiplo. A própria sucessão do Carnaval no espaço de quatro décadas demanda uma estratégia de captura de seu sentido enquanto elaboração estética de alteridades e diversidades. Esta metodologia guarda, portanto, proximidade com a construção weberiana dos tipos ideais.

Vamos então ao metacortejo, acentuando a importância de algumas experiências.

A partir de 1870, os membros do grupo carnavalesco Cavaleiros da Noite passaram a frequentar uniformizados os bailes de Carnaval, no que foram seguidos por vários outros. Os cortejos das elites seguiam o modelo que, no final do século XIX, tinha em Nice sua referência máxima¹. Já os bailes de máscaras remontavam explicitamente ao modelo de Veneza. Pelas ruas, circulavam os foliões mais pobres e mais escuros, em batucadas que a imprensa da época chamava frequentemente de Entrudo.

1 O modelo de Nice como emblema do Carnaval moderno é cuidadosamente estudado por Felipe Ferreira (2005).

Em 1883, teve início o Carnaval do Fantoques da Euterpe, então um clube de elite. No ano seguinte, já se fazia o cortejo do carro de ideia, 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 eram domínio das grandes sociedades, sendo as mais brilhantes o Fantoques da Euterpe e o Cruz Vermelha, seguidos pelo Inocentes em Progresso, 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 de marchinhas e operetas. O Fantoques chegou a executar 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. As fantasias eram usadas fundamentalmente para serem vistas, sendo que algumas delas inviabilizariam a dança.

Todos os autores que se debruçaram sobre este período atestam a ligação estreita entre afoxé e Candomblé. Vejamos o que dizem sobre o afoxé os eminentes Nina Rodrigues e Edison Carneiro:

O seu sucesso popular está em constituírem eles verdadeiras festas populares africanas [...] compacta multidão de negros e mestiços que a ele, pode-se dizer, se haviam incorporado e que o acompanhavam cantando as cantigas africanas sapateando as suas danças e vitoriando os seus ídolos ou santos que lhes eram mostrados no carro do feitiço. Dir-se-ia um candomblé colossal a perambular pelas ruas da cidade. E de feito, vingavam-se assim da polícia, exibindo em público a sua festa. (RODRIGUES, 1977, p. 182)

[...] esse estranho cortejo de negros que tocam atabaques e entoam canções em nagô, em louvor das divindades do Candomblé. (CARNEIRO, 1991, p. 101)

No final do século, encontramos já os blocos de negros organizados como préstitos e grandes sociedades. Raphael Vieira Filho (1995) lembra que esses grupos eram também chamados afoxés, mas não lhes agradava ser chamados de tribais ou candomblés. Referiam-se aos mouros, aos egípcios e aos etíopes – guerreiros africanos gloriosos, não associados à escravidão ou à pobreza. Os mais fortes eram a Embaixada Africana, de 1895, e os Pândegos da África, de 1897, ambos de cortejo “bem organizado”, sem nada que desabonasse a ordem e o asseio dos associados. Eram negros candidatos a cidadãos de uma Bahia de bons costumes, bem comportada... Tanto quanto para os préstitos da burguesia, era importante a pompa no cortejo, bem como a alegoria da elegância e da limpeza. A busca do luxo na expressão carnavalesca levou a Embaixada Africana a ostentar um carro de madrepérola trazido de Paris.

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 leva uma cantiga para Oxalá à rua. Enquanto isto, o maxixe era adotado pelas famílias de classe média, desbancando a polca e outros gêneros, e chegava a ser adotado em algumas pranchas.

Não é comum atentar para a importância da manutenção e renovação de contatos comerciais e culturais entre a Bahia e o continente africano após o final da escravidão. Não somente o que se passava no Golfo de Benin repercutia no Recôncavo, como os acontecimentos políticos mais destacados em outras regiões africanas, entre elas a Etiópia. Um documento da Embaixada Africana se refere a vários reinos de África, que desfilam orgulhosamente numa cena simétrica àquela dos préstitos dos moradores mais claros da cidade do Salvador. (VIEIRA FILHO, 1995) É outra par-

te do mundo que chega, num confronto alegórico de referências identitárias, da mesma forma como as elites de pele clara traziam os préstitos de Nice para o cortejo na Avenida Sete.

Ora, nas décadas de 20 e 30, temos o estabelecimento do samba como o ritmo brasileiro por excelência. Na complexa dinâmica de organização do texto da identidade brasileira no Rio de Janeiro, então, são aproveitados elementos de origem africana num padrão mais “civilizado”, o que significa moldes que possam aparecer receptivos diante das elites mais claras.

Pequenos grupos carnavalescos aparecem aqui e ali nos registros da imprensa e nas memórias de antigos foliões. Anísio Félix e Moacir Nery (1994) chegam a elencar vários deles só no bairro do Garcia, como As Cozinheiras e As Gueixas. Em 1937, o grupo Gueixas em Folia, do bairro do Binóculo, solicitava à prefeitura dinheiro para uma gambiarra, necessária para abrilhantar seu grito de Carnaval.

Os mesmos anos 30 viram o aparecimento das caretas nas ruas da Cidade Alta, na hora dos desfiles das grandes sociedades. Não mais os máscaras de que fala Nina Rodrigues (1977), com figuras grosseiras e artesanais; temos agora máscaras simétricas, de “boa aparência”, ou mesmo aterrorizantes, mas sem a conotação de pobreza ou sujeira. Em grupos uniformizados ou solitários, os mascarados enchiam as ruas de movimentos, com fantasias de tecidos brilhantes e coloridos e guizos barulhentos. O aparecimento dos mascarados acontece em ondas; dos anos 50 aos 80, voltam a aparecer as máscaras artesanais, ao lado daquelas de fabricação industrial.

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 variável, manter-se-ia até a disseminação do trio elétrico, nos 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, formado, na sua maioria, por trabalhadores do porto e fortemente vinculado à sociabilidade desenvolvida em torno das docas. Algumas de suas fantasias eram feitas com lençóis cedidos pelas prostitutas que exerciam sua profissão na Ladeira do Julião. O ritmo levado pelo Gandhi, o ijexá, é praticado na liturgia de vários orixás, sendo emblemático de Oxum – um toque lento e harmonioso, ao qual corresponde uma coreografia de gestos delicados, bem distante de um golpe.

De acordo com depoimentos recolhidos por Anísio Félix (1987) junto aos fundadores e outros líderes, ao mesmo tempo em que o Mahatma Gandhi era admirado pela sua militância política, a temática orientalista se estabeleceu em virtude do impacto dos filmes que divulgavam motivos orientais. No verão de 1948-49, fazia sucesso em Salvador o filme *Guga Din*², que, segundo esses mesmos depoimentos, detonou a formação de um afoxé... de contornos orientalistas.

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; e bombeiros fundaram os Filhos do Fogo. No início dos anos 50, os Mercadores de Bagdá contavam com uma participação significativa de petroleiros. Entre estes últimos, era notável o projeto de distinguir uma elite de trabalhadores: a indústria da extração e refino do petróleo teve início em 1953, no Recôncavo, produzindo uma classe média negra operária. Uma dissidência, em 1959, faria com que surgissem também os Cavaleiros de Bagdá.

2 Direção de George Stevens, 1939.

Alguns ex-associados dos Mercadores e dos Cavaleiros de Bagdá afirmam ainda hoje, com muito orgulho, que “bloco nenhum no Carnaval de Salvador se vestiu com tanta gala”. Os motivos das roupas e alegorias correspondiam ao Oriente; não apenas a Índia, como também o mundo árabe, compreendido como o mundo dos califas, *sheiks* e paxás que causavam admiração, em filmes ingleses e norte-americanos da época, pelos seus palácios, haréns, figurinos, adereços e montarias. Os associados envergavam camisas bem acabadas de cetim, turbantes, colares, pulseiras e adereços de plumas, sapatos de ponta volteada... Alguns poucos montavam cavalos ataviados. Não era considerada importante a sua forma física; 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 blocos de inspiração orientalista não se ocuparam em produzir peças como marchas ou batucadas. Usavam indistintamente sambas tradicionais e 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 pelas grandes sociedades. Tanto os Filhos de Gandhi como os Mercadores e Cavaleiros de Bagdá portavam alegorias de camelos e elefantes, presentes com frequência nos filmes sobre o Oriente. A saída deste bloco, como de outros, era carregada de solenidade, recriando cenas do cinema, com destaque para o som dos clarins.

O criador mais lembrado, tanto dos Mercadores como dos Cavaleiros de Bagdá, é Nelson Maleiro, mestre de muitas artes e artesanatos, nascido em Saubara, então um vilarejo de pescadores e marisqueiras no fundo da Baía de Todos os Santos. Ouvi dizer, de vários admiradores dos dois blocos, 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 apreciar Candomblé e cantava o Hino do Senhor do Bonfim antes da saída da sua obra suprema.

Os personagens do Carnaval de Salvador desse período facilmente 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, as modas musicais chegadas de outros países. Nos anos 50, quando os ritmos caribenhos começaram a aparecer no cinema, os músicos dos blocos e casas noturnas assistiam atentamente – e várias vezes seguidas – aos filmes para assimilar o repertório. Alguns músicos das casas noturnas Rumba Dance, Montenegro e Tabaris, que costumavam tocar nesses blocos, chegaram a visitar 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. Os mais apreciados eram aqueles que traziam os ritmos do Caribe: bolero, rumba, merengue, chachachá... Talvez isto explique o aparecimento de blocos como a Embaixada Mexicana, nessa mesma década.

Sobre um velho Ford bigode 1929 – a fobica –, a dupla Dodô e Osmar sai pela primeira vez em 1950, um ano depois do primeiro cortejo do Gandhi; é uma coincidência, sendo bem diversas as condições e motivações para os dois surgimentos. Aquilo que veio a se constituir como trio elétrico e como tal ser conhecido aconteceu, inicialmente, como uma banda elétrica tocando frevos. O cortejo de uma orquestra de Pernambuco sobre um caminhão havia encantado o público meses antes do Carnaval, e a novidade foi incorporada por esses foliões baianos. Todos podiam dançar em torno; não havia associados, era uma folia no sentido mais próprio. A vinheta de partida do cortejo até hoje executada pelos descendentes de Osmar Macedo é a mesma que, nos anos 50 e

60, ouvia-se em diversos blocos. Se hoje é mais conhecida pela sua referência ao Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar, era naquelas décadas associada sobretudo aos blocos de inspiração orientalista.

Sua trajetória é muito rica em transformações e desdobramentos. Em 1951, a fobica foi substituída por uma caminhonete iluminada, com o patrocínio da fábrica de refrigerantes *Fratelli Vita*. Já era o trio elétrico, com Dodô, Osmar e 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 delineado por Orlando Campos de Souza, do Tapajós, que passa a atuar em Micaretas (Carnavais extemporâneos) e campanhas políticas a partir de 1963, com o patrocínio da Coca Cola. As aguardentes Jacaré e Saborosa também passavam a patrocinar os trios, que ano a ano cresciam de tamanho e complexificavam-se tecnicamente. É a cara do Carnaval moderno em Salvador. O evento do trio misturava os foliões mais desiguais entre si, na coreografia envolvente de sua música elétrica e eletrizante.

Fred Góes (1982) destaca as 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. O autor também sublinha, já naquele momento, a importância da 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 ao que seria chamado, a partir do final dos anos 70, de baianidade.

A década de 60 é 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, quem sabe por não veicularem propostas temáticas convencionalmente classificadas como étnicas. Arrebatavam multidões. Foi junto ao porto que se formou o Vai Levando, o bloco que reuniu um número maior de componentes no seu tempo – cerca de 4 mil –, congregando trabalhadores comuns como prestadores de toda sorte de serviços, biscateiros, empregados nos transportes, vigilantes, etc. Os blocos Secos e Molhados e Deixa a Vida de Quelé ainda hoje são lembrados pelos moradores idosos de seus bairros respectivos, o Tororó e a Federação, como muito originais. Diz-se do Quelé que foi o primeiro bloco a usar saieta e sombrinha; antes de ir às ruas do centro da Cidade Alta, fazia um arrastão, levando consigo os moradores de cada trecho. De repente, os becos e ruas do bairro da Federação e do Garcia transformavam-se em palcos carnavalescos.

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 Ladeira da Preguiça, no centro. Em 1961, a Juventude do Garcia já é de fato uma escola de samba, vindo a se oficializar 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, se deveriam desprezar alguns aspectos de tão breve aparição. Os bairros que as produziram – sobretudo Garcia e Tororó, próximos do Campo Grande, e o grande 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. Tendo brotado de uma imitação, as escolas de samba se desenvolveram como um espaço que favoreceu a criatividade de inúmeros músicos, coreógrafos, dançarinos e artistas plásticos de seus bairros.

Figurantes da Juventude do Garcia vieram a constituir, em 1966, o Cacique do Garcia, o primeiro bloco de índio de Salvador, influenciado pelo Cacique de Ramos, do Rio de Janeiro. Da mesma forma, associados dos Filhos do Tororó vieram a formar, em 1968, os Apaches do Tororó. Estava deflagrada uma página especialmente vibrante da história do Carnaval de Salvador. 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, em 1977, na Federação.

As fantasias dos modernos blocos de índio remontavam nitidamente aos ícones dos adversários dos cowboys e soldados nos filmes norte-americanos. 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. Seu repertório misturava a batucada comum no meio popular, canções de sucesso no rádio e os hinos próprios, que exaltavam o poder do índio, ao lado de referências frequentes à paz e à confraternização.

Permanece a importância da territorialidade na plasmação dos modelos organizacionais do Carnaval de Salvador. Melhor dizendo, é a própria experiência e concepção de território que se modifica. 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 mais plástica da espacialidade e da temporalidade. Em uma palavra, o mapa-múndi torna-se objeto de manipulação quase cotidiana, sujeito 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. 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 das transformações impactantes da modernização.

No início dos anos 70, vamos encontrar, nos complexos populares de Salvador acima referidos, uma notável proliferação de grupos carnavalescos de diversos perfis. Estava em plena vigência o modelo do bloco de índio e mesmo assim jorrava continuamente o manancial de cultura popular acicatado pelos estímulos cotidianos da mídia. Eram afoxés? Já seriam blocos afro? Grupos de reggae? Ainda eram batucadas? Seriam arrastões? Este esforço de classificação oferece o risco de dispor as diferentes experiências numa categorização estanque que não comportaria o próprio trânsito de elementos entre os modelos.

Os mesmos jovens e adolescentes frequentavam blocos de embalo e arrastões, afoxés, blocos de índio e alguns outros em que podemos identificar características de vários modelos. É o caso do Gangazumba Dengo Negro, fundado em 1973, em Pau da Lima, bairro distante do centro, e do Viu Não Vá e Puxada Axé, ambos da Federação, bem como do Melô do Banzo, próximo ao Tororó, cuja fundação deve se situar entre 1972 e 1974; alguns depoimentos que recolhi apontam estes blocos como sendo pelo menos tão antigos quanto o Ilê Aiyê.

O que há de comum a quase todos esses grupos que alcançaram legitimidade nos seus próprios ambientes originários é a forte presença do Candomblé como referência identitária, não necessariamente como culto ou vinculação litúrgica direta. É interessante o nome Amigos de Alá. Este grupo nada tinha de islâmico; dava continuidade à vertente tradicional de recorrer aos motivos orientalistas, assimilando com muita desenvoltura as novidades no universo do samba e do reggae, e referia-se eventualmente aos orixás. O bloco Amantes do Reggae tomou este nome como contraponto a um outro bloco, bem menos possante, Amantes do Samba. De Cosme de Farias, veio o bloco Alafin Rei de Oyó, numa alusão a Xangô, homenageado em seus hinos. O Olorum Babá Mi, da Caixa d'Água, é chamado de bloco afro por alguns, de afoxé por outros e simplesmente de levada ou arrastão por outros ainda.

Observa-se nesse período uma configuração múltipla e plástica de modelos carnavalescos nos bairros populares de Salvador. Alguns traços são lembrados como emblemáticos do modelo de afoxé mais tradicional, como o Império de África, liderado desde 1960 pelo pai-de-santo Badu e com sede no bairro de Cosme de Farias³. Seu cortejo pelo bairro levava horas com um único hino constando apenas de um único verso, justamente o nome do

3 Foi o último dos grandes afoxés que correspondem à tipologia mais tradicional, ou seja, o Candomblé no Carnaval, no dizer de Nina Rodrigues (1977).

grupo. Em 1996, último ano em que saiu, era certamente o grupo carnavalesco mais antigo de Salvador. Outros blocos, como o Alafin, também de Cosme de Farias, e o Omolu Ilê, da Barros Reis, tinham um repertório mais eclético. Parece fazer sentido pensar numa correspondência entre tal plasticidade e a própria fragilidade institucional desses grupos: suas sedes mudavam-se com notável facilidade, a depender da facilidade de encontrar uma quadra ou um terreiro, ou seja, um local para os ensaios.

O adjetivo afro surge com frequência nos depoimentos, às vezes substantivando-se simplesmente como o afro – o clima, o enlevo, a motivação, o motivo e o enredo, tanto como a entidade, o bloco. Compositores, líderes ou simples foliões que transitavam de uma denominação a outra no universo dos blocos negros de então referem-se indefinidamente a qualquer deles dizendo: “era um afro maravilhoso” ou “eu gostava muito daquele afro, não devia ter acabado”.

O afro é um vetor estético que alcançou visibilidade em Salvador nesse momento, no qual a Negritude aparece associada à beleza, à força, ao brilho, ao prazer e à novidade. Por um lado, a força do afro repousa sobre o lastro da tradição do Candomblé, sendo também cumulativo com relação a outros vetores, como aquele que se configurou nos blocos de índio. As batucadas ou bandas costumam preceder historicamente os blocos que as adotam ou contratam. Além disso, a plasticidade de seus padrões rítmicos lhes faculta a adaptação aos modelos sucessivos de bloco. Por outro lado, o afro realiza uma descontinuidade na história da música e do Carnaval em Salvador.

O impacto da informação, agora chegando de forma rápida e múltipla, é fundamental neste processo. A própria disponibilização de tecnologias como o gravador portátil constituiu uma novidade considerável. Podia-se facilmente capturar um registro sonoro e manipulá-lo em outro momento e lugar. Circulavam de forma

palpitante informações sobre a cena política africana, grupos musicais e movimentos políticos negros norte-americanos e a cultura rastafari, que aqui chegava clandestinamente na forma do reggae, do ska e outros ritmos, associados ao consumo da maconha.

Isso correspondeu a uma excitação vigorosa dos padrões estéticos negros tradicionais na Bahia, armando-se uma teia de legitimação recíproca entre esses e as novidades que chegavam pela mídia. A influência do conjunto *Jackson Five* na onda da discoteca e de inúmeros outros cantores negros, norte-americanos e caribenhos; as notícias sobre a independência dos países africanos, com sabor de vitória e libertação; a formação do Movimento Negro Unificado (MNU), na mesma esteira que originaria também o Partido dos Trabalhadores; a multiplicação dos chamados grupos de jovens negros nas paróquias, associadas a alguns movimentos de pastoral de conjunto – todos estes vetores atuavam na produção de um fecundo caldo de cultura que tomaria forma justamente no que chamo aqui de afro.

Observa-se também um traço de secularização na relação entre as entidades propriamente religiosas e aquelas que se definiam como carnavalescas. A partir dos anos 70, os afoxés foram formados sem ligação institucional estreita com uma casa de Candomblé, como o Oju Obá. Aquele que viria a alcançar maior divulgação foi o Badauê. Em 1978, esse afoxé integrava elementos cênicos novos, como evoluções com leques numa homenagem a Oxum, por exemplo.

Enfim, uma onda estética ao mesmo tempo tradicional e moderna engolfava a cidade, continuando a onda anterior dos blocos de índio; no início, de forma autônoma com relação a qualquer iniciativa das agências da mídia.

Em 1975, o primeiro cortejo do Ilê Aiyê manifestou, diante de um público entre maravilhado e chocado, a força e magnitude do que viria a ser chamado cultura afro. A modernização da cidade,

com avenidas de vale, *shopping center* e polo petroquímico, havia oportunizado e fomentado a enunciação de suas origens africanas em linguagem moderna. Suas principais lideranças eram operários do polo. O Ilê também consolidou, na avenida, uma novidade em termos de estilo musical. No seu repertório, observa-se uma forma de samba mais próxima da batucada e outra forma que corresponde à levada de que se tratou acima. Sua iconografia aponta uma África ao mesmo tempo rústica, heroica e brilhante, cheia de chefes militares e religiosos que apareciam pomposamente, donde a abundância de objetos artesanais em corda, cerâmica, sisal, plumagens e peles, que acentuavam o apelo ao primitivo. Ao contrário dos afoxés e pequenos blocos, em que as alegorias percorriam as ruas em caminhonetes, o Ilê trazia um caminhão, como no trio elétrico. As alegorias e adereços afro que se costumavam ver próximos do chão haviam se elevado.

A excitação e reforço do afro com o cortejo polêmico dos primeiros grupos levou à criação de mais quatro blocos nos anos seguintes. As diferentes circunstâncias de seu nascimento, bem como as diferentes vertentes de seu itinerário, ajudam a compreender a nuclearidade do afro. Em 1978, o Malê de Balê surgiu como um bloco de Itapuã, alcançando um sucesso restrito. Em 1979, o Olodum nasceu no Maciel-Pelourinho ao tempo em que o Centro Histórico se encontrava consideravelmente degradado e apenas algumas de suas áreas eram identificadas como ícones turísticos. É provável que aí se encontre pelo menos parte da motivação do Olodum em acentuar em sua apresentação pública a temática do brilho, do esplendor. O Araketu foi gerado em 1980 no subúrbio ferroviário de Periperi. No ano seguinte, o Muzenza, dissidência do Olodum, especializou-se, desde o início, como relicário da cultura *reggae*, num culto fervoroso à figura de Bob Marley. Este foi o tempo forte de formação dos blocos afro. Vieram ainda o Tenda de Olorum, da Massaranduba, em 1982, e o Afreketê, da

Liberdade, em 1986, sendo que cada um deles só se faria presentes em dois Carnavais.

Ainda nos anos 70, consolidou-se o conjunto Os Novos Baianos, que plasmou o gênero do trio elétrico vocalizado e eclético. O trio elétrico dos Novos Baianos apresentou-se pela primeira vez em 1976, tendo à frente Pepeu Gomes, Baby Consuelo e Paulinho Boca de Cantor, quando Moraes Moreira já não integrava o grupo. Era de certa forma uma família sobre o caminhão, porquanto a comunidade zen que se formara no Rio de Janeiro, sob a liderança de Luiz Galvão, permanecera unida no Carnaval. Foram eles que introduziram o teclado e a voz no trio elétrico. Os encontros entre sua geração de músicos e aquela de Dodô e Osmar são até hoje lembrados por muitos foliões dos anos 70 e 80. A própria interface que se encenava nessas ocasiões em termos de repertório apontava para uma abertura em termos de estilos musicais. Foram veiculadas, então, as primeiras versões trieletrizadas de peças chamadas clássicos, como as *Czardas*, de Monti, e *Brasileirinho*, de Valdir Azevedo. A partir de então, estas peças, quando executadas por instrumentistas extraordinários como Pepeu Gomes e Armandinho, passavam a integrar normalmente a cena do Carnaval.

Essa vereda seria percorrida por inúmeros artistas a partir dos últimos anos 70. A referência a ícones do afro acontece continuamente a partir daí. Moraes Moreira, em parceria com Antônio Risério e Fausto Nilo, levou o ritmo ijexá para cima do trio, inaugurando uma configuração singular de ritmos e estilos no Carnaval de Salvador.

A novidade que se seguiria aos blocos afro é comumente chamada *axé music*, uma interface de repertório musical e coreográfico que se desenvolveu basicamente a partir do encontro entre a tradição do trio elétrico e o evento do afro, que recapitula a tradição da musicalidade negra do Recôncavo em conexão com outras vertentes estéticas da Diáspora. Não se trata propriamente

de um estilo ou gênero musical, pois não há uma unidade formal interna a esse denominador comum. Não se trata tampouco de um somatório do repertório de determinado tipo de artista ou grupo musical. É uma interface, no sentido de que recursos de composição e interpretação ou aspectos formais de diferentes grupos ou artistas são compatibilizados e/ou identificados entre si, criando-se uma ambiência de que são mais emblemáticos alguns ritmos e coreografias, algumas bandas e intérpretes, sem que se possa observar contornos precisos do estilo, como no caso do tango ou do jazz.

Vemos em cascata a formação de inúmeros blocos de trio, cujo modelo já estava presente nos Internacionais do início dos anos 60. Da mesma forma como o Ilê e os outros blocos afro se identificavam como negros na cena do Carnaval, esses blocos passavam a produzir um padrão próprio do público de classe média, tão entediado dos salões quanto ávido por ganhar a rua. Em 1975, os jovens e adolescentes que frequentavam a Associação Atlética começavam a preferir, ao tradicional bloco Jacu, o novo Traz os Montes, que costumava animar eventos como festas de formatura com o som da Banda Skorpions, interpretando inclusive os sucessos norte-americanos que correspondiam, então, ao repertório mais executado no rádio. Reformulada, essa banda veio a se chamar, na virada dos anos 80, Chiclete com Banana. A maior novidade era a presença da percussão no piso superior do caminhão, junto às cordas. O destaque musical das bandas dos blocos afro era agora entronizado também numa banda de trio...

Entre os blocos de trio formados a partir do final da década de 70, os mais visíveis, além do Papa Léguas, são o Camaleão, de 1978; o Cheiro de Amor e o Eva, de 1980; o Pinel, de 1981; o Beijo, de 1982; e o Mel, de 1983. Numa segunda geração, constariam o Pike, de 1985; o Crocodilo, de 1986; o Frenesi, de 1987; o Patropi, de 1989; e o Pinote, de 1991. Suas sedes passaram a se estabelecer

na Barra ou adjacências, com caráter nitidamente empresarial. As diretorias, que eram resultado quase sempre de grupos de amigos, colegas de faculdade ou vizinhos, quando não parentes, procuravam incorporar recursos modernos no sentido de administrar o patrimônio e planejar a participação no Carnaval. Nesse conjunto, o Tiete Vips, de 1982, tem associados de classe média mais modesta, mantendo-se ao lado dos grandes blocos sem a primazia do modelo. Na mesma dinâmica, alguns blocos que alcançaram boa visibilidade, como o Joia, são desfeitos; em contrapartida, nascem outros, como Eu Vou, Nú Outro e Bizu, desdobramentos de blocos já consolidados ou suportes para o sucesso de artistas consagrados. As bandas Jheremias, Jammil e Uma Noites, Pinote e Pimenta n'Ativa encontrariam aí a ocasião para se firmar.

A expressão estética mais própria desse modelo é Luiz Caldas. Tendo iniciado sua carreira no trio elétrico Tapajós, incorporou o merengue, ritmo originário da República Dominicana que chegou à Bahia através da radiofonia de Belém do Pará, sob a denominação genérica de lambada. A partir de 1980, destacou-se com a banda Acordes Verdes, que cativou de imediato o público jovem e adolescente. Luiz Caldas expandiu as possibilidades de criação da música do trio, inaugurando um estilo menos identificado com o frevo elétrico e com o afro, caracterizado justamente pela mixagem ainda mais múltipla, fazendo um sucesso extraordinário já em 1984.

Em 1984, a Banda Furta Cor causou frisson com a execução, no Carnaval, de peças como a *Quinta Sinfonia* de Beethoven e a *Ave Maria* de Gounod. A adoção de repertório eclético se ligava à familiaridade com um acervo maior de recursos musicais e tecnológicos. Desponta aí o tecladista e vocal Ademar, que vinha de participar de diversas bandas de trio. O bloco Papa Léguas, de 1978, havia empresarializado esta novidade, que passou a ser então sua marca.

Outro nome fundamental para compreender esse período é Gerônimo, morador do Centro Histórico. Não tão alinhado com a tradição do frevo elétrico, insiste na junção do ijexá – o afro, falando em termos gerais – com os ritmos de referência caribenha, sobretudo a salsa. Sua apresentação na rua, entretanto, é feita com os recursos do trio elétrico; neste sentido, pode-se afirmar que Gerônimo é um transformador da tradição do trio.

Ao sucesso estrondoso dessa música, veio se somar, no mesmo segundo semestre de 1986, a explosão do Olodum com a temática do Antigo Egito. O bloco realizava ensaios com a quadra lotada às terças e domingos, tendo que transferir os ensaios para o Largo do Pelourinho, pois o pátio do antigo Teatro Miguel Santana não comportava mais tantos admiradores, curiosos e jornalistas. As canções e hinos do Olodum eram ouvidas nas praias, nos sambas dos bairros e nos bares do Pelourinho. Era o ápice a que havia chegado o afro como estilo. Esses eventos eram ocasião de mostras de roupas, broches, cabelos, pormenores como maneiras de amarrar os cadarços, enfim, toda sorte de indumentária exposta e reconhecida como afro. A remissão aos faraós e ao apogeu do império das pirâmides embriagava os músicos e frequentadores.

O Ilê Aiyê havia gravado seu primeiro disco em 1983. O Olodum lançou o seu em 1987, em plena era *Faraó*, quando já explorava o tema Madagascar. Ainda nesse ano, diversas bandas arregimentadas de forma artesanal gravavam facilmente discos. Um único empresário montou as bandas Raízes do Pelô, Terceiro Mundo e Reflexu's, cuja proposta se definia como entretenimento associado ao afro. Esta demanda excitou sobremaneira pequenos compositores dos bairros populares que frequentavam diariamente o Centro Histórico em busca de canais de sucesso. No mesmo ano, o Araketu também lançou seu primeiro disco. Para os artistas e demais componentes desses blocos e bandas, isto significava uma

extraordinária legitimação; um reconhecimento que, mesmo parcial, representa como que uma certa oficialidade alcançada.

A expressão *axé music* – um termo ioruba, outro inglês – torna-se emblemática da vocação e/ou desejo de ocupar um lugar ao sol no grande caleidoscópio da *world music*, como já acontecia com o regueiro Alpha Blondi, da Costa do Marfim, entre tantos outros. A *axé music* não tem um enunciador nitidamente demarcado, como no caso do bloco afro e do afoxé. Não procede afirmar, de forma simplificada, que é uma resposta do mundo do trio elétrico e dos soteropolitanos de classe média ao sucesso do afro. Apresenta-se como narrativa identitária difusa e com forte apelo a uma leitura da sociedade soteropolitana como consensual, referindo-se à Bahia como um todo, já desde o início contando com a participação de músicos de várias origens e estilos, inclusive oriundos dos ambientes dos blocos afro.

Foi relevante neste processo a articulação do Olodum com Paul Simon em 1988. A banda participou das gravações do disco *Graceland*, com o fundo percussivo da faixa *Obvious Child*, o que valeu ao bloco a primeira viagem à Europa. O Olodum cresceu com a internacionalização. A conexão com Michael Jackson, em 1997, foi ainda mais explosiva. Produziu-se um clipe em duas versões. A que se exibiu no Brasil destaca a arquitetura do Centro Histórico e o ambiente de euforia em torno do Olodum; a outra, de ampla repercussão internacional (cerca de 140 países), mostra também cenas violentas (inclusive de prisões norte-americanas) e fotografias de lideranças negras. Outras viagens – à Europa, ao Japão e aos Estados Unidos – seguiram-se então. A partir daí, observa-se também a conexão do Olodum tanto com estrelas do reggae, organizações não governamentais como a Amnesty International e cineastas como Spike Lee. Destaca-se também a importância do bloco no desenvolvimento do turismo em Salvador, o que configura uma aliança tácita com o governo estadual. No âmbito propria-

mente musical, a inovação é a incorporação de outros recursos, como instrumentos de sopro e elétricos.

A presença dos rastas foi sempre muito forte no Muzenza, com o objetivo de imprimir certa direção política à sua apresentação em termos de música, coreografia e indumentária. Importa ressaltar que o culto a Bob Marley pode coincidir ou não com a adoção da filosofia rastafari, mesmo porque os ensaios e reuniões se davam em ambiente pouco compatível com os rigores dessa filosofia/religião. São notas que colocam em cheque a noção convencional de territorialidade. Um rasta que preferiu não dizer seu nome referiu-se assim ao Muzenza: “O território do Muzenza é a cabeça de Marley, velho”.⁴ O Muzenza lançou discos e consagrou certo estilo coreográfico, entre afro e aeróbico, com evoluções diante dos camarotes do Campo Grande e rasgados elogios de personalidades famosas. O que se percebe, no último disco, é que o apelo do reggae se tornou menos imperioso. O bloco afro buscou tornar-se uma banda de *axé music* e ficou a meio caminho.

Podemos ver no Araketu alguns aspectos semelhantes àqueles encontrados no Olodum. O Ara ou o Ketu, como também passou a ser chamado, empreendeu uma mudança radical de suas formas musicais e coreográficas, aproximando-se do modelo de um bloco de trio, sem manter a referência aos temas explicitamente afro, no que se difere do Olodum.

Enfim, trata-se de um trânsito muito vigoroso, envolvendo afetos os mais diversos. Soteropolitanos (assim como também adventícios) muito desiguais entre si agenciam suas extremidades, suas beiradas, e entram em interação íntima e vibrante. Sem a consideração desta interface de diferentes colorações da epiderme no mundo do Carnaval, estaríamos renunciando a compreender a própria cena do Carnaval como interface em que se encontram os desiguais. Reúno elementos para tomar a dimensão étnica da

4 Depoimento concedido ao autor em 2.3.1988.

sociabilidade, neste contexto, como a gramática da diferença e da desigualdade. Na mesma esteira de reflexão, considero a dimensão erótica o dialeto principal para enunciar e interpretar o próprio trânsito interétnico, pelas conotações associadas a diferentes formas de sensualidade associadas aos diferentes grupos étnicos.

Ouvi de diversos desses profissionais que, para compor *axé music* no período coberto por este capítulo, que vai até 1990, era preciso estar sintonizado com os ícones de baianidade que faziam com que a composição fosse reconhecida como a cara da Bahia. Tratava-se de um repertório que se referia explícita e reiteradamente à Bahia como seu lugar. Este traço é fundamental para a compreensão de como se relacionava a *axé music*, o meio empresarial e midiático em que se insere e a dinâmica político-institucional baiana.

No encadeamento desses processos históricos, torna-se fundamental compreender o vigor com que se estabeleceu, até o final do século XX, a narrativa da baianidade. Em que consiste sua trama? Ora, na representação da sociedade baiana – tomando-se quase sempre como referência a cidade do Salvador – a partir dos valores da familiaridade, religiosidade e sensualidade. Neste sentido, sua eficácia pode ser melhor compreendida se a dispomos em continuidade com a contribuição de artistas e escritores consagrados como Dorival Caymmi, Jorge Amado, Carybé, Pierre Verger, Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de intérpretes que alcançavam muito sucesso já nos anos 60, como Gal Costa e Maria Bethânia.

Uma interpretação facilitadora que se divulgou entre os opositores do líder político Antônio Carlos Magalhães é que o crescimento da *axé music* pode ser explicado mediante o reforço mútuo entre os governos desta liderança – e de seus comandados – e os artistas da *axé music* que fizeram sucesso. Ora, por um lado, parece não haver dúvidas acerca da legitimação recíproca entre

os artistas da *axé music* e o poderio carlista. Por outro lado, isto é insuficiente para explicar, por exemplo, que o maior crescimento da *axé music* se deu justamente durante o governo de Valdir Pires e Nilo Coelho, entre 1987 e 1991. Muitos outros fatores compõem a intrincada equação do sucesso, entre os quais não poderia deixar de constar a montagem de condições tecnológicas para a gravação, em Salvador, de um repertório local, a partir da reformulação da gravadora WR em 1984. Não poderia faltar tampouco, nesta equação, o crescimento da indústria do turismo. Eram levas de estrangeiros e brasileiros de outros estados convivendo com pessoas comuns nas ruas, nas praias e no Centro Histórico, compartilhando com os baianos – então mais ufanistas que hoje – o maravilhamento diante de uma cidade que se pensava e se sentia fantástica.

O apogeu desta enunciação da sociedade baiana se dá com a Banda Mel e sobretudo com a Banda Pimenta de Cheiro, esta última em simbiose com o bloco de trio Cheiro de Amor. Sua intérprete Márcia Freire, na virada dos anos 90, alcançaria o máximo em termos de glorificação do ser baiano e realização do nosso narcisismo fantástico⁵. Foi a última intérprete a alcançar grande sucesso no Carnaval de Salvador antes de se configurar a era das estrelas⁶. Ao lado de remissões à história da escravidão e elogios à Negritude, ouvia-se Márcia Freire cantar versos como “Viver a minha vida é o ouro”. Nada mais próximo do narcisismo baiano daquele período. Era a própria cidade do Salvador que se transfigurava diante de si própria, dos visitantes e turistas como terra da felicidade, arrematando referências que vinham de muitas décadas atrás.

5 Uma apresentação mais cuidadosa destas dinâmicas não poderia dispensar a consideração do repertório dos diferentes setores do Carnaval de Salvador, o que seria inviável nos limites de extensão deste capítulo.

6 Marilda Santanna (2009) analisa minuciosamente como a formação e consolidação das carreiras de Margareth Menezes, Daniela Mercury e Ivete Sangalo já corresponde a um outro modelo de relação com o público e o empresariado, inserido no circuito pop.

A conexão da narrativa da baianidade com a vida social e política que se experimentava na Bahia é que tensionava seu enunciado e lhe conferia sentido diante dos baianos. Seja para aqueles que se deleita(va)m com esse texto, seja para aqueles outros que o detesta(va)m, a baianidade fazia sentido como válida ou inválida enquanto referida à vida dos baianos. Esta narrativa procurava justamente organizar essa teia na forma de um consenso sedutor. Para os grandes públicos baianos, as referências do pagode baiano e da *axé music* são locais e, ao mesmo tempo, articuladas ao nacional e ao internacional; o local é reconfigurado como nacional e internacional, sem deixar de ser local.

No contexto da *axé music*, como da narrativa da baianidade, não há Bahia sem esta conexão. A própria referência de Bahia, seja para os baianos, seja para os outros brasileiros, é articulada com a referência à relação da Bahia com o mundo, por razões que os historiadores costumam revisitar. A cidade do Salvador foi, desde o início, fortemente marcada pela internacionalidade, o que não nos dispensa de considerar que a internacionalização não acontece da mesma forma em nichos geográficos diferentes, nem da mesma forma em todas as épocas. A configuração imagética dos diversos modelos carnavalescos tratados acima já aponta para esta intimidade com o mapa-múndi.

UM CORTEJO DE CORTEJOS

Cabe colocar, então, a pergunta pelo que poderia ser a percepção ou a experiência da territorialidade relacionada à fantasia na história do Carnaval de Salvador. A partir das leituras dos autores comentados no início deste texto, insisto em que Carnaval é fantasia. Não apenas fantasia; contudo, em se retirando esta marca, perde-se do Carnaval aquilo que lhe é mais próprio. A referência a

territórios próximos ou distantes configura, alegoriza, esteticiza a reflexão sobre este ou aquele tema. A linguagem do Carnaval não se identifica com aquela da academia, do jornalismo ou da crônica, pois é linguagem fantástica. A desconsideração desta especificidade exime o observador de captar o Carnaval propriamente dito como objeto de sua apreciação.

Procurei mostrar, rapidamente, a força das imagens de outros mundos na formação de grupos como os Filhos de Gandhi e os Mercadores de Bagdá. Mesmo no caso da Embaixada Africana e dos Pândegos da África, se havia ainda africanos idosos entre os associados, a quantidade de informações veiculadas pelo seu cortejo aponta para uma África fantástica e, ao mesmo tempo, uma África que chegava pelas informações dos viajantes e dos jornais. É o território ancestral próximo que se completa com uma territorialidade alegórica, numa maravilhosa estetização carnavalesca.

Cabe tomar cuidado, contudo, quando se fala de território no Carnaval. Não se 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 da primeira metade do século XX. No modelo da mudança, que vicejou até recentemente, o território era o próprio bairro levado sobre as carroças e despejado no centro da cidade.

Os Filhos do Fogo levavam alegorias que identificavam a corporação dos bombeiros e envergavam 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 castelos. Os Filhos do Mar não se referiam diretamente ao porto, mas precisamente à navegação, daí as alegorias de âncoras, velas, salva-vidas, sinaleiras de mar e navios. O mar é como a beirada do mundo, numa cidade que tem sua história quase sempre ligada ao comércio com terras distantes.

A partir de um contato mais frequente com outro tipo de cinema, aparecem modelos como o bloco de índio, que combina a localização dos associados em um bairro com a referência imagética alegórica a um tipo, o índio adversário dos *cowboys* e soldados *yankees*; dois vetores complementares de territorialização, portanto. Para quem morava nos bairros que sediavam os blocos de índio, era tão importante ser Cacique como ser do Garcia; tão importante ser Apache como ser do Tororó.

Com a fundação dos blocos afro, a referência a outros mundos torna-se mais complexa e diversificada. Era costume o bloco adotar um país africano a cada Carnaval e divulgar hinos sobre alguns motivos desse país colhidos nas apostilas preparadas pela Diretoria. Isto começou a mudar quando, em 1986, o Olodum escolheu Cuba como tema. Foi a partir dessa novidade que a noção de Diáspora Negra começou a excitar o imaginário dos compositores e, de modo geral, dos frequentadores das quadras do bloco. O impacto maior viria mesmo em 1987, quando o Olodum anunciou que o Egito, com todo o esplendor de seus faraós e pirâmides, era negro. O impacto se manteve em 1988, quando o bloco anunciou como motivo a ilha de Madagascar, país africano de iconografia muito singular. Os afeccionados se deleitavam com as reportagens trazendo fotografias de animais e plantas exóticas, ontem estranhas, como se não apenas outro país, mas outra época da Evolução se fizesse presente na quadra. Pouco depois, os dirigentes dos blocos afro se deram conta de que a simples remissão à

meia centena de países africanos já se esgotara, sendo necessário apelar para temas carnavalescos independentemente de contornos geopolíticos convencionais. Em 1989, o mesmo Olodum escolheu a Índia como tema.

Dizia-se do Ilê, entre outros predicados, que era um bloco do bairro da Liberdade. Ora, o maior bairro negro da Salvador dos anos 70 já era referido à importância da Negritude, por sua vez compreendida como Diáspora⁷, na configuração moderna da cidade. O Ilê era também associado ao que se passava nos Estados Unidos, no Caribe e na África como desempenho estético e político de grupos negros. Do Olodum, dizia-se que era o bloco do Maciel-Pelourinho. Ora, este nunca foi um bairro pobre a mais; era o Centro Histórico visitado por turistas de todo o mundo e cartão postal da cidade e do país. Na própria referência ao lugar originário do Olodum, já está contida sua conexão com o mundo, forte marca de seu perfil. O Muzenza era uma Jamaica itinerante. Como os regueiros mais identificados com o Rastafarianismo, não se identificava com um bairro; seu mundo era aquele de Marley, pontuando entre a Babilônia e a Jerusalém das letras do *reggae*. A inauguração do Candéal Gueto Square, casa de shows da Timbalada no próprio bairro onde nascera Carlinhos Brown, sinalizaria, nos anos 90, a articulação entre as duas dimensões de territorialidade fortemente cultivadas sob a égide do fundador: a pretensão de ser *world music* e a localização no bairro popular tradicional do Candéal. O próprio Brown afirmava que sua criação não cabia mais no modelo do bloco afro; era *afropop*. Ou seja, já inserido em outra dinâmica do sucesso, planejada e praticada em larga escala.

7 Este termo não é corrente em Salvador. Refiro-me à percepção da presença negra na Bahia como vertente de um movimento muito mais amplo, a que Gilroy (1996) chama êxodo atlântico.

O que se deu a partir do boom de *Faraó* foi uma notável aceleração do ritmo com que a cidade – aqui representada pelos seus artistas – apropriava-se do mapa-múndi, com uma lógica muito diferente daquela da geografia convencional. Centenas de artistas passaram a compor canções misturando e/ou associando magicamente países, cidades, personagens, eventos, datas, etc. Poderíamos dizer que sua grande mensagem é o desejo e o poder de manipular o mapa, de revertê-lo a nosso favor, de fazer com que atenda a nossos desejos? A manipulação das referências de espaço geográfico e sua recomposição na forma de um quadro em que faça sentido a existência como algo desejável e belo encontra assim, na cultura de Carnaval, a ocasião mais propícia.

O destino da maioria dos habitantes de Salvador está marcado por um deslocamento forçado e terrível, a captura e o tráfico de cativos africanos. A partir da elaboração e enunciação deste traço pela mídia e pelos diversos tipos de movimentos negros que lograram se estabelecer como matrizes discursivas, os afrodescendentes mais jovens foram chamados a se colocar diante deste deslocamento. Convido o leitor a tomar a Diáspora não apenas como uma migração localizada cronologicamente, que seria o processo histórico fundante. Diáspora, aqui, é dito também como a condição existencial de grande parte da população, que experimenta desfavoravelmente sua inserção nesta sociedade em virtude da forma como seus ascendentes foram aí integrados. Em contrapartida, Diáspora é ainda o conjunto das estratégias que, nestes séculos, os afrodescendentes vêm empreendendo no sentido de construir continuamente sua existência com sentido.

É oportuno, neste momento, colocar o problema das diversas formulações identitárias, às vezes antinômicas entre si, no período comentado. Os textos identitários colocados no âmbito do Carnaval podem ser entendidos como enunciados da dramática busca de identificação que envolve diversos setores sociais da mesma cida-

de. Estes setores, por sua vez, remetiam-se a dinâmicas estendidas globalmente. Neste complexo sistema de textos identitários, a referência ao lugar e ao mundo ocupava um lugar especial, e isto se fazia ao mesmo tempo em que se estabelecia um trânsito contínuo de épocas e momentos. Todos precisamos ser de algum lugar e, para quem é des-locado, **ser** de algum lugar numa sociedade nova e desigual demanda inclusive **vir** de algum lugar.

Nesta perspectiva, a mistura de referências geográficas, ritmos e temáticas na música de Carnaval de Salvador pode ser lida como expressão de uma autopercepção da cidade que se colocava como *écran* da multiplicidade flagrante do mundo e procurava se situar nesta multiplicidade, assumindo-a na elaboração de seu(s) texto(s) identificador(es). Na dinâmica de enunciação destas narrativas identitárias, ora prevaleciam as arestas, ora as curvas. Podia ser que um modelo já estabelecesse as curvas de seu modelo exitoso quando um outro modelo estivesse ensaiando, vigorosamente, as arestas de sua novidade. A tensão do Carnaval se fazia pela coreografia dos dois vetores.

Quem dizia “o trio do Olodum” percebia que o bloco afro soubera captar, do modelo do bloco de trio, um recurso, um poder. Da mesma forma, quando se vibrava com uma canção falando de ícones do afro na voz de Ricardo Chaves, reconhecia-se que o cantor branco, de classe média, soubera captar o charme do afro; dito de outra forma, capturar o axé do bloco afro. O senso comum divisava aí o hipercortejo na forma de um cortejo no evento de outro cortejo; o cortejo de um modelo de Carnaval no cortejo de um outro modelo de Carnaval. Como a vinheta de metais executada na partida do cortejo das grandes sociedades e dos blocos de inspiração orientalistas, que logo foi assimilada ao trio elétrico. A cada experiência de Carnaval, quem passava em cortejo era o próprio fluxo dos cortejos, na sua diversidade de modelos, épocas e temáticas. E era precisamente esta mirada que, em se radicali-

zando, levava ao metacortejo, ou seja, o cortejo do próprio cortejo. O que estava passando cedia a primazia a que estivesse passando. O predicado se faz sujeito, porquanto englobante da dinâmica espetacular do Carnaval. Quem passava, antes de ser esta ou aquela formulação fantástica, era a própria fantasia.

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. 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.

Aos efeitos de uma caracterização contrastiva, permita-me o leitor uma breve referência ao Carnaval soteropolitano do início do século XXI, quando esta dinâmica fantástica entraria em refluxo. O êxtase de se perder na multidão, bem como a alegria radiante de viver um personagem, cederia espaço diante da excitação provocada pela passagem das estrelas, tão regulada pelas empresas que promovem a festa – seja a excitação dos mais pobres, mais escuros e menos letrados, no chão e nos cantos das ruas, seja a excitação dos mais ricos, mais claros e mais esclarecidos, no centro das ruas e nos camarotes, para recapitular a disposição dos setores sociais na pequena cidade francesa de 1580, estudada por Ladurie.

O Carnaval de Salvador continuaria sendo espetacular, mas não mais fantástico, pois a Bahia deixaria de ser cultivada como uma terra mágica, encruzilhada de mundos e tempos. A intensidade com que os fãs clubes fruem a passagem de Ivete Sangalo e Daniela Mercury, do Olodum e do Ilê Aiyê, do Asa de Águia e do Chiclete com Banana, do Parangolé e do Psirico, bem como de outros artistas e grupos, não permite duvidar da vitalidade da festa enquanto cultura de entretenimento e paixão e realização de

expectativas ansiosamente acalentadas. O mesmo se pode dizer das multidões que praticam a música e a coreografia, renovadas a cada ano, das bandas de pagode. Entretanto, não seria mais o momento por excelência de uma segunda vida do povo, na leitura de Bakhtin.

A narrativa da baianidade, última formulação de referências fantásticas no Carnaval de Salvador, conheceu seu desgaste e diluição. A cidade que tirou de sua relação com o mundo o motor de sua vitalidade cultural agora parece ter perdido o passo desta relação. Ao contrário do que pensava Baroja, talvez o Carnaval não tenha terminado de todo. É possível que o futuro venha colocar, no palco da história da festa nesta cidade, novas fantasias de lugar. E assim, pode ser que a Baía volte a ser vivida como uma rota. Quem sabe será possível afirmar, de outra forma, que o Oriente é aqui, como fez Nelson Maleiro no seu tempo... Que bagagem estaria presente nas praias da Baía, lugar de trânsito intenso de tantos mundos?

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução por Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUNB, 1993.
- BAROJA, Julio Caro. *El carnaval*, Madrid: Taurus, 1965.
- _____. *Disposiciones antropológicas*. Madrid: Istmo, 1985.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Tradução por Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARNEIRO, Edison. *Religiões negras: notas de etnografia religiosa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- DAVIS, Natalie. *Culturas do povo*. Tradução por Mariza Correa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

- FÉLIX, Anísio. *Filhos de Gandhi: a história de um Afoxé*. Salvador: Gráfica Central, 1987.
- FÉLIX, Anísio; NERY, Moacir. *Bahia, Carnaval*. Salvador: [s.n.], 1994. 293p.
- FERREIRA, Felipe. *Inventando carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- GILROY, Paul. *The black atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- GÓES, Fred de. *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio, 1982. (Coleção Baianada, 4).
- LADURIE, Emmanuel Le Roy. *Le carnaval de romans: de la chandeleur au Mercredi des Cendres – 1579-1580*. Paris: Gallimard, 1979.
- RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. 5. ed. Revisão e Prefácio de Homero Pires. São Paulo: Nacional, 1977.
- SANTANNA, Marilda. *As donas do canto: o sucesso das estrelas-intérpretes no carnaval de Salvador*. Salvador: Edufba, 2009.
- VIEIRA FILHO, Raphael Rodrigues. *A africanização do carnaval de Salvador, BA: a recriação do espaço Carnavalesco (1876-1930)*. 1995. 228 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.