



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE**

DANTE MATISSE SOUZA DE ALMEIDA NASCIMENTO

NELSON MALEIRO, O GIGANTE DE BAGDÁ

**APROPRIAÇÃO CULTURAL E RESSIGNIFICAÇÃO
DO ORIENTALISMO NO CARNAVAL DE SALVADOR**

SALVADOR

2024

DANTE MATISSE SOUZA DE ALMEIDA NASCIMENTO

NELSON MALEIRO, O GIGANTE DE BAGDÁ

**APROPRIAÇÃO CULTURAL E RESSIGNIFICAÇÃO
DO ORIENTALISMO NO CARNAVAL DE SALVADOR**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para a obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura

SALVADOR

2024

Dados internacionais de catalogação-na-publicação
(SIBI/UFBA/Biblioteca Universitária Reitor Macedo Costa)

Nascimento, Dante Matisse.

Nelson Maleiro, o gigante de Bagdá: apropriação cultural e ressignificação do orientalismo no carnaval de Salvador / Dante Matisse Souza de Almeida Nascimento. - 2024.
124 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Milton Araújo Moura.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2024.

1. Cultura - Bahia. 2. Pluralismo cultural - Bahia. 3. Orientalismo na arte. 4. Carnaval - Influências orientais - Salvador (BA). 5. Carnavalescos - Salvador (BA). 6. Maleiro, Nelson, 1909-1982 - Crítica e interpretação. I. Moura, Milton Araújo. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 306.098142
CDU - 316.7(813.8)

DANTE MATISSE SOUZA DE ALMEIDA NASCIMENTO

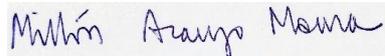
NELSON MALEIRO, O GIGANTE DE BAGDÁ

APROPRIAÇÃO CULTURAL E RESSIGNIFICAÇÃO

DO ORIENTALISMO NO CARNAVAL DE SALVADOR

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Cultura e Sociedade no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Prof. Milton Santos da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 22 de outubro de 2024.



MILTON ARAÚJO MOURA - ORIENTADOR

Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA.

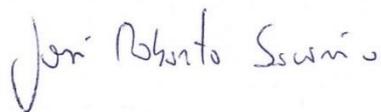
Universidade Federal da Bahia - UFBA.



FÁBIO PEIXOTO BASTOS BALDAIA

Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia - UFBA

Instituto Federal da Bahia - UFBA.



JOSÉ ROBERTO SEVERINO

Doutor em História Social pela Universidade do Estado de São Paulo - USP

Universidade Federal da Bahia - UFBA.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a minha família, suporte de todas as horas; a Patrícia e nossas filhas, Luísa e Clarice, luz e claridade das nossas vidas, pelo amor verdadeiro que tanto nos fortalece; a meus pais, Expedito e Creuza, por despertarem desde cedo o valor da leitura e do conhecimento; aos meus irmãos, Bianca e Rafael, pelo apoio incondicional nesta complexa jornada chamada existência.

A realização deste trabalho acadêmico também seria impossível sem a contribuição de pessoas que doaram tempo, experiência e compreensão do mundo.

Agradecer ao amigo e professor Leonardo Mendes, por me apresentar o universo de Nelson Maleiro e suas mil e umas criações.

Agradecer ao amigo e orientador Prof. Milton Moura por acreditar neste projeto. O saber, os diálogos e o estímulo constante foram essenciais.

Aos entrevistados, muito obrigado por compartilharem informações tão valiosas e que enriquecerem este texto e o debate sobre as identidades no Carnaval de Salvador.

*Cada objeto do mundo pode passar
de uma existência fechada,
muda, a um estado oral,
aberto à apropriação da sociedade,
pois nenhuma lei, natural ou não,
pode impedirmo-nos de falar das coisas*

Rolando Barthes

NASCIMENTO, Dante Matisse Souza de Almeida. NELSON MALEIRO, O GIGANTE DE BAGDÁ: APROPRIAÇÃO CULTURAL E RESSIGNIFICAÇÃO DO ORIENTALISMO NO CARNAVAL DE SALVADOR. 2024. 124f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

RESUMO

Entre os anos 1950/60, quando o Trio Elétrico ainda não era a atração principal do Carnaval de Salvador, os blocos orientalistas Mercadores de Bagdá e Cavalheiros de Bagdá, formados em sua maioria por foliões negros, recriaram um Oriente lúdico na avenida inspirados pelo cinema norte-americano e inglês. Elementos da iconografia fílmica, a exemplo da indumentária e de imagens-chaves como deserto, camelos, elefantes e lâmpadas mágicas, foram ressignificados por essas agremiações com base nas suas próprias realidades sociais, mas também no poder da alteridade, inscrevendo uma nova identidade, onde a figura representativa do árabe se comporta metaforicamente como o outro (negro) do outro (branco). Assim encenado pelo Gigante de Bagdá, personagem criado pelo Carnavalesco e músico Nelson Maleiro, protagonista na produção de carros alegóricos e na fabricação de instrumentos percussivos. Embora se caracterize como um discurso colonial, o orientalismo no Carnaval soteropolitano, então, foi rearticulado, como mostra a análise de conceitos do campo da cultura, como hibridismo, ambivalência e estereótipo, engendrando novos sentidos àquele sistema alegórico.

Palavras-chaves: Orientalismo, Carnaval, Mercador, Cavalheiros, Bagdá.

NASCIMENTO, Dante Matisse Souza de Almeida. NELSON MALEIRO, THE GIANT OF BAGHDAD: CULTURAL APPROPRIATION AND RE-SIGNIFICATION OF ORIENTALISM IN THE SALVADOR CARNIVAL. 2024. 124f. Dissertation (Master's in Culture and Society). Institute of Humanities, Arts and Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, 2024.

ABSTRACT

Between the 1950s and 1960s, when the Trio Elétrico was not yet the main attraction of the Salvador Carnival, the orientalist groups Mercadores de Bagdá and Cavalheiros de Bagdá, formed mostly by black revelers, recreated a playful Orient on the avenue inspired by cinema American and English. Elements of filmic iconography, such as clothing and key images such as the desert, camels, elephants and magic lamps, were given new meanings by these associations based on their own social realities, but also on the power of otherness, inscribing a new identity, where the representative figure of the Arab metaphorically behaves like the other (black) of the other (white). This is performed by the Giant of Baghdad, a character created by carnival artist and musician Nelson Maleiro, a protagonist in the production of floats and the manufacture of percussive instruments. Although it is characterized as a colonial discourse, orientalism in Salvador's Carnival was then rearticulated, as shown by the analysis of concepts from the field of culture, such as hybridism, ambivalence and stereotype, engendering new meanings to that allegorical system.

Keywords: Orientalism, Carnival, Merchant, Gentlemen, Baghdad.

LISTA DE SIGLAS

IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IRDEB	Instituto de Radiodifusão Educativa da Bahia
DN	Diário de Notícias

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Maleiro no documentário <i>Bahia de Todos os Santos</i> (1974)	13
Figura 02 - Bloco Cavalheiros de Bagdá, anos 1960	20
Figura 03 - Desfile dos Mercadores de Bagdá, anos 1960	23
Figura 04 - Indumentária feminina nos Mercadores de Bagdá, anos 1960.....	23
Figura 05 - Maleiro no ano de fundação dos Mercadores de Bagdá	36
Figura 06 - Integrantes do bloco Mercadores de Bagdá.....	37
Figura 07 - Reportagem sobre vitória dos Cavalheiros no Carnaval de 1962	38
Figura 08 - Cavalheiros de Bagdá, em 1966	39
Figura 09 - Fachada do imóvel onde funcionava o ateliê de Maleiro	41
Figura 10 - Maria Emília Santos, proprietária da loja de roupas	41
Figura 11 - Nelson Maleiro no ateliê de instrumentos musicais.....	43
Figura 12 - Maleiro faz ajuste em carro alegórico, em cena documentário	46
Figura 13 - Gigante de Bagdá golpeia gongo com um porrete	48
Figura 14 - Gigante de Bagdá domina o tubarão na avenida	48
Figura 15 - Carro principal dos Cavalheiros de Bagdá traz a lâmpada mágica	49
Figura 16 - Gigante de Bagdá no programa Escada para o Sucesso, da TV Itapoan.....	54
Figura 17 – Tubarão, destaque de carro alegórico dos Cavalheiros	58
Figura 18 – O Gigante de Bagdá domina o dragão, já nos anos 1970	58
Figura 19 – Maleiro e o carro alegórico incendiado, em 1965	61
Figura 20 - Fachada do Quartel dos Bombeiros, na região onde o carro se incendiou	61
Figura 21 - Anúncio do filme <i>As mil e uma noites</i>	65
Figura 22 - Anúncio do filme <i>A Odalisca</i>	65
Figura 23 - Anúncio do filme <i>Aladim e a princesa de Bagdá</i> (1940)	66
Figura 24 - Anúncio do filme <i>Aladim e a princesa de Bagdá</i> (1940)	66
Figura 25 - Gênio da Lâmpada no filme <i>Ladrão de Bagdá</i>	68
Figura 26 – Cena do filme <i>Ladrão de Bagdá</i>	68
Figura 27 - <i>Un Bachi-bouzouk</i> , de Charles Bargue	71
Figura 28 - <i>Bachi-bouzouk Assis</i> , de Charles Bargue	71
Figura 29 - Rodolfo Valentino em <i>O Sheik</i> , 1921	75
Figura 30 - Rodolfo Valentino em <i>O Filho do Sheik</i> , 1926	75
Figura 31 - <i>A Tomada de Constantinopla</i> , de Delacroix	78

Figura 32 - <i>Entrada do sultão Mahmed II em Constantinopla</i> , de Constante	79
Figura 33 - Charlton Heston em <i>Ben-Hur</i> , de William Wyler	80
Figura 34 - Anúncio do filme <i>O Mago de Bagdá</i>	82
Figura 35 - Anúncio do filme <i>O Ladrão de Bagdá</i>	83
Figura 36 - Cena do filme <i>Gunga Din</i>	84
Figura 37 - <i>Gunga Din</i> , interpretado por Sam Jaffe	85
Figura 38 - Animação <i>Aladim</i> , da Disney (1992)	95
Figura 39 - Filme <i>Aladim</i> , da Disney (2019)	96
Figura 40 - Ator americano Patrick Wayne interpreta Simbad.....	101
Figura 41 - Cena do filme <i>Sinbad e o olho do Tigre</i> (1977)	102
Figura 42 - Representação de guerreiros do povo tutsis, de Ruanda	108
Figura 43 - Indumentária do bloco afro Ilê Aiyê	109
Figura 44 - Passarela Nelson Maleiro, com sobrenome grafado incorretamente.....	117
Figura 45 - Nelson Maleiro em frente ao seu ateliê, na Barroquinha	118
Figura 46 – Maleiro com parte do traje do Gigante de Bagdá	119

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	BAGDÁ, CIDADE DA BAHIA	21
2.1	AGITADOR CULTURAL.....	34
2.2	GIGANTE DE BAGDÁ	47
2.3	SOBRE DRAGÕES E BALEIAS	57
3	CINEMA, ORIENTALISMO E CARNAVAL	62
3.1	MERCADORES E CAVALHEIROS	76
3.2	CINEMA E COLONIALISMO	83
4	AMBIVALÊNCIA E IDENTIDADES NEGRAS.....	91
4.1	HIBRIDISMO	98
4.2	FORMAS DA DIFERENÇA	102
5	A “VERDADEIRA” NEGRITUDE	106
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	REFERÊNCIAS.....	120

1. INTRODUÇÃO

Símbolo midiaticizado do Carnaval da Bahia, o Trio Elétrico inaugurou uma fase de novas experimentações técnicas e estéticas que mudaram profundamente o formato e o sentido da folia. A partir dos anos 1950, o tradicional carro alegórico, instrumento de maior expressão dos clubes Carnavalescos desde o final do século XIX, foi cedendo espaço a caminhões cada vez maiores e o protagonismo se projetou do solo para o alto daqueles potentes equipamentos sonoros, transformando a música, as indumentárias e a função narrativa dos blocos. Revisitar este período de efervescência cultural, portanto, obriga-nos a reconhecer que há um movimento duplo, de nascimento e, ao mesmo tempo, morte do Carnaval, representada pelo declínio da folia enquanto enredo alegórico. É o esplendor final de agremiações que buscavam contar uma história, tematizar o modo de vida europeu e seus reinos, celebrar a ancestralidade africana ou ainda a inspiração indígena, as escolas de samba, enfim, o Carnaval como palco de atores que fortaleceram discursos raciais para afirmar novas identidades.

Com base neste recorte temporal, esta dissertação se propõe a analisar uma das mais significativas manifestações de alteridade daquele período, o orientalismo articulado por negros e pardos no Carnaval de Salvador, entre os anos 1950/70. Embora o mais notório bloco desta geração seja os Filhos de Gandhi, que conseguiram sobreviver ao tempo, outras agremiações já extintas formularam a representação árabe no Carnaval com relevante contribuição, como os Mercadores de Bagdá e os Cavalheiros de Bagdá (ou Cavaleiros, como grafado por Gilberto Gil na música Filhos de Gandhi). A imprensa registrou a exuberância dos desfiles orientalistas, um universo cênico com fortes elementos visuais que vão desde instalações artísticas que representam camelos, elefantes, lâmpadas mágicas, tendas, ao conjunto de indumentárias associadas à imagem de sultões, sheiks, princesas ou guerreiros orientalistas, como que saídos dos contos reunidos em *As mil e uma Noites*.

Emerge neste contexto o Carnavalesco Nelson Maleiro (1909-1982), fundador dos Cavalheiros, músico e talentoso fabricante de instrumentos percussivos. Além de criar a estrutura dos carros alegóricos, ele mesmo encarnou um personagem que personificou a figura árabe na folia, o Gigante de Bagdá, que, vestido de colete e sapatos de bicos afinados, liderava o bloco. O herói negro, convertido em árabe, enfrentava animais fantásticos também construídos por Maleiro, como baleias e dragões. Este homem rico em expressões, ao que

indica, movido por uma paixão pelo Carnaval, enquanto realizador, construiu a representação do Oriente para celebrar a vida em coletividade, festejar com alegria, o que é a própria condição básica do Carnaval, mas também para, num plano metafísico, afirmar a própria existência. Não dentro da sua condição, digamos, real, de negro brasileiro, descendente de africanos escravizados, mas à imagem do árabe reconfigurado por meio das suas vivências e práticas culturais. Desde jovem, Maleiro, “assim como todos os afrodescendentes”, foi obrigado a enfrentar uma “estrutura social excludente, dominada por uma elite econômica branca, exploradora”, e que no Carnaval, como o Gigante de Bagdá, conseguia “sobrepular-se ao poder” (MENDES. 2003, p. 31).

Apesar disso, como este texto também pretende demonstrar, embora relevante para a construção carnavalesca, as contribuições de Maleiro, como as manifestações orientalistas, acabaram pouco valorizadas no discurso oficial da festa, sofrendo um processo de apagamento histórico, o que dificulta o reconhecimento da sua importância. Isso se deve, em parte, à falta de registros em massa das suas produções, como a música executada nos desfiles, ou mesmo gravações em vídeo e áudio dos blocos. “O grande problema de Maleiro é a gente não ter um arquivo sonoro dele, o que que ele tocava, qual era o tema musical, digamos, dos Mercadores, dos Cavalheiros, exatamente. Esse é um grande problema. A gente não consegue fazer essa linha do tempo”, explica o jornalista Nelson Cadena, um dos mais profícuos pesquisadores da cultura baiana. Em entrevista ao autor, em 2018, ele disse acreditar que aqueles blocos tocavam marchas e sambas cariocas, “porque isso todos eles faziam”. Como ocorre em relação aos sucessos nacionais tocados no Carnaval contemporâneo. “Quando tem algumas músicas estouradas, todos os cantores da trilha cantam a mesma música. E naquele tempo também, quando tinha aquelas músicas do Rio de Janeiro que eram mais badaladas pela rádio nacional, que era a rádio que tinha mais penetração aqui na Bahia, todos os blocos incorporavam parte desse nosso repertório”.

A imprensa preservou alguns indícios musicais no Carnaval de Salvador. Em 1965, por exemplo, as músicas mais tocadas, segundo o Diário de Notícias (edição de 4 de março), “pelos cordões, batucadas e escolas de samba” foram *Mulata Bossa Nova*, *Berimbau* e *Só vou de Mulata*, esta última do compositor baiano Armando Sá, enquanto os afoxés executaram “suas canções próprias afro-oriental”.

Diante da escassez de informações, a análise sobre o repertório musical, e a estética, torna-se árdua. O único registro em vídeo de que tenho conhecimento de Nelson Maleiro se encontra no documentário *Bahia de Todos os Santos* (1974), de Maurice Capovila. Durante alguns minutos, o fundador dos Cavalheiros de Bagdá relata seu protagonismo como músico,

fabricante de instrumentos e Carnavalesco, ao rememorar o pioneirismo na introdução de diversos elementos, como bongô, pratos, cavaquinho elétrico e os tradicionais carros alegóricos. Ele já tinha denunciado a falta de reconhecimento 10 anos antes, em 1964, ao Diário de Notícias, ao dizer que ele mesmo havia iniciado a prática dos carros alegóricos naquele tempo.

Figura 1. Maleiro no documentário Bahia de Todos os Santos (1974)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pBKcIE7Mm34>

Este aspecto marginal do Carnaval sempre me interessou como jornalista e, depois, como pesquisador. Debruçar-me sobre o que está na sombra parece mais atraente do que o iluminado pelo holofote. No começo dos anos 2000, levado por essa premissa, conheci a história do orientalismo arquitetado no Carnaval por intermédio do amigo e professor Leonardo Mendes, autor da monografia *Nelson Maleiro – O Gigante das Mil e Uma Criações*, produto da Especialização em Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Federal da Bahia. O texto, publicado em livro em 2003, traz pioneiras reflexões sobre a produção de Maleiro e preserva básico e precioso conteúdo biográfico, mesmo diante dos escassos registros históricos sobre a vida e a obra do artista que o tempo dispôs. Em outubro daquele mesmo ano, durante a graduação em Comunicação Social, eu publiquei num jornal da

universidade o artigo jornalístico *O Gigante Esquecido*. Embora o interesse pelo Carnaval tenha sido uma constante na minha vivência acadêmica, com a produção de um livro-reportagem sobre o Trio Elétrico dos Novos Baianos, em 2005, como trabalho de conclusão do curso de Jornalismo, eu retomei as pesquisas sobre o Carnaval orientalista quase 10 anos depois, quando da ideia inicial de produzir um documentário, cujas entrevistas terminaram por substanciar esse texto.

Antes de avançarmos nesta introdução, faz-se necessário recuperar a etimologia da palavra “Carnaval”. A origem no latim “carnis levale”, como “adeus à carne”, encontra sentido próximo na expressão italiana “carne levare”, que quer dizer “remover a carne”. Nos dois casos há uma ambiência de purificação ao se negar a carne e combater as tentações que o próprio corpo preserva. Isso explica o fato de o Carnaval ser resultado de tradições e festividades pagãs incorporadas pelo calendário cristão. Durante a Quaresma, que antecede a Páscoa, a morte de Cristo é lembrada por meio do jejum e da abstinência da carne. Na prática, o homem subverteu essa lógica num conflito de ordem imperativa do corpo. Já na Idade Média, a Igreja condenava o que chamava de “devastação diabólica” promovida pelos rituais pagãos durante os festejos. E não foram poucas as vezes em que se buscou proibir a considerada “lascividade” da festa, que de menosprezo à carne passou a simbolizar a sua extrema adoração. Assim, o Carnaval toma para si a ideia de subversão da ordem, onde a realidade das coisas deixa de ser como é, para ser invertida de forma temporária, em que é possível se entregar aos prazeres carnavais antes da Quaresma. No Brasil, a tradição lusitana do entrudo parece ser a mais livre tradução da festividade popular do período colonial. Subvertida pelos batuques e danças dos negros que ecoavam dos terreiros para as ruas, foi considerado ofensivo pelas elites e, extinto, deu lugar a um modelo organizado, europeu, baseado em desfiles de préstitos, com incorporação das fantasias de Pierrô e Colombina e de carros alegóricos, sobretudo a partir do final do século XIX.

O Carnaval moderno, então, se baseia em representações, uma prática onde é possível se vestir do outro para projetar significações. Essa espécie de alteridade carnavalesca permitiu a blocos, cordões e clubes assumirem novas identidades com base nessas representações. Essa dissertação, assim, busca compreender como se deu o processo de apropriação cultural do Carnaval orientalista soteropolitano, e quais os novos sentidos engendrados a partir dessas novas identidades, tendo como referência a estética produzida por Nelson Maleiro e seus blocos. Portanto, não preservo nenhuma pretensão biográfica. Aqui, interessa-me discutir a relação entre obra e artista. Os indícios dos seus passos, fornecidos na maior parte por

Mendes, estão aqui eventualmente dispostos para melhor contextualização do nosso personagem enquanto ator social do seu tempo.

Para alcançar meus objetivos nesta investigação, primeiramente, procurei fazer uma pesquisa minuciosa nos arquivos de jornais impressos da época. Foram consultadas dezenas de edições de *A Tarde* e do *Diário de Notícias* durante a cobertura do Carnaval, abrangendo três décadas, entre 1950 e 1970. Este trabalho mostrou que, apesar da cobertura reduzida da imprensa sobre os blocos negros, conhecidos como pequenos blocos, cordões e afoxés, algumas notas e reportagens contribuíram para dimensionar a caracterização dessas agremiações, com valiosas informações sobre as cores e os materiais das indumentárias e da estrutura dos carros alegóricos, bem como uma dimensão do impacto que provocavam na avenida. Esses registros em textos jornalísticos e fotos se mostraram vitais para a compreensão daquelas manifestações enquanto práticas sociais e culturais.

A consulta aos periódicos também contribuiu para reconstituir Salvador do ponto de vista político, econômico e social. A Cidade da Bahia, sem o protagonismo de outrora, quando sede do governo federal, constrói ao seu redor a imagem da terra da alegria, da receptividade, do modo vagaroso, do tempo que passa “diferente”, ingredientes da baianidade, estereótipos criados como representação de um “modo” de vida e de expressão. São imagem-chaves as baianas de acarajé, os pescadores de Itapuã, os negros capoeiristas do centro histórico, constituindo-se como a cidade do candomblé e da majoritária face negra brasileira. Época de uma proeminência cultural extraordinária, cristalizando ícones como Dorival Caymmi, Jorge Amado, Carlos Bastos, Mestre Pastinha, Didi, Mãe Menininha, que tanto influenciaram a construção das bases da cultura da Bahia contemporânea.

A pesquisa em jornais também possibilitou apurar a intensa influência que o cinema orientalista exercia na cidade. Foram localizados inúmeros anúncios de filmes em exibição naquele período, sobretudo norte-americanos e ingleses, que retratavam a visão ocidental sobre o Oriente, principalmente o islâmico. Como veremos ao longo dessa dissertação, o cinema era um entretenimento acessível economicamente e de grande presença em Salvador, com dezenas de salas de projeção espalhadas nos bairros, sobretudo na região central, onde essas agremiações buscaram se organizar.

Se o Cinema Mudo forneceu uma visão romântica do Oriente ao destacá-lo como espaço exótico do mistério e de paixões voluptuosas, no meio do século XX faziam sucesso as histórias atreladas à aventura e à magia. É muito possível, então, que os blocos orientalistas tenham se inspirado no universo árabe projetado no cinema para forjar suas identidades e tematizar seus desfiles. Neste sentido, Bagdá, tão retratada no cinema, é expressa no título de

muitas produções. Somente no ano de criação dos Mercadores, em 1953, foram lançadas duas obras, entre tantas orientalistas, que faziam menção direta à capital do antigo império islâmico: “O Príncipe de Bagdá” e “O ladrão de Bagdá”. Num período em que a televisão ainda engatinhava no país, o cinema exercia o poder de sedução e de inspiração ao Carnaval.

Para compreender o fenômeno da apropriação cultural protagonizada na folia, eu recorri ao arsenal teórico de alguns autores que considero cruciais no campo da cultura. Neste sentido, torna-se fundamental compreender inicialmente o Orientalismo, como bem definido por Edward Said, como uma invenção do Ocidente sobre o Oriente. Ao mesmo tempo em que se designa como ciência, uma tentativa no campo da filologia e história, por exemplo, de entender o “Oriente” por meio das suas expressões, o Orientalismo é também expresso nas artes, ao explorar formas de representação de um povo e seus modos de vida, como fizeram a literatura e a pintura e, no caso aqui aplicado, o cinema. Said demonstra com precisão o poder das mídias na propagação do que seria o “verdadeiro” Oriente, mas que não passa de uma construção para representar (e dominar) o outro por meio do discurso.

Essa alteridade exercida com poder quase magnetizante por produções audiovisuais ajudou a moldar a visão sobre povos orientais. Percebemos a construção, assim, de imagens-chaves nos filmes, que encapsulam o entendimento sobre o Oriente islâmico: o deserto ameaçador, o harém como espaço das idealizações erotizadas, a população associada à selvageria e necessitada da “civilização” ocidental. Ao compreender o orientalismo como um discurso colonial, então, foi possível discutir o cinema sob a perspectiva do domínio no campo da cultura. Ao abordar o Oriente de forma ultrajante, o cinema buscou justificar o neocolonialismo do século XX, como retratado em abundância no caso da Índia. O controle britânico foi explorado em diversas obras para demonstrar a fraqueza moral daquela população em contraste ao processo civilizatório representado pela Coroa. Neste sentido, as reflexões trazidas por Jane Hiddleston, sobre pós-colonialismo, e ELLAN SHOCHAT e ROBERT STAM, na análise da imagem eurocêntrica, forneceram substância à dissertação.

Dentro das discussões raciais propostas pelo discurso colonial do cinema orientalista, fez-se necessária também recorrer a Franz Fanon. O seu clássico e controvertido *Pele Negra, Máscaras Brancas* contribuiu para fortalecer os entendimentos sobre o racismo como expressão de poder e as dificuldades impostas pela sociedade moderna, pós-colonial, para quebrar as amarras da discriminação. Conceitos que fazem sentido junto ao cenário do Carnaval de Salvador, como espaço de tensões raciais, onde o negro cumpre um papel histórico como o “outro” do branco.

Para entender as intenções dos blocos orientalistas ao assumirem novas identidades orientais também foi essencial debater as ideias de Stuart Hall a respeito dos sistemas de representação e como a cultura molda as estruturas sociais e as dinâmicas de poder. Para o autor jamaicano, a representação é indispensável na construção de significados através da linguagem e dos signos culturais. A partir dessa leitura, fica evidente como a representação afeta a identidade, especialmente no contexto da raça e da cultura, e desempenha um papel crucial na formação da identidade individual e coletiva, ao influenciar, também, como as pessoas percebem a si mesmas e aos outros. Crucial também o argumento de Hall sobre a representação não como reflexo neutro da realidade, mas uma construção ativa de significados concebido por contextos culturais, sociais e ideológicos. A representação se comporta como uma "deformação" do que é representado, cuja originalidade o poder da alteridade jamais seria capaz de captar. Ou seja, representações são interpretações da realidade e narrativas dominantes.

Já as teorias discutidas por Homi Bhabha se mostraram essenciais para qualificar a reflexão sobre o poder do discurso e como é construído dentro das sociedades modernas. Aqui, são valiosos os conceitos trazidos por ele no monumental *O Local da Cultura*, onde discute as condições de formação dessas identidades a partir dos discursos. A ideia de entre-lugar, onde ocorre essa fruição cultural, muito mais do que fronteiras físicas, converte-se em espaço onde as trocas culturais começam e não terminam. Nessa perspectiva, o Carnaval de Salvador atua como um entre-lugar, marcadamente por manifestações culturais coletivas que constroem novos sentidos pelos seus atores sociais, os blocos e os foliões.

Como discurso colonial, o orientalismo também é afetado pelo hibridismo, essa capacidade do outro de também influenciar e modificar o discurso original. Ora, aqueles blocos negros, como os Mercadores e os Cavalheiros de Bagdá, ousaram inserir o orientalismo no discurso oficial do Carnaval (basicamente de representações europeias) não mais como discurso de poder do "branco", mas como uma força discursiva contra essa mesma opressão, a partir da perspectiva de pessoas negras. A leitura sobre Bhabha também se torna fundamental neste estudo em relação às discussões sobre a formação do estereótipo, base argumentativa do cinema orientalista. As imagens-chaves criadas como símbolos do Oriente são construídas com base nos movimentos de repetição, para que sejam fixadas. Desde a figura representativa do árabe explorado num clima permanente de mistério, evasivo e dono de olhar contemplativo, numa vida quase etérea, até constituído à maneira de sanguinários assassinos. A história do cinema orientalista no século XX comprova isso.

Há de se destacar também o conceito de ambivalência discutido em Bhabha. Isso permite dar credibilidade e validar o discurso colonial, aqui analisado sob o olhar do orientalismo, na medida em que também realça de forma exagerada, ou mesmo deformada, características “positivas” do Oriente: a destreza e coragem dos mercadores árabes, a beleza da mulher orientalizada e os mistérios e sensações quase sobrenaturais atribuídos àquela cultura, como nas lendas sobre a história de Aladim e o Gênio da Lâmpada.

Essas, por sinal, foram as bases trabalhadas pelos blocos orientalistas de Salvador, ao destacarem os aspectos “positivos” daquela cultura para forjar as suas próprias pretensões, enquanto uma nova identidade. Não mais dos negros tradicionalmente africanos, que tanto tematizaram o candomblé em seus desfiles, mas agora de negros que se apresentam como árabes, ou árabes mestiços, e, por isso mesmo, vestem mais do que as indumentárias atribuídas ao Oriente, o poder que emana daquele modo de vida do qual se apropriaram.

Fica nítido, então, o fenômeno de apropriação cultural produzido pelos blocos orientalistas, sobretudo, em Maleiro, como seu principal expoente. A partir desta constatação, no entanto, as reflexões levaram a crer que essa apropriação não se deu de forma passiva, em modelo de simples reprodução. No campo das ideias e interpretações, é possível destacar que o orientalismo foi ressignificado pelos blocos orientalistas na medida em que seus atores, enquanto descendentes de africanos, tinham suas próprias histórias pregressas e vislumbravam dar um novo sentido a elas.

O Gigante de Bagdá, por exemplo, personagem que caracteriza um guerreiro árabe, de armadura peitoral e espada, e pele negra, é um árabe reprogramado à face das vivências do seu criador e do meio de onde emerge e ganha outras significações dentro do Carnaval. Ou seja, o Gigante não é apenas uma representação de um árabe. Inserido na folia de Momo, por ator negro, projeta novas representações e, sobretudo, dá sentido à sua manifestação. No campo metafísico, o Gigante não é apenas um meio para entreter, festejar o Carnaval, mas para ser ele mesmo um questionamento e afirmação. São negros, incorporados da simbologia árabe, em oposição, pode-se dizer, aos brancos, europeus. E mais do que isso. Ao esculpir seu personagem carnavalesco à imagem de um gigante, Maleiro buscou se apropriar das características físicas (força descomunal) e moral (coragem, bravura e honra) como atributos da sua origem, convertendo-se não mais na África invadida e escravizada, mas o árabe do Oriente Médio capaz de enfrentar o outro (branco).

Essa apropriação cultural, própria do Carnaval, do jogo de máscaras, permite assumir novas identidades. A representação, a capacidade de falar como o outro, dá-se por associação. Ao reconfigurar a identidade na folia, abandona-se a condição real para se projetar em outra

imagem e extrair dela mesma os significados a que se quer atribuir e incorporar como seus. A escolha de produzir uma temática árabe no Carnaval não é aleatória. Há de se ter um sentido.

Isso nos levar a pensar que a alteridade não conserva a real condição do outro, antes, apresenta-se como uma imagem forjada. Os significados originais dos objetos ou eventos representados criam sentidos que servem a interesses ideológicos, como argumenta Rolando Barthes (2001). Ocorre, então, uma deformação da realidade, quando um conceito ou objeto é retirado de seu contexto original e recodificado com um novo.

Este trabalho também não teria a dimensão que busquei alcançar sem a participação de músicos, jornalistas e pesquisadores da cultura baiana, cujas entrevistas acabaram por fornecer novos entendimentos. Entre 2018 e 2024, eu entrevistei Gilberto Gil, Carlinhos Brown, o produtor cultural (e símbolo do Pelourinho) Clarindo Silva, o jornalista Nelson Cadena, a antropóloga Goli Guerreiro, Vovô do Ilê e outras fontes que ajudaram a nortear, por um lado, a trajetória de Maleiro e suas criações, e, por outro, o impacto que elas produziram no Carnaval, principalmente na construção do que se convencionou chamar, posteriormente, de bloco afro, como o Ilê Aiyê e Olodum, e manifestações mais contemporâneas, como os Zárabes e o Cortejo Afro.

O olhar dessas fontes sobre Maleiro contribuiu para a recriação desse cenário carnavalesco onde ele se destaca como grande agitador cultural. A carência de registros históricos mais amplos e significativos, no entanto, não deve impedir a reconstrução do fenômeno orientalista no Carnaval de Salvador. Como o autor da obra de arte, aqui compreendido como um artista, deve morrer no momento exato em que nasce um leitor, como defende Barthes, é possível afirmar que uma obra não pertence mais ao seu criador quando nasce ao mundo. “(...) um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem (BARTHES. 2004, p. 64).

A partir do contato do público, a obra de arte é reinterpretada com base nas nossas próprias referências do pensamento crítico. Assim, para reconstituir o cenário orientalista e o impacto das criações de Maleiro, eu busquei, para além dos escassos registros históricos, o exercício da imaginação.

Figura 2. Bloco Cavalheiros de Bagdá, anos 1960



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

2. Bagdá, Cidade da Bahia

Ao som dos clarins, o dragão cuspiu fúria em forma de fogo e iluminava a multidão aglomerada nas ruas do centro de Salvador. Fixada àquele carro alegórico, uma mensagem dizia: “Só o Gigante dará fim nesta fera”. O árabe mestiço, com sapatos de bicos afinados, calça e colete de cetim, segurava um escudo para se proteger das chamas e uma corrente presa ao animal fantástico. O espetáculo incendiário de luz e sombra, confetes e serpentinas, atabaques e agogôs, camelos e elefantes, anunciava o aguardado duelo lúdico orientalista. A legião de túnicas, turbantes, colares e chapéus envoltos a tule seguia a glória encenada na avenida, tal qual uma tela de cinema em movimento.

O dragão feito de madeira, papelão e palha fora meticulosamente construído pelo carnavalesco Nelson Maleiro para ser a principal atração do bloco Os Cavalheiros de Bagdá, em 1965. Com mais de dois metros de altura, a instalação tinha partes móveis e expelia fogo por meio de um sistema mecânico acionado com os pés. A bolsa de couro, similar a um fole de ferreiro, produzia correntes de ar e ativava a combustão, fazendo sair o fogo pela boca e narinas. Era preciso chamar atenção do público, da imprensa e do corpo de jurados do concurso organizado pela Prefeitura, em busca do disputado título de campeão do Carnaval. Naqueles tempos, o escritor Jorge Amado, o escultor Mário Cravo Júnior e o artista plástico Caribé poderiam estar entre os jurados, como registrou o *Diário de Notícias* na edição de 20/2/1963.

Os Cavalheiros rivalizavam com os Mercadores de Bagdá e disputavam o primeiro lugar na categoria “Pequenos Clubes”, que reunia agremiações mais populares da festa e de menor poder econômico. Formados em sua maioria por negros e mulatos de uma nova classe operária que nascia em Salvador, esses blocos, apesar das limitações financeiras e estruturais, produziram uma estética orientalista relevante e expressiva na segunda metade do século XX. Alguns deles com performance marcadas por carros alegóricos, indumentárias sofisticadas e potentes bandas de percussão.

Quer pelo colorido, a animação, a ordem com que desfilaram pela avenida, do Campo Grande à Sé, enchendo o espaço com o som de cuícas, reco-recos e tamborins, os cordões e batucadas conquistaram merecidos aplausos da massa popular. “Mercadores de Bagdad”, “Filhos do Fogo”, “Deixe a Vida de Quelé”, “Nega Maítca”, “Filhos do Mar”, Filhos de Gandhy e mais algumas dezenas de cordões e batucadas se apresentaram nessa parada carnavalesca, semelhante à das escolas de samba no Carnaval carioca. (A TARDE, 13 de fevereiro de 1956).

Não era inovador fantasiar-se à semelhança de árabe no Carnaval. Desde sempre, para transitar no imaginário orientalizado, bastava enrolar uma toalha na cabeça para simular um turbante digno de *As Mil e Uma Noites*. Mas, embora a maioria das agremiações negras homenageasse tradicionalmente nações africanas e seus deuses, principalmente do Golfo do Benin, de onde partiram a maioria dos negros escravizados para a Bahia, blocos como os Cavalheiros de Bagdá, Mercadores de Bagdá, Filhos de Obá e Filhos de Gandhy, o mais famoso e longevo de todos, se apropriaram da estética orientalista para tematizar seus desfiles, articulando-a junto às suas tradições afro-brasileiras. Certamente inspirados pela literatura e pelo cinema orientalista inglês e norte-americano, esses grupos fizeram suas próprias versões de um mundo imaginado do Oriente, com alegorias que trazias elefantes, camelos, tapete voador, a representação do luxo e do mistério oriental, e indumentárias em referência à figura de princesas, sultões, guerreiros e mercadores e todo leque de arquétipos de personagens orientalistas. Apesar do pouco espaço reservado para os Pequenos Blocos na cobertura do Carnaval, os jornais registraram a beleza e o brilho que pareciam emanar na avenida.

Como nos contos das Mil e Uma Noites, faltando apenas o Tapete Voador, os Mercadores de Bagdá desfilaram brilhantemente, pelas ruas e avenidas da capital mostrando as originais quinquilharias que traziam do Oriente, de cores bem arrumadas em cromáticas satisfatórias, realçando-se o passo dos beduínos, acostumados com os desertos, com animadas canções carnavalescas. Desfilaram e fizeram vibrar as multidões durante os três dias. (A TARDE, 2 de março de 1960).

Sobre os Mercadores, o texto relata que o “penta campeão, não satisfeito com as vitórias já conquistadas, decidiu correr o páreo” com os grandes clubes. “...saíram em cortejo com o Cruz Vermelha, Fantoches e Innocentes. Receberam os nômades da Pérsia, os patrícios do Sinbad, o Marujo, estrepitosas ovações, das massas postadas ao longo das ruas, merecendo com semelhante aprovação o mesmo nível dos clubes carnavalescos”.

Em 5 de março de 1962, *A Tarde* registrou que “o Carnaval de rua viveu ontem um dos seus grandes dias na praça da Sé” e que o desfile de “cordões, pequenos clubes, escolas de samba, afoxé e batucadas foi a nota mais atuante”. De acordo com o texto, a praça Castro Alves ficou “literalmente tomada de pessoas”.

Três anos depois, na edição de 1º de março, o jornal publicou uma fotomontagem com imagens da apresentação dos Cavalheiros de Bagdá, Filhos do Morro, Mercadores de Bagdá e cordões. “O desfile dos pequenos clubes e cordões foi sem dúvida o ponto alto do carnaval de rua ontem na praça da Sé quando se apresentaram perante a comissão julgadora no grande tablado armado no lado do palácio Arquiepiscopal”, narrou o texto de *A Tarde*.

Figura 3. Desfile dos Mercadores de Bagdá, anos 1960



Fonte: Fundação Pierre Verger.

Figura 4. Indumentária feminina nos Mercadores de Bagdá, anos 1960



Fonte: Fundação Pierre Verger.

A rua, dominada pela alegria e entusiasmo provocados pelos Pequenos Blocos, ainda parecia ser o espaço mais animado e autêntico da folia de Momo, embora bailes particulares, organizados por clubes como Associação Atlética da Bahia, Yacht Clube e Baiano de Tênis, tivessem ampla cobertura da imprensa, com fotos, descrição das ornamentações, fantasias e presenças ilustres, políticos e diversas autoridades, prefeito e governador.

Nos anos 1950 e 1960, os blocos de rua mais populares, cordões, afoxés e batucadas, avançavam o protagonismo sobre os considerados grandes clubes, como Fantoques da Euterpe, Inocentes em Progresso e Cruzeiro da Vitória. Compostos em sua maioria por pessoas de pele mais clara e maior poder econômico, essas agremiações sustentavam o modelo do desfile em préstitos, instituído no final do século XIX, em substituição ao entrudo. Sustentavam a tradição europeia dos carros alegóricos, mas ambientados em representações de Veneza, Paris, Atenas, Roma.

É importante situarmos, como mostra a historiografia do Carnaval da Bahia, que no nascedouro do carnaval “moderno” havia préstitos negros também. Pândegos da África e Embaixada Africana se notabilizaram por organizar desfiles tão exuberantes quantos as sociedades mais tradicionais e abastadas e, por isso mesmo, de pele mais clara. Com o fim gradativo do Entrudo, o Carnaval importado da Europa, sob a forma de préstitos, vê o surgimento de clubes brancos e negros, uma “das mais importantes manifestações étnicas de rua que a festa já conheceu”, segundo a antropóloga Goli Guerreiro (2000. p. 69). Neste sentido, cita Goli, Peter Fry destaca que “o Carnaval, depois da abolição, passa a dramatizar duas posições: civilização (riqueza) versus barbárie (pobreza); e Europa versus África”.

Historicamente, o negro é protagonista das mudanças introduzidas na festa. Risério aponta que “a verdade é que foram os negros e mestiços que deram o tom, imantando e distinguindo o carnaval baiano, como variante fundamental da grande festa. A África está na origem mesma do carnaval da Bahia”. (1995, p 91). Mas, como ele mesmo registra, foi imposta uma hierarquia carnavalesca, inclusive entre os próprios atores do Carnaval protagonizado pelos negros de Salvador.

Os clubes uniformizados que tematizavam povos cultos da África, como o Egito, ficavam no topo da hierarquia. Eram encarados como manifestações mais adequadas à civilização, capazes por isso mesmo de contribuir para o brilhantismo dos festejos. Eles chegaram a conhecer sucesso. Os candomblés, ao contrário, eram condenados ao grau hierarquicamente mais baixo, como expressões de primitivismo e barbárie, como coisas que envergonharam a Bahia e que, por essa razão, eram combatidos e atacados pela imprensa. (RISÉRIO, 2004, p. 563)

Contudo, quando proibidas de desfilar, no início do século XX, diversas agremiações menos numerosas e mais modestas vinculadas ao candomblé se desorganizam e reorganizam nas ruas, dando origens aos cordões e novos afoxés, mantendo a identificação com relação ao negro africano, desde a música ao uso de instrumentos típicos dos terreiros, como agogôs e xequerês. Em *Os sons do Negro no Brasil*, José Ramos Tinhorão nos mostra que a repressão às práticas religiosas e culturais não impediu o entretenimento de negros e índios desde o período colonial. Nos festejos associados ao Entrudo, com a música dos terreiros de candomblé, das senzalas, o corpo ecoava em forma de som e movimento.

A preocupação das autoridades se justifica, no entanto, porque os batuques começavam, talvez, desde o início dos setecentos, a não se restringirem mais aos terreiros de negros escravos, mas, pela adesão de brancos e mestiços, a alcançarem expansão social crescente, passando a ser cultivados também entre as heterogêneas camadas mais baixas das zonas urbanas de cidades e vilas. (TINHORÃO, 2021, p. 48)

Se no final do século XIX, o luxo era predominante, o que lhes permitia obter tecidos, figurinos e adereços da França e da Itália, nos anos 1960 as grandes sociedades carnavalescas já não tinham o glamour de outrora. Por vezes, a dificuldade financeira (e talvez o desinteresse público por aquele) impediu algumas agremiações de desfilar. Em 1964, o Diário de Notícias informava que a “nota triste” do Carnaval era a ausência dos Fantoques e do Cruzeiro da Vitória, “também tradicionais adversários, os quais não sairão por falta de verba”. No ano seguinte, novamente, apenas um dos três grandes desfilou, como registrou *A Tarde*. “Contanto apenas com a participação do bloco Inocentes em Progresso, o Carnaval oficial não teve este ano a animação de carnavais passados, quando Fantoques e Cruzeiro da Vitória, juntamente com o clube do Barbalho levou ao Carnaval de rua um mar colorido e animação”.

O início do declínio dos carros alegóricos coincide com o crescimento do Trio Elétrico, que reconfigura radicalmente o formato e o sentido do Carnaval de Salvador. A rua, então, mais agitada e barulhenta, presenciava a ascensão do Trio uma década depois de criado por Dodô e Osmar e dominando cada vez mais a preferência do folião. O espaço antes reservado ao protagonismo histórico das grandes sociedades carnavalescas começava a mudar. Na década de 1960, os trios já tinham ampliado de tamanho com utilização de caminhões cada vez maiores. Fato é que a organização da festa, e dos desfiles propriamente ditos, começou a ser repensada, como abordou *A Tarde*. A nota “Trios elétricos no coração da folia” relata o fenômeno ainda em construção de uma relação especial entre o soteropolitano e o Trio, desde então, indissociável.

A animação dos chamados Trios Elétricos foi melhor aproveitada neste Carnaval. Tal como era esperado, a Diretoria de Turismo procurou mantê-los entre a Praça da Sé e o Campo Grande, proporcionando auxílios a fim de evitar que esses conjuntos que tanto animam o Carnaval, fossem deslocados para os bairros, como acontecia antes. Ontem, após as 19 horas, a folia chegou a tal ponto que toda a Rua Chile era tomada literalmente pelos foliões que pulavam e cantavam ao som dos triolins, surdos e pandeiros. Nada menos de 5 trios elétricos estiveram presentes arrastando atrás da vibrante. (A TARDE, 2 de março de 1960).

Criava-se uma forma de fazer e brincar Carnaval, com alteração significativa inclusive no circuito do desfile. Se a maioria dos blocos e sociedades carnavalescas deixava os seus bairros de origem já desfilando com destino à Praça da Sé e de lá para o Campo Grande, aos Trios é negada a presença fora da avenida. Não havia mais espaço. Dois anos depois, em 1962, *A Tarde* destaca essa transformação. “Como nos anos anteriores, o ‘Trio Elétrico’ tem sido um dos principais responsáveis pela animação do Carnaval de rua. Quando ele passa tocando sambas e marchas preferidos, ninguém resiste, põe a boca no mundo e se une a grande multidão que sempre o segue”, dizia nota com o título “Trio Elétrico traz animação”.

Neste período, a festa de Momo passava por profundas transformações. De acordo com Milton Moura, “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” (2014, p. 108).

Nesta conjuntura tão heterogênea, de forma e conteúdo, destacavam-se os blocos de afoxés, que levaram a música e a dança dos terreiros ao Carnaval, desde o final do século XIX. Os afoxés dos anos 1950 e 1960 ressignificaram suas próprias raízes, afro-brasileiras, ao se apropriarem de símbolos do orientalismo, como a indumentária e personagens da literatura e cultura árabe. Festejavam santos africanos, mas incorporados de toda uma simbologia Oriental que os afastava das tradicionais nações africanas tematizadas pelo negro no Carnaval de Salvador e os colocava em culto a países mulçumanos do Norte da África.

A antropóloga Goli Guerreiro considera que os afoxés se expressam por meio de danças e cantigas africanas, do culto jeje-ioruba. “Quase todos os membros dos afoxés se vinculam ao culto. Seus músicos são alabês, suas danças reproduzem as dos orixás, seus dirigentes são babalorixás (chefes de terreiro que dominam a língua ioruba) e o ritual do cortejo obedece à disciplina da tradição religiosa”. E completa. “(...) a orquestra chamada ‘charanga’, que executa o ritmo ijexá, é composta de agogôs, xexerês e três tipos de atabaques”. (GUERREIRO, 2000, p.71 e 72).

Vovô do Ilê, um dos fundadores do primeiro bloco afro do país, o Ilê Aiyê, reforça que os afoxés só tocavam música de terreiro, não tinha música própria, como hoje. Segundo ele, quem modificou esse cenário do afoxé foi o Badauê, bloco fundado por jovens moradores do Engenho Velho de Brotas e liderado por Moa do Katendê, no final dos anos 1970. “Antes, os afoxés só saiam com ataques de mão, agogô, chocalho. Os Mercadores e os Cavalheiros não eram afoxés, eram blocos, chamava-se de cordão. Depois do surgimento dos blocos afro que eles começaram a introduzir outros instrumentos na percussão”, contou em entrevista ao autor, em julho de 2024.

Em 1973, Gilberto Gil definiu o bloco de afoxé como “um bocado de preto, tudo vestido de branco, cantando uma invocação, uma melodia, com ritmo próprio, os ataques batendo, o agogô cantando e eles evocando os Orixás”. Convidado por estudantes da USP a fazer uma apresentação improvisado, de voz e violão, o cantor baiano, que retornava ao Brasil após o exílio em Londres, tocou e conversou com os alunos por quase três horas. Mas como surgiu a ideia de criar o afoxé? Na gravação, falando sobre as tradições do Carnaval de Salvador, Gil contou que questionou Didi, filho de Mão Senhora, sobre o assunto. “Didi estava me dizendo que o primeiro afoxé que teve foi ele que botou na rua, ele e os amigos dele. E se chamava Filhos de Gandhi. Eu perguntei: ‘Didi, por que essa história de Gandhi, essa coisa oriental?’. Ele disse: “Não sei. Deu na veneta do pessoal”. Sobre as influências africana e árabe nas indumentárias e elementos cenográficos dos blocos orientalistas, revela a composição em que “as mulheres de baianas, tudo de branco, e os homens com turbante, uma túnica, carregando umas alegorias, uns elefantes, uns camelos, uma coisa tudo oriental, uma mistura de norte da África com Índia”.

Essa fusão se manifesta com bastante expressividade nos Filhos de Gandhi. O bloco fundado em 1949, um ano depois do assassinato do pacifista indiano, é famoso por celebrar a paz na avenida. Ainda eram tempos de perseguição ao candomblé e violência policial. Se a representação conecta o sentido e a linguagem à cultura, (HALL, 2016, p. 31), o Gandhi conectou o candomblé ao universo indiano de Gandhi, através da linguagem do Carnaval, para exprimir o seu sentido: a defesa da paz. A identificação imediata com a paz também está presente no emblema do bloco: ao centro a figura de Mahatma Gandhi. No alto, o desenho de uma pomba. Nas laterais, dois símbolos orientais: um elefante e um camelo. Não por acaso a representação dos dois animais é tão frequente nos desfiles dos blocos orientalistas de Salvador dos anos 60.

Essa imagem construída do Oriente não deixava de reafirmar os rituais africanos do Gandhi, desde a saída do cortejo, com a cerimônia do padê, até as paradas para devoção ao

longo do cortejo. É possível afirmar que o mundo mágico do Gandhi destaca a beleza do Oriente não pela sua bravura ou opulência, como Maleiro nos Mercadores e nos Cavalheiros, mas por unir a espiritualidade hindu à ancestralidade africana dos seus integrantes. Com o uso de carro alegórico e indumentária estilizada à moda do cinema hollywoodiano, os afoxés elevaram o protagonismo negro na avenida por meio de um Oriente imaginado. Para eles, naqueles dias festivos entre fevereiro e março, Salvador se transformava em Bagdá, atual capital do Iraque e antiga sede do império mulçumano, símbolo da força, exuberância e prosperidade.

Na vida – digamos, real –, Salvador ainda não havia conseguido se desenvolver industrialmente, ao contrário de outras capitais no país. Há estudos que detectam, neste período, inclusive, uma espécie de “paralisia” da economia baiana, predominantemente agromercantil. É verdade que o cenário começou a mudar timidamente com a descoberta do primeiro campo de petróleo do país, em Lobato, Subúrbio Ferroviário, em 1939. O início da exploração petrolífera em território nacional consolidou a percepção de que o Brasil poderia ser autossuficiente na área de energia. Se antes enfrentava dificuldades relacionadas ao declínio da economia açucareira, Salvador passou a vislumbrar possibilidades de desenvolvimento industrial. Nos anos seguintes, a cidade foi beneficiada pela construção da refinaria Landulpho Alves, em São Francisco do Conde, a primeira do Brasil.

Apesar do entusiasmo inicial, o campo de Lobato revelou-se de baixa produtividade em termos de reservas, sendo rapidamente superado por outras descobertas no Recôncavo Baiano e em outras partes do Brasil. A organização do negócio tampouco foi suficiente para ampliar suas ações. Hoje, fica mais fácil dimensionar que o impacto da Petrobras e da industrialização no Recôncavo foi limitado. Historiadores já apontavam que as elites locais, detentoras daqueles meios de produção, não conseguiram transformar as riquezas naturais em uma infraestrutura econômica diversificada. O resultado foi um modelo de crescimento desigual, que aprofundou as diferenças econômicas na sociedade, aspecto destacado na época por Tales de Azevedo (1998).

Em *Bahia Século XIX: Uma Província no Império*, Kátia Mattoso analisa os fatores que levaram a Bahia a não se desenvolver a partir da produção petrolífera. O atraso seria reflexo do modelo conservador e excludente que impediam transformações profundas. “Salvador, como parte de uma província enraizada no Império, viu sua capacidade de inovar e gerar um desenvolvimento dinâmico ser obstruída por uma forte preservação das estruturas econômicas e sociais anteriores, que resultavam em um atraso evidente” (1992, p. 652).

A historiografia nos lembra que, não por acaso, a concentração de renda e a baixa industrialização tornaram-se marcas da economia de Salvador, no começo da segunda metade do século XX. Essa fase, não por acaso, marca o declínio do Recôncavo enquanto unidade geográfica integrada a Salvador, em parte por causa da modernização dos transportes e da expansão da cidade para novos limites.

Curiosa a tese de que esse atraso econômico seria um “enigma baiano”, incapaz de atender a uma explicação racional. Como pode, afinal, um estado com tantas potencialidades naturais ser atrasado? Ao recuperar o pensamento do economista Nelson Oliveira, Milton Moura lembra que “desde a virada do século XX pratica-se na Bahia a ocultação da problematidade de seu atraso econômico e político, substituindo-se a consideração da crise por uma versão alegórica da sociedade baiana”. (2001. p. 121) Ou seja, a realidade remete às causas da estagnação e do descompasso da economia baiana à ausência de um projeto político que atualizasse a Bahia diante das transformações estruturais que o mundo enfrentava àquela altura, de pós-guerra. “O que se chama de enigma é a opção de não revelar as limitações gritantes que acorrentam esta parte do mundo a seu passado oligárquico, patriarcal e autoritário”. (2001. p. 121)

Apesar do cenário economicamente desfavorável, Salvador vivencia processo de tentativa de modernização e reconstrução, ainda que profundamente afetada pelas desigualdades sociais. No plano urbano, a cidade deixava de ser um núcleo concentrado no centro histórico e em bairros adjacentes para expandir-se em direção à periferia e às áreas que começavam a se consolidar como novos vetores de crescimento, como Pituba, Brotas e Pernambués. A Avenida Bonocô, por exemplo, começou a ganhar relevância como um importante eixo viário que ligava o centro às regiões mais afastadas. O Subúrbio Ferroviário se transformava numa área de ocupação popular, abrigando trabalhadores que migravam em busca de oportunidades nas indústrias e começavam a se instalar na região. A linha ferroviária que atendia o Subúrbio teve papel crucial na integração dessa área ao restante da cidade.

A urbanização levou ao aumento populacional e ao crescimento desordenado das periferias, provocando um quadro de segregação espacial que reflete as desigualdades. A industrialização tardia pode ter gerado alguma modernização, mas manteve a cidade à margem do desenvolvimento econômico mais amplo, com disparidades sociais evidentes, principalmente nas áreas mais populares e afastadas do centro.

Rubim, Coutinho e Alcântara nos oferecem uma visão geográfica de Salvador a partir dos anos 1950/60, com base na ocupação da cidade bem definida a partir do poder econômico da população.

Ao longo da Avenida Sete, no Campo Grande, Canela, Graça e Nazaré moravam as famílias mais ricas de Salvador, enquanto que as de classe média residiam principalmente em Amaralina, Rio Vermelho, Tororó, Santo Antônio, Saúde, Lapinha, Brotas, Barbalho, Quintas, Soledade, Calçada, Roma e Itapagipe. A população pobre concentrava-se na Liberdade, Baixa dos Sapateiros, Federação e parte na baixa do Rio Vermelho (atual Vasco da Gama). Rio vermelho e Barra serviam igualmente como locais de veraneio. Os bairros eram bastante homogêneos na sua configuração urbana e arquitetônica, prevalecendo construções de estilo clássico e colonial. (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 2008, p. 31)

O surgimento de novos bairros, obras de infraestrutura e o crescimento da população urbana, então, foram acompanhados por tensões sociais e reconfiguração da cidade. Em suma, a cidade se transformou em um espaço onde as contradições entre modernidade e tradição se intensificaram. Nesta época de transformações e transições, o centro histórico ainda continua a desempenhar um papel importante na economia e na cultura de Salvador. Geraldo Lima, em *O Carnaval de Salvador e suas Escolas de Samba*, traça um retrato do centro histórico no começo dos anos 1960, o principal ponto econômico e cultural da cidade.

A Rua Chile era o *point* nessa época, as lojas Duas Américas, Sloper, O Adamastor, a Sorveteria Cubana e o Palace Hotel sobressaíam-se perante as lojas de discos, as livrarias e relojarias. Era uma vitrine para a moda do momento, artistas, políticos, desportistas, estudantes da Faculdade de Medicina situada no Terreiro de Jesus, jornalistas e o povo em geral, transitavam por esse trecho. O Major Cosme de Farias tinha escritório de advogado, sem diploma, o chamado rábula, uma das primeiras casas do Terreiro de Jesus, e sempre, entre amigos, podia se ver o Dr. Ziza, farmacêutico que costumava visitar e receitar os pacientes em suas próprias residências. A Assembleia Legislativa funcionava na Praça da Sé, o jornal A Tarde na Praça Castro Alves e o Jornal da Bahia na Rua Carlos Gomes. A loja Duas Américas promovia um grito de carnaval com a participação dos cantores de rádio, comandado pelo radialista Elia Sobrinho. (...) No terreiro de Jesus se concentravam os engraxates, os fotógrafos chamados lambe-lambes, os artistas de rua, uma baiana de acarajé em cada esquina e os propagandistas divulgando e vendendo diversos produtos. (LIMA. 2017, p. 20)

Embora com áreas marginalizadas, e outras onde houve paulatinamente uma atuação do Estado no intuito de expulsar seus antigos moradores, o Pelourinho e seu entorno, como Baixa dos Sapateiros e a Barroquinha, resistem e concentram a grande presença de pequenos comerciantes, artistas, vendedores e artesãos, como Maleiro, que deram materialidade à vida neste reduto expressivo, e convertido, da baianidade.

Moura conceitua a baianidade “um arranjo tecido de familiaridade, religiosidade e sensualidade, reunindo os elementos mais díspares num sistema que se baseia justamente na adjacência do desigual, dita de forma não problemática” (2001, p. 10). As novidades em termos de modelos organizacionais no Carnaval começaram a se tornar evidentes no final dos anos 1940, tendo como data simbólica a fundação dos Filhos de Gandhy, em 1949. Já no início dos anos 1950, os blocos formados pela população mais modesta “contavam com uma participação significativa de petroleiros”. Já aí 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” (2011, p. 102).

Em *A Era das Batucadas – O carnaval baiano das décadas de 1930 e 1940*, Scott Ickes considera essas manifestações fundamentais para sedimentar o protagonismo popular e negro na festa, ante o declínio das tradicionais sociedades e dos clubes carnavalescos.

Por mais de uma década a balança do carnaval de Salvador favoreceu as práticas festivas populares da classe trabalhadora afro-baiana como o indicador simbólico central da identidade do carnaval de Salvador. A importância do samba e das batucadas para o carnaval tinha estabelecido, no discurso dominante, uma relação permanente e poderosa entre a afro-baianidade e o carnaval baiano. (2013, p. 203).

Parece-me que, passada a Era de Ouro das grandes sociedades carnavalescas e seus grandiosos desfiles, em préstitos, o carnaval passou a ser afetado não apenas pela grande presença de práticas do se convencionou chamar “afro-baianas”, mas sobretudo pela forma de organização, que se subverte em cordões, afoxés, blocos de embalo. A banda de sopro ou percussão, que acompanha os desfiles, torna-se elemento essencial, assim como o poder narrativo das alegorias.

Não se pode perder de vista que o carnaval, enquanto prática social, em suma, traduz o discurso dominante, por ser, em origem, uma tradição europeia, e, historicamente, opressora como linguagem. Em Salvador, foram distintos os períodos de censura imposta às agremiações negras, perseguidas e proibidas de desfilarem, desde que a festa passou a ser organizada em préstitos, no final do século XIX.

Sendo assim, aqui cabem dois registros que julgo pertinentes. Um primeiro movimento demonstra que, a partir dos anos 1950, as grandes sociedades carnavalescas são fragmentadas e perdem o protagonismo da avenida, num processo que já vinha se desenhando, com sinais claros, com o surgimento e impacto das batucadas para a festa. Com os afoxés e blocos orientalistas, creio, o negro se apropria da linguagem do Carnaval – o

discurso do desfile, a música e a dança – dando início ao que Scott Ickes, destacado anteriormente, como uma “afro-baianidade”.

Embora tenha se industrializado de forma tímida, Salvador conseguiu, por meio da sua história colonial, das suas expressões religiosas e do turismo, estabelecer-se como importante polo cultural. A música e as manifestações populares ganharam cada vez mais visibilidade e se consolidaram como expressões de resistência às desigualdades sociais e símbolos dessa *baianidade*. Assim, Salvador, mesmo enfrentando o declínio econômico e político, mantém sua identidade cultural vibrante e parece aglutinar um sentido próprio à sua existência, como um povo que seria diferenciado – justamente por ser da Bahia - e dela saber desfrutar.

A partir dos anos 1960, o Carnaval de Salvador se transforma em um grande espetáculo, mediado pela mídia e o turismo. Naqueles tempos, o carnaval ocorria com grande destaque no centro da cidade. Mesmo num cenário de crescente popularização dos trios elétricos, os desfiles narrativos das agremiações “negras” buscavam o protagonismo junto ao público, dividindo a atenção com os tradicionais clubes carnavalescos. Era o começo do fim de uma era considerada de ouro das alegorias. Mais uma vez, recorro a Moura para contextualizar a presença do Carnaval na cidade e como ocorria nos redutos mais tradicionais.

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 do candomblé contarem de suas batucadas dos anos trinta e quarenta. Saíam pelos vales e pelas ruas de cumeeira dos bairros populares, percorrendo às vezes mais de dez quilômetros para alcançar a Baixa dos Sapateiros. Sua presença era interdita pela polícia nas ruas principais da Cidade Alta, reservadas para o curso. Ou seja, podiam chegar lá como foliões, mas sem seus cordões barulhentos. A própria lembrança da batucada, hoje, ainda lhes soa cômica. (MOURA, 2001, p. 190)

É possível, então, fazer a leitura deste período em que os dominados se apropriaram do carnaval e modificaram o discurso e o sentido, com base na baianidade. Parece-me crível também o Carnaval ter se tornado a expressão máxima da baianidade a partir da segunda metade do século passado. Interessante como a mídia e setores da política também se apropriaram desses signos gerados pela baianidade por meio do Carnaval e sua estética e mensagem, exploradas nos desfiles, baseadas, digamos, nos ideais de liberdade e prazer. Tanto que nas décadas seguintes, sobretudo, a partir dos governos carlistas, nos anos 1990, a política trabalhou com eficiência as ideias que permeiam difusão da Bahia como “terra da felicidade” e o seu povo o “mais receptivo e feliz do mundo”.

Moura destaca a importância da baianidade no contexto do carnaval, enquanto palco dos mais notórios, onde esse modo de ser, torna-se visível. Considera que é no Carnaval que a fantasia da baianidade se dá de forma mais clara.

O Carnaval, neste âmbito de atuação – ou seja, neste trabalho de reconstruir o texto da identidade baiana – é um cenário em que se realiza a interação de sujeitos portadores de arestas identificadoras, de modo que o reconhecimento dos mesmos sujeitos, com suas arestas, se dá mediante a atenuação destas arestas e a reconstituição dos contornos num arranjo em que se priorizam as curvas. Talvez faça sentido dizer que a experiência da alegria, um dos itens dados como emblemáticos da baianidade, tem como expressão máxima o sorriso, ele próprio reconfigurando o rosto num traçado curvilíneo. (MOURA. 2001, p. 10).

Nesta época, a festa parece ter se caracterizado por uma mistura de elementos tradicionais e modernos, com o surgimento de blocos, cordões e escolas de samba. Incorporado o modelo dos carros alegóricos e o desfile em préstitos, o Carnaval de Salvador passou a ser também um momento em que os afro-brasileiros puderam levar às ruas elementos do seu patrimônio simbólico e exercitar a alegria, mas também a contestação social. Moura defende que foi construída, assim, uma série de divertimentos autônomos, tais como os clubes uniformizados, batuques e afoxés, utilizando elementos tradicionais do passado civilizatório africano, incorporando a eles outros componentes recriados a partir de informações vindas da África.

Isso possibilitou a recriação do espaço carnavalesco em um momento de manifestações lúdicas diferentes das tradicionais, mas com fortes ligações ao patrimônio civilizatório africano. Essas manifestações lúdicas afro-carnavalescas organizadas pelos afro-brasileiros, através de seus componentes mais significativos como a música e a dança, foram aceitas e reproduzidas, ao longo do tempo e aos poucos, por todas as camadas da população, até mesmo pelas elites que tentaram hegemonizar o Carnaval com divertimentos europeus, no final do século passado. (MOURA, em entrevista ao autor, em 2 de outubro de 2024).

Nesse contexto, os blocos carnavalescos e os desfiles tomaram uma nova forma, incorporando itens da cultura de massa, como as marchinhas, que eram praticadas pelas grandes orquestras e bandas, além da presença dos primeiros Trios Elétricos, um dos marcos mais notáveis da evolução do Carnaval baiano.

Ao mesmo tempo, no começo dos anos 1960, o mundo está em ebulição. A contracultura desafia padrões e investe em novas formas artísticas. E a Bahia, culturalmente, mantém-se atento às tendências e aos conceitos em circulação. Tempos de eclosão da Tropicália,

enquanto movimento vanguardista e questionador, e a música revolucionária dos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que começam a tecer suas próprias relações com o Carnaval de Salvador, tempo de Cinema Novo e Glauber Rocha. E pensar que toda essa efervescência cultural antecedeu o Golpe Militar de 1964, que reconfigurou as tensões sociais e políticas no país.

2.1 AGITADOR CULTURAL

É neste cenário em que se destacam o talento e a criatividade de Maleiro e fazem dele o primeiro protagonista negro da história do Carnaval de Salvador. Nelson Cruz, seu nome de batismo, nasceu em 1909, em Saubara, então distrito de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano.

De família humilde, ele se mudou para Salvador aos 10 anos, mais especificamente para a Barroquinha, naquela época, um movimentado centro residencial e comercial popular da cidade, cenário de quase toda a sua vida. A alcunha que virou sobrenome surgiu como reconhecimento à grande aptidão no ofício de fabricação de malas.

Mas, desde a juventude Nelson pareceu se interessar pela festa de Momo. Consta na edição do dia 8 de fevereiro de 1964 do *Diário de Notícias*, que o primeiro bloco do qual ele participou foi Jacarés, em 1928. Ele também teve a própria orquestra, Vera Cruz, que se apresentava em bailes. Depois, ingressou nos Mercadores de Bagdá, fundado em 1953. Em *Nelson Maleiro, o Gigante das Mil e Uma Criações*, estudo acadêmico pioneiro, Leonardo Mendes assinala que nessa época nosso personagem atuava como músico.

“Saia tocando prato, bumbo, saxofone pelas ruas de Salvador. Já mostrava, então, variados dotes musicais. A sua quota de participação ainda estava diluída dentre os inúmeros integrantes dos Mercadores, que também desfilavam portando alegorias concernentes à cultura de Bagdá, muitas das quais construídas por Maleiro: leques, espadas, porrão, mala do tesouro”. (MENDES. 2003, p. 14 e 15).

Em 1959, após divergências, Maleiro e outros dissidentes dos Mercadores fundam um novo bloco. O surgimento dos Cavalheiros de Bagdá marca uma nova fase, em que o artista põe em prática suas ideias de forma mais livre, ainda de acordo com Mendes, iniciando uma sadia rivalidade com a antiga casa, que se inscreve como parte importante (e mal registrada) da história do Carnaval de Salvador. O *Diário de Notícias* corrobora essa disputa. “A

tradicional rivalidade entre os ‘Mercadores de Bagdá’ e os ‘Cavalheiros de Bagdá’ será este ano mais intensa, porque ambos se preparam a capricho” (edição publicada em 28 de fevereiro de 1965, p. 6).

Mesmo sem Maleiro, mas ainda ajudado por ele, os Mercadores alcançaram projeção na cultura de Salvador, tendo organizado festas inclusive de grandes proporções, no Estádio da Fonte Nova, como registrado no mês seguinte pelo mesmo jornal. “No Estádio Otávio Mangabeira, instalou-se o Mercadores de Bagdá, promovendo ali mesmo seus grandes bailes momescos, os mais concorridos dos realizados pelos pequenos clubes” (edição de 4 de março de 1965, p. 4).

É nos Cavalheiros onde traduz seus múltiplos talentos com domínio total do processo, sobretudo na arte da produção de carros alegóricos. Para Cadena, Maleiro “talvez tenha sido o personagem mais completo” do Carnaval da Bahia. “Ele fazia, construía carros alegóricos, ou seja, fazia esse trabalho de design, digamos, e ao mesmo tempo de percussão, ele fazia os instrumentos de percussão, ele ao mesmo tempo era músico, tinha composições dele próprio, e ao mesmo tempo ele era diretor de um bloco, administrador, promovia o bloco. Ele tinha muitos talentos dentro de uma pessoa só”, disse em entrevista ao autor, em 2018.

Os carros alegóricos, essas instalações artísticas puxadas geralmente por veículos motorizados, vêm desde o final do século XIX com os préstitos dos clubes, que eram clubes de rua, brancos e negros, e são essenciais na tentativa de se estabelecer uma narrativa. Também em entrevista ao autor, em 2019, Goli Guerreiro aponta que os carros alegóricos sempre estiveram a serviço das histórias que esses grupos tinham para contar. “Os clubes negros já botavam Etiópia na rua, Egito. Então, essas narrativas contadas pelos negros no Carnaval, uma espécie de letramento estético, performático, de contar uma outra história que não era a história oficial dos negros”.

Os carros alegóricos, no entanto, eram, praticamente, acessíveis somente aos grandes clubes carnavalescos. Construir essas alegorias e colocá-las em movimento eram um investimento relativamente caro. Cadena destaca que, entre os pequenos blocos os carros alegóricos só eram vistos realmente nos “Mercadores e nos Cavalheiros” e depois nos “Internacionais”, que são feitos justamente por Maleiro. “A gente encontra, na literatura dos jornais, exemplos de muitos blocos, de muitos cordões, mas nenhum deles tinha carro alegórico. Nenhum deles. O que eles tinham eram um figurino e uma banda, uma banda de qualquer tipo que fosse, fosse uma banda de percussão, fosse uma banda de sopro, que fosse assim, mas não carro alegórico”.

Em 1963, A Tarde registrou a beleza dos carros alegóricos dos Mercadores e impacto que provocavam no público.

De um simples cordão, organizado por gente humilde, os Mercadores de Bagdad transformaram-se num pequeno clube e marcham para ganhar foros de grande sociedade. Entusiasmo não falta aos seus filiados e de ano para ano sua presença no grande curso carnavalesco de domingo faz-se mais notada. Os carros alegóricos reproduzindo motivos inspirados em cousas do Oriente, para ficar em harmonia com o seu nome, são ricos e belos. Na foto, dois carros dos Mercadores de Bagdad, durante o desfile de ontem arrancaram entusiásticos aplausos da multidão postada na Avenida. (A TARDE, 25 de fevereiro de 1963).

Figura 5. Maleiro no ano de fundação dos Mercadores de Bagdá



Fonte: Livro “Nelson Maleiro - O Gigante das Mil e Uma Criações”

Figura 6. Integrantes do bloco Mercadores de Bagdá



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

Na reportagem publicada pelo *Diário de Notícias* no dia 8 de fevereiro de 1964, o próprio Maleiro revelou que foi pioneiro na arte dos carros alegóricos em Salvador. “Fui eu quem iniciou esta ideia de desfile com alegorias que hoje em dia está tão divulgado”. Para aquele ano, ele disse que os Cavalheiros iriam homenagear o Egito e contou detalhes da grande estrutura que havia preparado. “O préstito contará com 8 carros, além de mais de uma centena de homens com trajes que custaram alguns milhares de cruzeiros. O título de campeão prosseguiu, será nosso, disto não tenho dúvida”, arrematou, esbanjando confiança. De fato, a promessa se cumpriu naquele ano, mesmo que de forma um tanto incomum. Em 10 de fevereiro, *A Tarde* publicou que o “Departamento de Turismo da Prefeitura vai conferir ao clube carnavalesco Cavalheiros de Bagdad uma taça especial pela sua participação no Carnaval de 64. Este ano, não houve concurso de pequenos blocos, pois os Mercadores não concorreram, ficando sozinhos os Cavalheiros de Bagdad”.

Apesar das amizades e ligações fraternas entre os blocos, os Cavalheiros de Bagdá acabaram por interromper o protagonismo de beleza, e também nos concursos, dos Mercadores e foram campeões logo no ano de estreia, em 1960. Dois anos depois, os

Cavaleiros levantariam novamente o troféu de campeão, como informou o jornal *A Tarde*. A reportagem no topo da página 2 trazia a manchete “Cavaleiros de Bagdá, campeão dos pequenos clubes”.

A foto publicada destacava um carro alegórico com a escultura de um enorme animal, semelhante a um rinoceronte, cercado por muitos foliões. Naquele ano, Maleiro ajustou o Gigante de Bagdá, personagem que encarnava na avenida, à imagem de Aladim, tematizando todo o cortejo com um enredo baseado nas histórias persas e árabes reunidas no livro *As Mil e Uma Noites*, que ganhou o mundo após tradução para o francês realizada em 1704 pelo orientalista Antoine Galland e retratado pelo cinema diversas vezes no último século. Os Mercadores de Bagdá amargaram o vice-campeonato e os Filhos de Gandhi, o terceiro lugar.

O Bloco Cavaleiros de Bagdad sagrou-se campeão na categoria de pequenos clubes. Os Cavaleiros, além de apresentarem numerosos figurantes, ofereceram outro espetáculo. Não menos interessante. O cortejo alegórico. Um carro conduzia a lâmpada mágica e o gigante de Aladim. Outro carro levava a rainha do clube, Senhora Maria Odete Silva, além de dois príncipes. Ainda haviam outras alegorias, tais como sombrinhas multicoloridas, baús, grandes cestos, etc. Tudo representando as mil e uma noites. (A TARDE, 5 de março de 1962)

Figura 7. Reportagem sobre vitória dos Cavaleiros no Carnaval de 1962

A TARDE — SEGUNDA-FEIRA, 5 DE MARÇO DE 1962

Cavaleiros de Bagdá, campeão dos pequenos clubes

O Carnaval de rua viveu, ontem, um dos seus grandes dias, na praça da Sé. O desfile de cordões, pequenos clubes, escolas de samba, atreves e batucadas foi a nota mais atuante. A grande peça ficou literalmente tomada de pessoas que para ali se dirigiram, a fim de assistir ao desfile promovido pelo Departamento de Turismo da Municipalidade, quando mais de duas dezenas de clubes carnavalescos, escolas de samba, etc., desfilarão perante a comissão julgadora. Foi um espetáculo muito bonito, minou a alegria e a beleza das fantasias.

O bloco Cavaleiros de Bagdá sagrou-se campeão, na categoria de pequenos clubes. Os Cavaleiros, além de apresentarem numerosos figurantes, ofereceram outro espetáculo não menos interessante: o espetáculo alegórico. Um carro conduzia a lâmpada mágica e o gigante de Aladim. Outro carro levava a rainha do clube, srta. Maria Odete Silva, além de dois príncipes. Havia ainda outras alegorias, tais como: sombrinhas multicoloridas, baús, grandes cestos, etc., tudo representando as “Mil e Uma Noites”.

Na categoria de pequenos clubes, foram classificados ainda: como vice-campeão, os Mercadores de Bagdá, que se apresentaram com um enredo baseado nas histórias persas e árabes reunidas no livro “As Mil e Uma Noites”, que ganhou o mundo após tradução para o francês realizada em 1704 pelo orientalista Antoine Galland e retratado pelo cinema diversas vezes no último século. Os Filhos de Gandhi, o terceiro lugar.

do que realmente com o dos pequenos clubes.

MAIS UMA VEZ “VAI LEVANDO”

Na categoria de cordões, o “C. C. Vai Levando” mais uma vez sagrou-se campeão, merecidamente. Apresentando 800 figurantes, o “Vai Levando” atraiu os elogios das aplausos dos que se encontravam na praça da Sé, tendo em vista a boa apresentação dos participantes do grande cordão carnavalesco. Acrescenta-se que o “Vai Levando” além de oferecer um conjunto harmonioso, com música e batucada perfeita, apresentaram-se com um grupo de músicos que impressionou a comissão.

O vice-campeão da categoria foram os Filhos do Mórro, e o terceiro colocado foram os Filhos do Pôrto. A comissão resolveu conferir prêmios especiais aos seguintes cordões: Filhos do Turco, B...

categoria de atreves, e o vice-campeão os Filhos de Obô. O terceiro colocado foram os Índios da Floresta. As menções honrosas foram para a Folia Africana e Filhos do Terreiro da Águia.

ESCOLAS DE SAMBA

Na categoria de escolas de samba, os Ritmistas do Samba conseguiram a primeira classificação, mais merecidamente. Os demais classificados foram os seguintes: Juventude do Garcia e Unidos do Brândão. A comissão conferiu um prêmio especial à Escola de Samba do Politécnico.

BATUCADAS SEM CLASSIFICAÇÃO

Na parte das batucadas, a comissão resolveu, por unanimidade, não emitir nenhuma das batucadas por não terem alcançado o mínimo dos resultados exigidos pelo regulamento.

A COMISSÃO

A comissão destinada pelo Departamento de Turismo estava composta assim: prof. Heron de Alencar, folclorista Albino Maranhão de Oliveira e Antonio Monteiro e sr. Valtér Gomes da Conceição. O resultado final a que chegou a comissão julgadora foi bem recebido por todos, inclusive pela maneira imparcial por que agraciou os seus componentes.

Muitos juristas

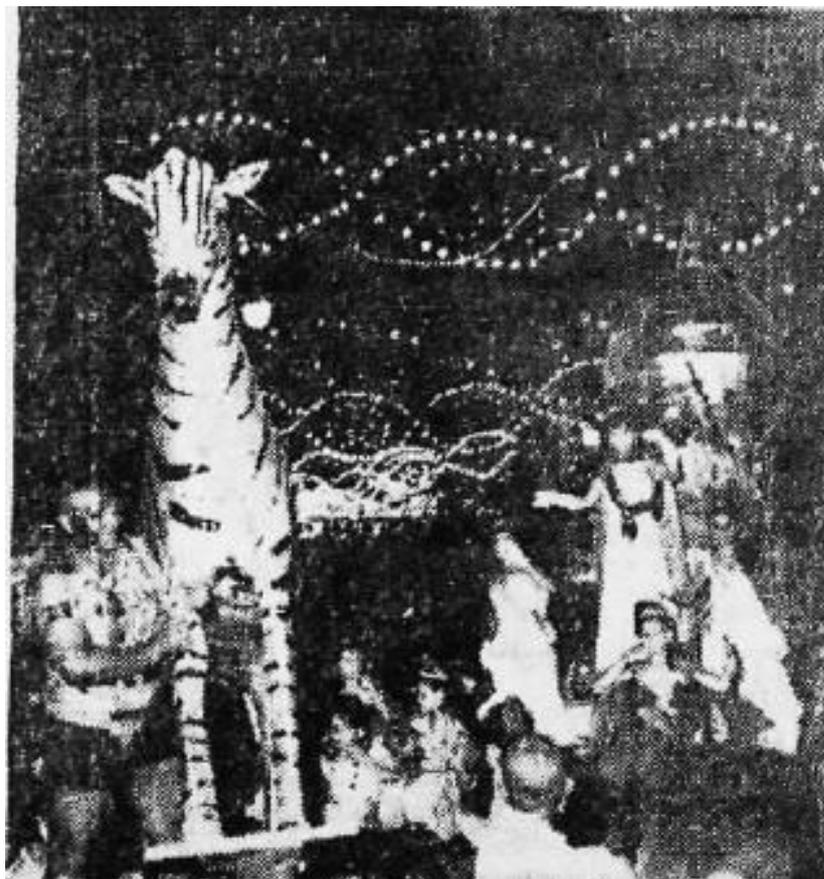
O Carnaval bahiano atraiu este...



Os “Cavaleiros de Bagdá” e amparo dos pequenos clubes, fizeram acompanhar o seu bloco de uma vistosa cortejo de carros alegóricos, um dos quais aparece na foto.

Fonte: *A Tarde* (edição de 5/3/1962)

Figura 8. Cavalheiros de Bagdá, em 1966



Fonte: Foto *A Tarde* (edição de 23/2/1966)

Em 23 de fevereiro de 1966, *A Tarde* destacou a passagem marcante do bloco. Com o título “A presença dos Cavalheiros”, o texto informava que os "Cavalheiros de Bagdad", com bonito préstito, foi dos mais aplaudidos. O esforço que os dirigentes fizeram para colocar um préstito do nível do que foi levado às ruas foi coroado pelos aplausos do público que assistiu sua passagem pelo centro da cidade”. Maleiro aparece em fotografia do carro principal, ao lado de uma grande girafa.

Ao que parece, os Cavalheiros criavam ano após ano uma expectativa no público sobre o que Maleiro iria levar às ruas. Por isso, sua necessidade de incessante inovação. Um dos artistas mais expressivos do Carnaval contemporâneo, assim como Maleiro foi no seu tempo, Carlinhos Brown presenciou ainda criança o impacto provocado por aqueles desfiles, como a cena marcante envolvendo o Gigante de Bagdá e um Gorila em plena folia.

O momento mais impressionante para mim de ver os Mercadores e os Cavaleiros de Bagdá foi quando ele dominou o gorila na rua. Aquilo era muito forte e muito infantil também. Ele jogava pólvora, era um efeito de fogo, e ele virava a cabeça do gorila assim com a corda e naquele tempo ele

fazia as pólvoras subirem, era algo muito mágico e muito clarim, ele jogou muito clarim e muito ijexá, dando uma marca importante. Você vê que os Filhos de Gandhi manteve isso. (BROWN, em entrevista ao autor, em 23 de abril de 2024).

Brown considera Maleiro “mestre do Carnaval” e “melhor alegorista”. Ele revelou que quando terminava o Carnaval, Nelson estacionava os carros alegóricos num trecho próximo ao atual prédio do IPHAN, na J. J. Seabra, mais conhecida como Baixa dos Sapateiros. “Era uma coisa linda de você ver. Quem tinha saudade do Carnaval passava por ali e tinha uma verdadeira exposição”. Quando Maleiro morreu, lamenta Brown, a “Bahia também perdeu a alegoria, que eram os carros do Fantoche, dos grandes clubes, que todos eram feitos por ele”. Seu talento indicava ser tão além da fronteira, que muito se comenta que a Portela o teria consultado certa vez sobre a confecção de uma águia, que precisava ganhar movimento no desfile carioca. Brown confirma o boato.

Vovô do Ilê também corrobora o talento e pioneirismo de Maleiro na confecção dos carros alegóricos. “Esses blocos eram uma referência no Carnaval. A gente criança já tinha ouvido falar nos Mercadores, nos Cavalheiros de Bagdá até pela diferença, de Nelson Maleiro, de ser um bloco, assim, mais criativo, diferente dos outros, de só ter alguém tocando. Já naquela época, a gente via as transformações, as coisas que ele fazia nos carros alegóricos”. O fundador do Ilê relembra os primeiros contatos com os blocos orientalistas.

A gente ficava na Liberdade. Mas nós tínhamos uma tia que morava no Taboão, aí minha mãe levava a gente no Carnaval para lá. A gente via a saída do Gandhi, o desfile das escolas de samba na praça municipal, onde tinha um palanque, o desfile dos clubes Carnavalesco, esses blocos que saiam também dos mais importantes. A gente também via os Mercadores de Bagdá, Cavaleiros de Bagdá, Vai levando. Tinha os afoxés, os Filhos de Gandhi. (VOVÔ DO ILÊ, em entrevista no dia 18 de julho de 2024).

Anos depois, na época da criação do Ilê Aiyê, Vovô reconhece que Maleiro serviu de inspiração. “Em termo de alegoria, nós começamos seguindo esse modelo de Nelson Maleiro, dos carros serem carros artesanais, não com a mesma categoria que ele fazia né? Mas os carros nossos eram feitos aqui (Curuzu)”. Ele conta que esteve recentemente no Festival de Parintins, no Pará, e recordou as alegorias produzidas décadas antes. “Eu fiz uma comparação com Nelson Maleiro, guardando as proporções, com aqueles artistas que criam aqueles carros alegóricos dos bois, Caprichoso e Garantido. Que Nelson Maleiro já naquela época, nos anos 1960, já criava os carros alegóricos, criava animais com movimentos. Então, era um impacto muito forte ver aquelas criações dele”.

Maleiro também se tornou referência na arte da fabricação de instrumentos musicais, utilizados no Carnaval. Durante mais de 30 anos, ele manteve ateliê no imóvel de número 28 na Barroquinha, frequentado por músicos, artistas e autoridades, e de onde podia se ver uma placa acima da porta, com a frase: “Cavalheiros de Bagdá – Campeão de 62, 63, 64 e 65”.

Figura 9. Fachada do imóvel onde funcionava o ateliê de Maleiro (cor salmão)



Fonte: Foto do autor.

Figura 10. Maria Emília Santos, proprietária da loja de roupas



Fonte: Foto do autor.

Em 2019, o espaço abrigava uma loja de roupas e calçados. Dona Maria Emília Santos, então proprietária, aos 81 anos, e há quase 40 anos naquele ponto comercial, contou, em entrevista ao autor, que um tio dela, Henrique, trabalhava com Maleiro, e que o conheceu de forma superficial. “Ele morava aqui com a família. Aí dentro tem essa sala, tem quarto e banheiro lá dentro. E uma parte que é cozinha. Era aberto o fundo, mas eu que fechei. Tinham uns armários aqui onde ele guardava os atabaques”, explica.

A pequena comerciante também revela que, mesmo após a sua morte, em 1982, Maleiro continuou sendo procurado. “Vinha gente do exterior até. Gente de fora comprar os atabaques na mão dele. Depois que ele morreu, ainda veio muita gente procurar, gente de outros países, de outros estados do Brasil”.

Era neste espaço onde Maleiro materializava seus sonhos ao confeccionar timbau, pandeiros, repiques, agogô usados nos Cavalheiros e em uma porção de outros blocos para os quais também emprestava seu talento, como registrado pelo *Diário de Notícias* no sábado de Carnaval de 1964, a poucas semanas do golpe militar.

O perfil com título “Nelson Maleiro faz desde tamborim até o agogô e tem saxofone de 60 anos”, escrito pela primeira repórter da Bahia, Dometila Garrido, reforçava a importância dele para a festa. “Uma outra faceta deste folião é desconhecida de muitos qual seja a de fabricante de instrumentos de percussão para todos os cordões, batucadas e escolas de samba da nossa Capital”. Uma foto registra Maleiro tocando um saxofone no seu ateliê, rodeado de prateleiras com peças de instrumentos de percussão. O texto continua.

Ao ouvirmos as batucadas não sabemos que, para aquele belo espetáculo um homem trabalha todo o ano construindo os instrumentos que serão usados e este homem tem no sangue o micróbio do autêntico folião daquele que nasce bem bahiano que desde pequeno aprende o ritmo de nossas marchas e sambas dos nossos pequenos clubes pela Baixa dos Sapateiros, Av, Sete e Rua Chile. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 8 de fevereiro de 1964).

Na sua definição científica, micróbio é um organismo microscópico, que pode existir em sua forma unicelular ou em uma colônia de células. Assim como o folião, solitário, ou em grupo, faz o Carnaval. Hoje, diríamos que Maleiro tinha a folia de Momo no DNA.

Uma década depois, Maleiro nos oferece sua visão de uma festa já modificada. O documentário *Bahia de Todos os Santos* (1974), que faz um retrato daquela cultura instigante, por meio de alguns dos seus principais personagens, como Dodô e Osmar, Jorge Amado, Gilberto Gil, traz, talvez, o único registro em áudio e vídeo de Nelson Maleiro. O filme capta para a posteridade o criador do Gigante de Bagdá em ação, ajustando as ornamentações do carro alegórico dos Cavalheiros de Bagdá, além de trazer um curto depoimento. Ele refaz os

próprios passos. “Há 33 anos que eu faço Carnaval. Já toquei muito, em cordões, em blocos. Eu também sou músico. Tenho filhos que são músicos. E, naquele tempo, que nós somos modernos, negócio de namorada e tal, aquele entusiasmo, Nelson pra cá, Nelson pra lá, eu ainda pagava pra sair tocando nos blocos, fazia minhas fantasias, e ainda pagava ainda. Com a transformação da vida, os problemas, o negócio mudou todo”.

Figura 11. Nelson Maleiro no ateliê de instrumentos musicais



Fonte: Diário de Notícia (por Raimundo de Jesus, 8/2/1964).

Mais uma vez, Maleiro, antevendo o risco de sua memória se deteriorar diante dos avanços do Carnaval, reafirma seu pioneirismo e valor para a folia baiana. “Fui eu quem botei pela primeira vez bangôs na rua, no Carnaval. Fui eu pela primeira vez que botei pratos no Carnaval. Fui eu que pela primeira vez botei cavaquinho elétrico no Carnaval. Fui eu que pela

primeira vez botei alegorias no Carnaval. De lá pra cá, então, os outros foram achando aquilo uma coisa interessante, que está no ponto que está hoje, todo mundo com seus carrinhos, grande ou pequeno, mas todos saem com carros alegóricos. Mas, o pioneiro de tudo isso fui eu”. A fala de Maleiro coloca em questão até mesmo o protagonismo original do cavaquinho elétrico, atribuído a Dodô e Osmar, que deu origem à guitarra baiana. Ainda durante a entrevista, Maleiro explica que trabalha com a fabricação de instrumentos desde 1942. Perguntado sobre a técnica para se fazer um atabaque, ele responde: “o segredo é justamente a consciência do som e do diapasão”.

Ainda muito jovem, Carlinhos Brown frequentou o ateliê de Nelson Maleiro. De lá poderiam ser vistas, além de malas, instrumentos de sopro e percussão, como bongôs, maracas e claves. “Ele fazia tudo isso e não gostava de bagunça”.

Ele era o melhor tanoeiro que a gente tinha. Ele construía um bongô com uma madeira chamada Sebastião de Arruda, que é uma das melhores sonoridades para conga, ou melhor, para atabaque, ou para bongô. E esses bongôs dele eram requisitadíssimos em navios que chegavam de Cuba, como suas big orquestras etc. Mas, seu Nelson e sua inteligência e genialidade não paravam por isso, porque ele, igual Grimaldi, também consertava instrumentos de sopro. (BROWN, em entrevista ao autor, em 23 abril de 2024).

Tanta inventividade teria feito Maleiro criar até mesmo o tamborim quadrado, instrumento que se tornou utilizado em massa nas baterias das Escolas de Samba cariocas. “Hoje tem as indústrias de pele, dos instrumentos, mas naquela época era couro de jiboia, era couro de gato, era pele de carneiro, e ele tinha toda essa sensibilidade de fazer esse trabalho”, diz Clarindo Silva, proprietário da Cantina da Lua e protagonista da vida cultural do Pelourinho, em entrevista ao autor. Ele chegou aos 12 anos para trabalhar num bazar de ferro velho, exatamente onde hoje funciona a Cantina, e se impressionou com o artista, e futuro amigo, que se mostrava um verdadeiro agitador cultural.

Eu ia pegar o bonde naturalmente na Barroquinha. Eu via sempre aquele negão, forte, na sua tenda, fazendo mala, fazendo instrumento de percussão, e isso mexia muito com a minha cabeça. Eu dizia, “meu Deus, esse cara deve ser um grande artista”. E depois eu comecei a me aproximar dele, e, ao me aproximar dele, eu vi que não era só um artesão, que era um músico, que era um nadador, um remador, que era uma figura inventiva, que era um cara que ele estava vivendo além de seus tempos. Imagina que, naquela época, ele fez uma bicicleta com cinco ou seis lugares. Ele participava da vida cultural da cidade. (SILVA, em entrevista ao autor, em 22 de março de 2018).

Por muitos anos, o imóvel onde trabalhava e morava era também a sede dos Cavalheiros, mesmo que de forma improvisada. Na sede definitiva, num imóvel na Ladeira do Ferrão, ocorriam os ensaios pré-Carnavalescos do bloco. Mas também se transformava numa espécie de barracão para confecção das fantasias: turbantes, túnicas, lenços, coletes e bermudas de cetim, verdes, vermelhas, azuis, sandálias e outras peças que remetiam à imagem estereotipada do universo árabe. Todo ano era preciso pensar no enredo e em toda a cadeia necessária para dar vida à história: vestimentas, acessórios, adereços, instrumentos, músicas, carros alegóricos, personagens, instalações artísticas, cores.

Quem o conheceu afirma que ele tirava do próprio bolso a maior parte das despesas do bloco. E olhe que nos tempos áureos, os Cavalheiros de Bagdá eram um dos maiores blocos negros de Salvador, com centenas de componentes. Um verdadeiro exército árabe a marchar pelo centro da cidade. O Carnaval para os blocos populares “começava no Terreiro de Jesus, com as cadeiras de lonas nas ruas, na Rua da Misericórdia, na Rua Chile, ao longo da avenida Sete”, recorda Clarindo Silva. “Só se falava em amor, em beleza, se falava em estética”.

Mas a era de intenso brilho dos carros alegóricos avançava cada vez mais ao fim. No final da década de 1970, já aparentemente desiludido e amargurado com os novos tempos do Carnaval, Maleiro reclama que os Cavalheiros não reuniram número suficiente de integrantes para desfilar. A reportagem “Na Baixa dos Sapateiros desgraça pouca é bobagem”, publicada num domingo pós enchente, já traz no título o contexto daquela região do antigo centro comercial e popular da cidade, ao pé do Pelourinho, em franca decadência. E para esse perfil ouve seus ilustres personagens.

“Na entrada do clube, as faixas proclamam velhos campeonatos levantados pelo folião. Carnaval? Não. Nunca mais há de botar os Cavalheiros na rua”, diz o texto da repórter Márcia Guimarães, ao que Maleiro declara: “Esse ano só conseguimos reunir 25 pessoas. Todo mundo quer sair de índio”. Esta reportagem é um importante registro histórico da rotina de Maleiro no ateliê, curiosa e lamentavelmente com a mão ferida e impossibilitado de trabalhar, mas, sobretudo, por descrevê-lo em seus últimos momentos como folião e carnavalesco. E vale aqui a sua transcrição parcial.

“Antes - faz tempo - eram 400 Cavalheiros em tropel pelas ruas da Bahia. Não. Esse foi mesmo o último Carnaval de Maleiro, feito na marra e na aflição, no capricho e na vontade retada de não deixar a peteca cair, só pra comemorar 20 anos de folia na rua. Na Baixa dos Sapateiros, há 49 anos ele espreita o movimento, desde um tempo em que se podia dormir de janelas e portas escancaradas a gozar as delícias da brisa noturna.
Chega gente:

— Preciso de atabaque.
Maleiro não pega o serviço, O braço engessado não deixa,
— Mas tenho necessidade, seu Nelson.
Deixo a encomenda.
— Vai ter que esperar. Só depois de 1 dias. Agora não posso.
Foi pedrada escapulida de um tumulto em frente à sede do clube. O velho folião foi olhar, mas olhou na direção errada. Olhou pra quem tava correndo e a pedrada veio do lado de quem ficou. A bicha bateu no braço e acabou com a mão de Nelson Maleiro, faz um mês. Quem quiser atabaques, pois, que espere”. (A Tarde, 3 de junho de 1979).

O envolvimento da vida em comunidade parece ter sido uma tônica em Maleiro, sendo de conhecimento que ele promovia ações sociais e festivas na sede dos Cavalheiros, quando funcionou na Ladeira do Ferrão, no Pelourinho, participava com muita irreverência de festas populares, como Iemanjá e Senhor do Bonfim, além de atuar sobretudo onde morou a vida toda, na Baixa dos Sapateiros (MENDES, 2003).

Figura 12. Maleiro faz ajuste em carro alegórico, em cena de documentário



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=pBKcIE7Mm34>

2.2 O GIGANTE DE BAGDÁ

“Como é que eu poderia dizer mesmo? O que era aquilo?”, questiona-se Gilberto Gil. Depois de hesitar por um instante, como quem busca acessar o registro fotográfico da memória, responde.

Uma figura imensa, muito forte, com uma fantasia muito bonita, com motivos vermelhos, brancos e tal, um turbante muito interessante também na cabeça. E era uma figura que impunha um respeito muito, assim, imediato, atraía a atenção da gente de uma forma muito imediata, era muito magnético aquilo. E ele ia em cima de um carro, um carro alegórico, um caminhão, no meio do bloco, que era um bloco de afoxé muito, muito interessante. (GIL, em entrevista ao autor, em 14 de abril de 2018).

Pode-se dizer que o Gigante de Bagdá, personagem criado e encenado por Maleiro, era a representação de uma espécie de guerreiro árabe mestiço, que se destacava pelo porte físico avantajado e associado à força sobrenatural e resistência física. Negro e com mais de 1,80 de altura, ele se transformava no Gigante mestiço. Apesar do universo árabe reunir uma infinidade de personagens estereotipados, como sheiks e califas, Maleiro optou por construir o personagem principal do desfile à imagem de um guerreiro.

Ostentava sempre um colete de metal reluzente, assemelhado ao ferro, o que provocava um efeito visual chamativo, graças aos reflexos eu dele emanavam. Neste colete, a simbologia da força, do poder daquele que, no Carnaval, transpunha as dificuldades no cotidiano, para afirmar-se em outro plano, assumindo, assim, um outro status social”. (MENDES, 2001. p.28).

Em outros momentos, alinhava a imagem do Gigante ao conto de Aladim, se assemelhando visualmente ao Gênio da Lâmpada. Para Nelson Cadena, é provável que alguém tenha mencionado a sua semelhança com o personagem. “Ele explorava um pouco o imaginário daquele Gênio, tudo sempre vinculado àquelas histórias da Aladim, todas histórias, digamos, orientais. E como ele se sentia, não sabia que era grande, provavelmente alguém devia ter dito que ele parecia o Gênio da Lâmpada e exercia esse personagem”.

A figura do Gigante de Bagdá e os blocos orientalistas foram as suas primeiras grandes emoções de Gilberto Gil com o Carnaval, como contou ao autor. “Eu era criança quando eu vi pela primeira vez o Gandhi, eu vi pela primeira vez os Cavaleiros, os Mercadores. (...) Eu tenho na mente como uma fotografia. Aquela figura que era meio Buda”. Para o cantor e compositor baiano, “o ijexá, o afoxé, o ijexá de rua” é um ritmo “contagante, é interessantíssimo, é decorado por uma série de coisas interessantíssimas, como a dança, as indumentárias, as fantasias”.

Figura 13. Gigante de Bagdá golpeia gongo com um porrete



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

Figura 14. Gigante de Bagdá domina o tubarão na avenida



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

Figura 15. Carro principal dos Cavalheiros de Bagdá traz a lâmpada mágica



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

No registro fonográfico de 1973, Gil revelou que os afoxés eram a coisa que “mais gostava” no Carnaval e que havia se preocupado com o ostracismo e o possível fim daqueles blocos tão originais, que lhe provocavam fascínio “magnetizante” a ponto de compor uma música para homenageá-los.

Outro dia eu fui brincar na Praça da Sé no Carnaval que passou. Aí eu tava lá brincando, de repente, eu me lembrei do afoxé. Tinha um rapaz assim do lado. Eu perguntei para ele: ‘Meu irmão, onde está o afoxé? Me diga, você viu o afoxé?’ Ele fez: ‘Afoxé?, Ah, é... Tinha um hoje por aqui. Passou aí mais cedo. Deve tá para lá’. ‘Pra onde?’ Ele fez: ‘Para lá’. Eu fiz: ‘Aonde?’ Ele fez: ‘Vá’. Eu fui. Mas aí eu já achei estranho, porque antigamente, quando o afoxé tava na praça, não tinha nada que procurar. O som enchia tudo. A gente chegava na praça e era aquele mundo de gente. Era 400, 500, tudo vestindo aqueles turbantes, aquela maré branca no meio da Praça da Sé e aqueles, aquelas cantigas de arrepiar as mulheres. (GIL, Gilberto. Gilberto Gil ao Vivo na USP, 1973)

A história mostra que Gil foi o grande responsável pelo ressurgimento do Gandhy. Ele havia composto um ano antes a canção *Filhos de Gandhi*, que relata um pedido para que os Orixás ajudem os afoxés a resistirem. "Eu digo: ‘Quem sabe se a gente cantar, eles *pode* tudo se juntar lá por cima, né? E resolver ajudar a gente e o afoxé não acabar”, afirma na gravação. A música recupera a importância dos afoxés, que andavam esvaziados, já com o Trio Elétrico dominante na avenida. Então, a ode ao Carnaval orientalista convoca todos a irem às ruas para ver o desfile dos blocos, inclusive os Orixás. “Omolu, Ogum, Oxum, Oxumarê / Todo o

peçoal / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi. (...) “Iansã, Iemanjá, chama Xangô /Oxóssi também”. Em outros versos, descreve: “Mercador, Cavaleiro de Bagdá / Oh, Filhos de Obá/ Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi”. Ao citar nominalmente os Mercadores e os Cavaleiros (grafado na música Cavaleiros), Gil presta nítida homenagem ao Gigante que lhe impressionara na infância e a Maleiro, seu criador.

Esses blocos foram muito marcantes e a figura do Nelson Maleiro foi muito importante, tanto que eu me lembro até hoje, tanto que eu coloquei na música. (...) Era uma música sobre os afoxés, sobre o Carnaval, sobre a importância dos afoxés no Carnaval, sobre a origem do ritmo do candomblé, enfim, a importância do candomblé na vida da Bahia, tudo junto e, evidentemente, a importância do Nelson Maleiro, aquela figura icônica maravilhosa. (GIL, em entrevista ao autor, 14 de abril de 2018).

Inspirado pelo Gigante e os blocos orientalistas, Carlinhos Brown criou o bloco Zárabes nos anos 1990. Seus integrantes se apresentam com turbantes e túnicas, acompanhados por grande banda de percussão e sopro. “Era necessário trazer essa influência do Gigante, do primeiro gigante da Bahia, que era o Gigante de Bagdá. Hoje nós temos o Gigante Léo, que é um Gigante também, né?”, afirma ao comparar o antigo guerreiro árabe com o apelido dado ao cantor Léo Santana.

Os Zárabes podem ser observados como uma releitura dos Mercadores e dos Cavaleiros, tendo Brown, uma das mentes mais criativas do Carnaval contemporâneo da Bahia, força expressiva similar à exibida nos desfiles de Maleiro. “A beleza estética que Nelson deixou entre suas criações fez com que, verdadeiramente, eu me reconhecesse”, disse ao autor.

Protagonista, o personagem de Maleiro ganhou fama nos anos 1960 e foi parar na televisão. Além de comerciais, em que associava sua força à qualidade dos produtos, o Gigante estrelou na antiga TV Itapoan o programa “Escada para o Sucesso”, onde tinha como missão gongar os calouros que desafinassem no palco da atração. Um incêndio em 1975 destruiu grande parte do acervo da primeira emissora da Bahia e transformou em cinzas a possibilidade de se ter o Gigante de Bagdá eternizado em imagem em movimento.

Segundo Leonardo Mendes aponta, Maleiro “consegue ampliar o espaço de atuação do povo negro, que ainda encontrava no Carnaval daquela época um espaço de criatividade”. É possível que, desta forma, a experiência de Maleiro resignificasse a vida dos seus semelhantes na avenida por meio do Gigante. “O Carnaval era, assim, um momento de redenção, de extravasamento de dores do cotidiano e de negociações de forças culturais e políticas. Mas é do alto do carro, também, que o olhar do carnavalesco é afetado pela

necessidade de dar àquele povo de Salvador outras possibilidades de existência”. (MENDES, 2003. p. 16).

Se para os préstitos brancos ser “europeu” pode ser encarado como a realização de um desejo subalterno, é possível que para o negro orientalista da Bahia não bastasse apenas reforçar o poder e feitos do tradicional africano que se liberta da escravidão, mas sobretudo assumir o lugar de controle – através do guerreiro árabe – e ser senhor da sua liberdade, ludicamente. Desta forma, a imagem do Gigante pode ser associada aos negros mulçumanos escravizados, de diferentes povos, como os malês, responsáveis pelas principais revoltas antiescravagista no Brasil no começo do século XIX, entre 1807 e 1835, tanto nos engenhos do interior quanto na capital.

A historiografia afirma que escravos e alforriados em Salvador haviam chegado de diversas partes da África e que muitas vezes já haviam guerreado entre si no antigo continente. Relação classificada por Verger como “inimigos na África, mas unidos na Bahia pelos laços do Islã” (2021, p. 384). Como registra Darcy Ribeiro, os negros do Brasil foram trazidos principalmente da costa ocidental africana. O sociólogo lembra que Arthur Ramos, dando continuidade aos estudos de Nina Rodrigues, categorizou três principais grupos.

O primeiro das culturas sudanesas é representado principalmente pelos grupos Yorubá, chamados Nago, pelos Daomei, designados geralmente como Gegê, e pelos Fantin Achantin, conhecidos como Minas, além de muitos representantes de grupos menores da Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim. O segundo grupo trouxe ao Brasil culturas africanas islamizadas, principalmente os Peiu, os Mandinga e os Halsá, do norte da Nigéria, identificados na Bahia como negros Malê e no Rio de Janeiro como negros Alufá. O terceiro grupo, cultural africano, era integrado por tribos Banto, do grupo Congo-angolês provenientes da área de hoje, compreendida pela Angola e a Contracosta, que corresponde ao atual território de Moçambique. (RIBEIRO. 2019, p. 86)

Já Edison Carneiro resume o processo de migração forçado pelo comércio escravagista ao afirmar que o negro trazido para o Brasil tem origem numa região “que vai do Golfo do Guiné até a Colônia Portuguesa de Moçambique, excetuando a ponta meridional do continente, terra dos Bosquimanos e Hortenctores”. O etnólogo baiano considera essa região o habitat do verdadeiro negro. “Daí nos chegaram nagôs, jejes, haussás, tapas, minas (tshis e gás) e mandês (mandigas), angolans, congos, banguelas, monjolos e moçambiques... - uma infinidade de tribos”. Carneiro lembra que essas tribos foram reduzidas por Nina Rodrigues a dois grandes grupos: sudaneses e bantos.

O primeiro grupo abrange principalmente Nagos, Jejes, Minas e Mandingas, e mais para o interior os Ralsas. O segundo compreende especialmente

Angolas, Congos e Moçambiques. A certa homogeneidade em cada qual desses grupos. Os sudaneses habitam praticamente a mesma região e têm costumes parecidos. Essa sessão está na tribo islamizada dos haussás. Quanto aos negros bantos, a homogeneidade é ainda mais flagrante, pois além de verificar o habitat e os costumes, entende-se a língua. (CARNEIRO. 2008, p. 47)

Ciente do potencial violento que poderia urgir das senzalas e engenhos, o governo colonial estimulava a divisão entre as comunidades negras para não incentivar revoltas, mas não adiantou. Os negros mulçumanos que aportaram aqui se organizaram e lutaram na capital baiana como reflexo das guerras religiosas que ocorriam na África. Pierre Verger lembra que os acontecimentos chegavam de forma regular à Bahia, com o contínuo desembarque de escravos.

Os cativos africanos a bordo, que tinham tido tempo durante as longas travessias de saber o que ocorria em seu país natal, comentavam aquelas notícias e transmitiam-nas aos negros carregadores dos cantos de trabalho de rua do Corpo Santo, aos portadores de palanquins (em sua maioria haussás), e aos estivadores que carregavam as mercadorias de tráfico a bordo dos navios negreiros. Os novos escravos transportados clandestinamente a pé-dé-fé. Apesar dos cruzados britânicos de repressão e tráfico, vinham juntar-se algumas vezes aqueles que tinham sido trazidos muitos anos antes. Assim, verdadeiros pedaços de nações organizavam-se na Bahia, constituindo sociedades distintas que guardavam seus costumes (VERGER, 2021, p. 380)

Verger argumenta que a jihad, ou guerra santa dos fulanis, declarada em 1804, por exemplo, juntamente com o progresso do islã no norte do país iorubá, elevou o número de prisioneiros de guerra e também de iorubás muçulmanos convertidos que chegaram a Salvador. Ou seja, podemos intuir que as disputas tribais continuavam a se desenrolar na Bahia em forma de revoltas antiescravagistas, como foi a rebelião dos haussás, entre 1807 e 1816, e a dos nagôs-malês, entre 1826 e 1835. Esse fluxo de negros mulçumanos, destaca Verger, contribui “para dar uma nova força aos sentimentos de revolta dos escravos” na Bahia” (2021, p. 381).

Fica evidente a presença proeminente do negro mulçumano no cotidiano e na formação da sociedade soteropolitana desde o período colonial, em que foram considerados os mais subversivos entre os escravizados. Afinal, as revoltas foram “limitadas a certos setores da população africana na Bahia” (VERGER. 2021 p. 560). Essa imagem da coragem e destreza atribuída aos adeptos do islã deve ter sido comumente amplificada e celebrada entre a população, o que nos levar a crer que provocou impactos culturais na cidade, nas suas formas de expressão, como o Carnaval. Por meio das artes e da cultura, os blocos orientalistas

forjaram homenagem, mesmo que indiretas, aos antepassados que se insurgiram contra a escravidão e pela liberdade.

No show da USP, em 1973, referindo-se aos antigos afoxés, Gilberto Gil confabula se não tinham emergido em virtude da presença mulçumana em Salvador. “Eu tive sabendo que na Bahia no fim do século passado deu uns *preto* quase perto da Abolição, vieram os pretos do norte da África, da tribo dos Malês, os índios Malê, e eles acreditavam em Alah e falavam árabe. Então, eu disse: ‘Vai ver que afoxé deve ter alguma coisa com isso’”.

O peso histórico dos negros mulçumanos pode ter germinado nas gerações futuras a inspiração orientalista, como uma espécie de homenagem aos antepassados, símbolos de resistência. Fato é que, através do Carnaval, Maleiro se apropriou de elementos do Orientalismo para recodificar as práticas sociais ao seu redor como elemento aglutinador de sentidos. Stuart Hall destaca a importância desse mecanismo para a vida em sociedade e construção das simbologias próprias das manifestações culturais coletivas, suas nuances e definição do sentido da vida.

[...] a ação social é significativa tanto para aqueles que a praticam quanto para os que a observam: não em si mesma mas em razão dos muitos e variados sistemas de significado que os seres humanos utilizam para definir o que significam as coisas e para codificar, organizar e regular sua conduta uns em relação aos outros (HALL, 2016, p. 16).

A partir desta perspectiva, segundo Hall, os modos de pensar e sentir são em si mesmos "sistemas de representação", nos quais nossos conceitos, imagens e emoções "dão sentido" ou representam - em nossa vida social - objetos que estão, ou podem estar, "lá fora" no mundo". (p. 23). É a representação que conecta “o sentido e a linguagem à cultura” (p. 31).

Evidentemente, o Gigante de Bagdá, com grande destaque que tinha nos desfiles, e todos os objetos que compunham esse personagem, não teria sentido algum sem a percepção do público. Ele só realmente faz sentido em virtude do sentido que lhe também é conferido pelo olhar do outro. Afinal, o significado depende do “sistema de conceitos e imagens formados em nossos pensamentos, que podem representar ou se colocar como o mundo” (p. 35)

Podemos pensar que o Gigante de Bagdá não teria sentido completo apenas com a construção arquetípica saída da mente de Maleiro - e como seu intérprete -, mas também de acordo com as significações construídas pelo folião. Como argumenta o pensamento de Stuart Hall, a representação é o que dá sentido as coisas ou os objetos por si só não teriam sentido. Podemos usar o exemplo da armadura árabe de Maleiro. Não é apenas uma armadura. Mas a armadura que, revestindo o Gigante, um guerreiro negro, engendra outros significados,

reinscrito símbolos (por vezes estereotipados) da cultura mulçumana nas tradições afro-brasileiras. Representar, mais do que descrever ou retratar algo, é simbolizar alguma coisa, pôr-se no lugar dela. “A representação é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referimos ao mundo real dos objetos, ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios”. (HALL, 2016, p.34). Assim, podemos compreender os carros alegóricos como linguagem utilizada por Maleiro para produzir o significado - o negro como protagonista, o não branco - por meio da representação do guerreiro orientalista. O Gigante de Bagdá, cuja imagem é associada à bravura e à força sobrenatural, ressignifica, assim, a imagem do negro africano tradicionalmente cultuado no Carnaval de Salvador.

Figura 16. Gigante de Bagdá no programa Escada para o Sucesso, da TV Itapoan



Fonte: Foto do livro “Nelson Maleiro e suas mil e uma criações”

O Gigante, ao se revestir de força e lutar contra seres sobrenaturais, como um guerreiro, reflete à imagem do herói mitológico, enraizada na cultura desde os tempos mais antigos. Aparece nas figuras de Prometeu, que roubou o fogo dos deuses e voltou à terra; de Buda, que alcançou a iluminação após vencer Kama-Mara, o deus do amor e da morte; de Moisés, que recebeu ordens diretas de Deus para liderar o povo de Israel. Grandes poemas épicos foram escritos com enredos heroicos, como o Ramayana na Índia, a saga de Gilgamesh na Babilônia, a Ilíada na Grécia e a Enéada em Roma. Todas essas histórias, cada uma à sua maneira e com pequenas variações, emolduram a trajetória clássica do herói. Para os gregos antigos, o herói está sediado entre os Deuses e os Homens, sendo, em geral, filho de um Deus e de uma mortal, numa dimensão semidivina. Outra característica marcante na figura do herói é a ambiguidade, já que representa a condição humana (na sua complexidade psicológica, social e ética) e a transcendência desta mesma condição para galgar virtudes que o homem comum não consegue tocar.

Em *O herói de mil faces*, Joseph Campbell estabelece um padrão da aventura mitológica do herói, numa fórmula representada nos rituais de passagem, onde o “herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 2013, p. 36). Pode-se interpretar que o enredo construído por Maleiro coloca o Gigante de Bagdá nesta mesma trajetória heroica. Vindo de uma terra distante (Bagdá), o gigante é convocado para o Carnaval (a vida real apresentada de forma alegórica) para enfrentar adversários sobrenaturais (o dragão, que, como veremos, simboliza as diversas formas de opressão) e dar a vitória aos seus semelhantes (o folião - o povo negro aqui representado pelo gigante mestiço).

A festa era o grande palco da vida onde o negro - numa sociedade injusta e carregada de preconceitos - buscava ser respeitado e exprimir o seu valor. Então, é possível dizer que Maleiro elaborava o desfile dos Cavalheiros como a representação da vida, que impõe ao sujeito uma série de dificuldades sociais, econômicas e de classe e que precisam ser superadas. “O herói é o homem ou a mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias de vida e do pensamento humanos”. (CAMPBELL, p. 28).

A noção do herói monomito desenvolvida por Campbell nos ajuda a compreender a trajetória do Gigante de Bagdá como uma personagem dotada de dons excepcionais e que “frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, também costuma não receber

reconhecimento ou ser objeto de desdém” (p. 41). No mundo das representações, é como se o Gigante de Bagdá, alvo de preconceito dos dominadores (brancos), por ser considerado inferior por causa da sua cor da pele, se insurge para libertar o seu povo e ao final do cortejo, dominar a fera. Vence o preconceito, a opressão, o mal ao conseguir o reconhecimento e a libertação do seu povo.

O culto à figura do herói se apresenta historicamente como uma condição humana e se confunde com o surgimento da religiosidade, da religião, desde culturas politeístas até o nascimento do cristianismo. As trajetórias construídas pelas narrativas do Alcorão e da Bíblia configuram Maomé e Jesus Cristo como criações heroicas da humanidade. É como se o homem, diante do desconforto causado pela própria condição existencial, encontra refúgio no culto à figuras míticas para explicar a sua própria incapacidade de entender o mundo e suas contradições.

A figura do herói também pode guardar singularidade com o conceito de “super-homem”, de Nietzsche. Como profetizado por Zarathustra, o homem, limitado pelas fraquezas existenciais, deve superar as amarras morais e se projetar como força criadora de novos valores a partir da chamada vontade de potência. O “super-homem” seria dotado de um saber superior e desgarrado do ordenamento comum. Esse pensamento tem proximidade com o conceito de herói, enquanto ser capaz de alterar a realidade, de uma noção metafísica para um empirismo. O próprio Nietzsche admite a insurreição/consciência como passo para alcançar o estado de “além-homem”, ou ainda, superar o próprio homem.

“A revolta é a nobreza do escravo. Seja a obediência a vossa nobreza. Seja a obediência o vosso próprio mandato! Para o verdadeiro homem de guerra soa mais agradavelmente ‘tu deves’ do que ‘eu quero’. E vós deveis procurar ordenar tudo o que quiserdes. (...) Que importa o andamento da vida! Que guerreiro quererá poupar-se?” (NIETZSCHE, 2016, p. 59)

Ao enaltecer o “tu deves” no lugar do “eu quero”, Zarathustra expõe a missão do homem elevado, que é deixar a vaidade humana de lado e se colocar como centro transgressor que tem um objetivo maior, servir ao outro através dele mesmo, se superar enquanto indivíduo para elevar posteriormente dentro de uma condição coletiva. O homem vai se tornar super-homem quando for superado. É um dever e não uma questão de caráter pessoal, assim como para o herói. Como um porta voz da consciência do mundo, Zarathustra anuncia a chegada do “super-homem” como “sentido da terra” (p. 24), e sentencia ao dizer que o

“grande homem é ele ser uma ponte e não uma meta” e que “o que se pode amar no homem é ele ser uma passagem” (p. 26).

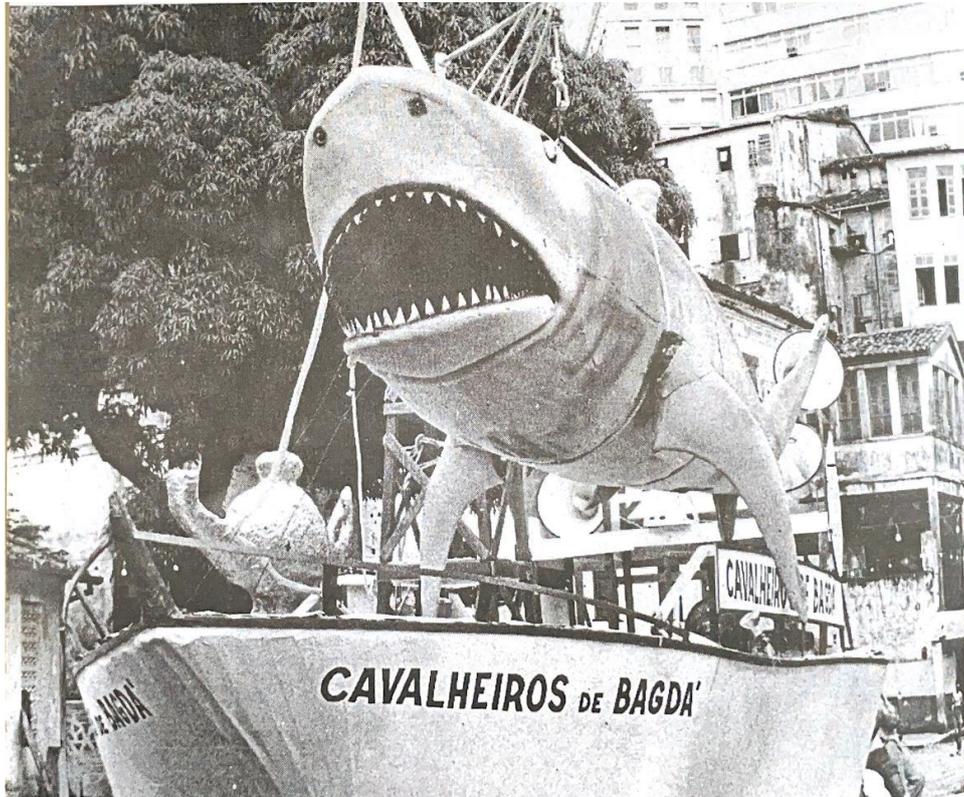
Ao mesmo tempo, Zaratustra destaca a fragilidade da condição humana que deve ser superada, comparando essa trajetória a uma “corda estendida entre o animal e o super-homem: uma corda sobre o abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar pra trás, perigoso tremer e parar” (p. 26). O super-homem seria, então, um estado avançado do homem? Essa definição aproxima também o Gigante de Bagdá desta condição nietzschiana, já que busca como guerreiro a superação moral, a elevação do espírito através da vontade de potência (força transgressora). Como o Gigante era negro, e dentro do espectro carnavalesco soteropolitano ao negro sempre foi dado o papel secundário na cultura oficial, Maleiro buscava colocar o seu guerreiro acima da condição de homem comum, para além da força apenas física.

2.3 SOBRE DRAGÕES E BALEIAS

O Gigante de Bagdá não brilhava sozinho na avenida. Ele dividia o palco com feras marcantes que saíram da mente e mãos de Maleiro. Eram personagens indispensáveis na principal composição do cortejo dos Cavalheiros e ápice do encanto e sedução do mundo orientalista que apresentavam na avenida. Dragões, baleias, tubarões, gorilas, que, instalados nos carros alegóricos, duelavam ludicamente com o Gigante, num espetáculo cênico impactante e símbolo da festa e alegria que provocavam na avenida. No jogo simbólico das alegorias, os “adversários” certamente representavam uma oposição à figura do herói, incorporada pelo Gigante.

A imagem do monstro-tirano é comum às mitologias e ao folclore. Campbell acredita que suas características, em todas as manifestações, são essencialmente as mesmas. O autor norte-americano classifica essa figura como o “acumulador do benefício geral”. É o monstro ávido pelos vorazes direitos do “meu e para mim”. (CAMPBELL, 2013, p. 25). Já Nietzsche associa a figura do monstro ao controle governamental. Por meio de Zaratustra, ele sentencia que o Estado é a morte dos povos. “Estado chama-se o mais frio dos monstros. Mente também friamente, e eis que mentira sai da sua boca: ‘Eu, o Estado, sou o povo’” (p. 60).

Figura 17. Tubarão, destaque de carro alegórico dos Cavalheiros



Fonte: Livro "Nelson Maleiro - O Gigante das Mil e Uma Criações"

Figura 18. O Gigante de Bagdá domina o dragão, já nos 1970



Fonte: Livro "Nelson Maleiro - O Gigante das Mil e Uma Criações".

Obviamente, a figura dos monstros marinhos como representação dos medos e aflições humanas vem desde os tempos mais antigos, como um pesadelo sombrio que precisa ser derrotado. Essa imagem desde sempre ficou fixada nas mentes e nos corações do homem.

Maleiro não foi um homem politizado no seu tempo, no sentido mais panfletário da palavra, o que não nos impede de compreender o dragão como uma representação da opressão, do preconceito, ou seja, de todas as mazelas enfrentadas pelo povo negro e que precisam ser vencidas simbolicamente pelo Gigante, que assume o papel de líder e salvador, características comuns aos heróis. Assim, o Gigante atende ao chamado para libertar o povo das maldades que lhe foram impostas historicamente.

É o retorno triunfal do homem, antes desacreditado, agora revestido da figura do herói. Segundo Campbell, “os reis guerreiros da Antiguidade encaravam seu trabalho à feição de matadores de monstros. Na realidade, essa fórmula de herói brilhante que se lança contra o dragão foi o grande pretexto para a autojustificação de todas as cruzadas”. (p. 328). Os monstros fantásticos sempre presentes nos desfiles dos Cavalheiros eram parte da apropriação e ressignificação que assumiam nos carros alegóricos para expressar um enredo orientalista. Além de, obviamente, se contraporem à imagem do Gigante, poderiam muito bem sintetizar os males da vida, a violência, a exploração e a pobreza, num desfile marcado pela irreverência e alegria.

É neste clima de festa e afirmação social que o Carnaval daquele ano de 1965 foi descrito pelo *Jornal da Bahia* como de “grande alegria”. A edição de 26 de fevereiro informou que o dia anterior, uma quinta-feira, o primeiro oficial da folia, foi animado por “duas centenas de blocos, cordões, batucadas, afoxés e pelo já famoso Trio Elétrico ‘Tapajós’”. O texto “Momo dá início ao Carnaval Baiano”, na capa, descreve que “Filhos do Morro, Filhos do Mar, Filhos de Gandhi, Vai Levando, Nêga Maluca, Juventude Itapagipana, Juventude da Boa Viagem, Escola de Samba – Abafa, Mercadores de Bagdá, Cavalheiros de Bagdá, Bafo de Onça, Cada Ano Sai Pior e muitos outros menores, porém, distribuindo animação através dos seus batuques ritmados e quentes”.

Mas, em 28 de fevereiro de 1965, domingo de Carnaval, as coisas não seguiram completamente o roteiro previsto por Maleiro. O Gigante de Bagdá deve ter visto com perplexidade quando, ao acionar com os pés o dispositivo mecânico, o fogo expelido pelo dragão se voltou contra o carro, destruído rapidamente por causa do material usado na sua confecção, como noticiou no dia seguinte *A Tarde*.

O carro incendiado foi a atração do desfile. O incêndio foi iniciado quando o próprio presidente do clube acendia um dispositivo, que faria sair chamas da boca do animal armado sobre o carro. O forte vento que soprava, propalou o fogo, que rapidamente destruiu toda a armação do carro alegórico, sendo facilitado pelo material do carro, todo ele de palha seca e madeira. (A TARDE, 1º de março de 1965).

Dois dias depois, o jornal trouxe mais detalhes sobre o incidente. O texto “Carro incendiado” veio acompanhado de uma foto, que permite ver pouco detalhes.

Na foto, aspecto do que restou do carro principal do clube Mercadores de Bagdá, incendiado acidentalmente, quando retornava de préstito carnavalesco do domingo. O acidente teve lugar em frente ao Corpo de Bombeiros e acarretou ao clube prejuízo de cerca de um milhão e duzentos mil cruzeiros, segundo informações do seu presidente, tal como já informado em nossa edição de segunda-feira. (A TARDE, 3 de março de 1965).

Segundo Nelson Cadena, os Cavalheiros desfilaram com cinco carros alegóricos: Pilastra Sonora; A Girafa é a Maior; Califa, Leque e Lâmpada de Aladim; A Rainha e suas Princesas e Um Sonho na África. “Este último, uma engenhosa criação, consistia em um dragão, dominado pelo gigante, que expelia fogo pela boca. Foi a sensação na Avenida enquanto durou. Alguma coisa deu errado, o fogo se espalhou destruindo o carro”.

O incêndio quase acabou com o Carnaval dos Cavalheiros de Bagdá naquele ano. Mais uma vez, Maleiro recorre à criatividade para ressignificar o incidente. A mensagem originalmente fixada no carro alegórico “Só o Gigante dará fim nesta fera” deu lugar a “Os maus por si só se destroem”, sobre o que restou do dragão queimado. E o bloco foi à avenida.

O jornal *A Tarde* registrou para a posteridade o esforço de Maleiro e o reconhecimento do público. “Mesmo incendiado, o carro chefe voltou a exibir-se, ontem, depois de reparos de urgência a que foi submetido, merecendo muitos aplausos do público”, dizia o final da reportagem.

É possível que o incêndio tenha impedido o bloco comandado por Maleiro de conquistar formalmente o primeiro lugar. Os jornais noticiaram que o título de campeão dos Pequenos Blocos daquele ano ficou com os Mercadores, cabendo aos Cavalheiros a segunda posição, como atesta a reportagem “DN mostra os vencedores do Carnaval baiano de 65”, na página 5 da edição do *Diário de Notícias* do dia 4 de março daquele ano. Nada que impedisse o artista de pensar o contrário, certamente como grande parte do público o fez.

Figura 19. Maleiro e o carro alegórico incendiado, em 1965



Fonte: Livro “Nelson Maleiro - O Gigante das Mil e Uma Criações”.

Figura 20. Fachada do Quartel dos Bombeiros, na região onde o carro se incendiou



Foto do autor.

3. Cinema, Orientalismo e Carnaval

As primeiras projeções de imagem em movimento em Salvador aconteceram em 1897, mas foi apenas em 1909 que a cidade ganhou um espaço fixo dedicado à exibição de pequenos filmes. Naquele ano, em que Nelson Maleiro também chegava ao mundo, nascia o Cinema Bahia, localizado no ponto mais sofisticado da cidade. Sinal de novos tempos. A rua Chile, antiga rua dos Mercadores, construída na época da fundação da cidade, considerada portanto a mais antiga do país, foi a primeira via pública da capital baiana a receber um sistema de iluminação elétrica de forma sistemática, em 1903. Cercada por prédios comerciais, hotéis e lojas de todos os tipos de produtos, de roupas a perfumes e joias, era o logradouro mais movimentado do centro, naquela época, ligando a Praça Castro Alves à Praça Municipal, e o principal ponto de encontro, de compras e de fluxo de dinheiro da cidade. Era o espaço urbano mais articulado com as novidades e tendências que vinham da Europa e dos Estados Unidos. Como observou Antônio Risério, “a capital do recôncavo, atingida por uma onda de alcance planetário, experimentou modas e novidades” no início do século XX, “um tempo tenso de inovações” e de “estranhezas e ineditismo” (2004, p. 490).

Como mostra a historiografia, Salvador buscava, naquele início de século XX, modernizar-se. O Elevador Lacerda, concluído em 1872, funcionou com sistema hidráulico até 1906, quando foi eletrizado. Novas edificações surgem norteadas por desenhos elementos neoclássicos e art déco. O Palácio Rio Branco (1919), importante sede administrativa do governo estadual, foi projetado por um dos arquitetos mais importantes da época, o francês Louis Léger Vauthier. Já o Palácio da Aclamação (1912) serviu como residência de governadores e autoridades. Mas as intervenções arquitetônicas que buscavam conectar a cidade à modernidade não se restringiram na construção de prédios para ocupação do serviço público. Criam-se o sistema de bonde e linhas de ônibus e a cidade é levada a começar a crescer para além do centro, com a construção de avenidas e edificações.

Marco emblemático deste período, a avenida Sete de Setembro foi inaugurada em 1915 para conectar o centro histórico à Barra, além de acompanhar a formação de novos bairros. Alterava-se o trânsito, o fluxo e a dinâmica da cidade, que tentava se alinhar aos padrões da modernidade, em diálogo com outras capitais brasileiras. Era um momento de transição de uma cidade com passado colonial para a “modernidade”.

Sob a liderança do governador José Joaquim Seabra, como registram os jornais, a obra envolveu a demolição de cerca de 300 imóveis, gerando debates e resistências, especialmente

pela transformação do tecido histórico da cidade. Uma dualidade em que a cidade se debatia, sobre preservar as raízes históricas ou buscar se adaptar aos novos tempos de mudanças trazidas pela modernidade.

As reformas realizadas pelo seabrismo, sugere a história, levaram à destruição de parte considerável do patrimônio arquitetônico. Igrejas seculares como a de São Pedro e a da Nossa Senhora da Ajuda foram ao chão. A própria crise política envolvendo a posse de Seabra, em 1912, parecia anunciar o destino quando canhões dos fortes de São Pedro e do Barbalho dispararam contra o Palácio do Governo e outros prédios do centro. Eram também tempos de tensões políticas da recente República.

A expansão urbana e o início de um processo tímido de industrialização produziram novos atores sociais para o debate público. Trabalhadores urbanos, comerciantes e uma incipiente classe média reivindicavam participação na sociedade, embora o poder estivesse concentrado em famílias influentes, muitas delas vinculadas ao antigo ciclo do açúcar, que resistiam a mudanças estruturais na política e na economia.

É importante lembrar que, ao gerar oportunidades para a expansão do comércio e da indústria, a reconfiguração da cidade desafogou o centro, mas também promoveu o deslocamento de comunidades para bairros periféricos, enquanto áreas centrais e mais abastadas foram remodeladas, como a Graça e a Vitória. Esse cenário indica ter consolidado a predominância de elites locais. Cid Teixeira, em *A Economia Baiana e os Seus Desafios*, a urbanização de Salvador “foi marcada por uma progressiva concentração da miséria urbana, resultado da precariedade dos serviços públicos e da falta de um planejamento adequado para absorver o crescimento da população migrante”. (1990, p. 135). Para Kátia Mattoso, “durante a virada do século XIX para o XX, Salvador experimentou um movimento lento de adaptação às novas dinâmicas de desenvolvimento, mas ao mesmo tempo se manteve refém de um modelo conservador e ligado às velhas elites, que impediam transformações profundas” (1992, p. 649).

Buscando se conectar com o mundo “moderno”, a capital não demorou em ver o cinema se popularizar desde o começo do século XX. Certamente, quando Maleiro chegou à juventude, já morando na capital, vindo de Saubara, o novo negócio era parte da rotina cultural da cidade. Deveria ser fácil esbarrar numa sala de cinema, assim, no pé da calçada. Se hoje a experiência de assistir a um filme em grandes proporções é praticamente restrita às multi-salas dos shopping centers, nos anos 1940/50 não pareceria exagero afirmar que havia um cinema para cada bairro, às vezes até mais. Excelsior, na Praça da Sé; Cine Roma, na Cidade Baixa; Amparo, no Engenho Velho de Brotas; Guarani, na praça Castro Alves

(atualmente Glauber Rocha); São Jorge, na Liberdade; Astor, no Rio Vermelho; Capri, no Largo 2 de Julho, e tantas outras salas em bairros mais afastados do centro, como os Cines São Caetano, Bonfim e Itapagipe. Somente na região da Baixa dos Sapateiros, onde Maleiro passou a maior parte da vida, havia pelo menos quatro grandes: Jandaia, PAX, Aliança e Tupy. Numa época em que o rádio era o veículo de comunicação de massa do país, a magia do cinema só era possível nas grandes telas.

Os filmes em exibição, em sua maioria, norte-americanos e ingleses, investiam basicamente em produções de faroeste ou orientalistas, que ganhavam anúncios nos principais jornais da capital, com fotos dos atores, local, dia e horários das sessões. Acervo catalogado pelo Grupo de Pesquisa *O Som do Lugar e o Mundo*, da UFBA, revela que até mesmo nas semanas que antecediam o Carnaval, o “Oriente” invadia os cinemas. São dezenas de filmes, como *O Príncipe de Bagdá* (1953), *Legião da Índia* (1951), *Sedução de Marrocos* (1952), *A princesa de Damasco* (1952), *Tapete mágico* (1952), *Sentinela do deserto* (1953), *Cleópatra* (1953), *Os mistérios de Marrocos* (1956), *Abdullah e seu Harém* (1957), *O filho de Simbad* (1957), *A sultana Safiyé* (1957), *Caçando múmias no Egito* (1957), *Zarak* (1957), *O Egípcio* (1957), *Estranguladores de Bombaim* (1959), *A rainha de Sabá* (1959), *A Odalisca* (1962), entre muitos outros.

O anúncio de *Damasco* (1944), estrelado por George Sanders, trazia a imagem de um árabe armado, e descrevia o filme como “grandioso” e “assombroso”. “Romance... Intriga... espionagem...”. O redator tentou caprichar: “Um sorriso de uma mulher bonita, fê-lo esquecer sua missão” e “A cidade mais antiga do mundo, foco de espionagem de mistérios e amor”, enquanto o anúncio de *A espada de Damasco* (1953) indicava: “No mundo desconhecido de aventuras em todo o esplendor do Oriente com suas lendas misteriosas”.

Muitos filmes de grande repercussão na época retratam de forma recorrente a inspiração nas estórias do livro *As Mil e Uma Noites*, como: *Ali Babá e os Quarenta Ladrões* (1944), *As mil e Uma Noites* (1942), *Simbad, o Marujo* (1947), *O filho de Simbad* (1957), *Simbad e a Princesa* (1963) e *Maravilhas de Aladim* (1963). *Aladim e a princesa de Bagdá* (1952) foi apresentado por *A Tarde* como “Extraordinario espetáculo! Todo o luxo asiático, todo o fausto oriental dos Palacios Reais dos Sultões, do Grão Vizir, as princezas lindas e suas sedutoras escravas”.

Aladim e a Lâmpada Maravilhosa, talvez o mais famoso dos contos, narrado a Galland por um contador de estórias de Alepo, traz personagens e roteiro que sintetizam um olhar do Ocidente sobre o Oriente construído: o jovem destemido em busca de fortuna; o feiticeiro sem escrúpulos capaz de matar e tramar a queda do rei; a princesa como objeto

sensualizado; um gênio aprisionado numa lâmpada mágica que atende qualquer pedido mundano; o roubo de sarcófagos egípcios; tendo como pano de fundo uma cidade fictícia envolta em mistérios e crimes como Agrabah, cuja descrição dos mercados e construções lembram muito Marrocos. Era o “oposto” do mundo civilizado e científico representado pela Europa ocidental, onde tudo que ultrapassava o limite da normalidade e racionalidade era permitido.

Figura 21. Anúncio do filme *As mil e uma noites*



Fonte: jornal *A Tarde* / Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo.

Figura 22. Anúncio do filme *A Odalisca*



Fonte: jornal *A Tarde* / Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo.

Figura 23. Anúncio do filme *Aladim e a Princesa de Bagdá*



Fonte: jornal *A Tarde* / Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo.

Figura 24. Anúncio do filme *Aladim e a Princesa de Bagdá*



Fonte: jornal *A Tarde* / Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo.

Desde então, o conto sobre as façanhas de Aladim se materializou em inúmeros óperas, peças, musicais, livros e filmes produzidos até hoje. O universo de Aladim permeou toda a produção cinematográfica da primeira metade do século XX, uma poderosa ferramenta cultural que serviu de inspiração para a criação e desenvolvimento da maioria dos blocos negros.

Certamente, os personagens e cenários dessas produções cinematográficas se mostram determinantes na concepção orientalista. Os blocos negros orientalistas de Salvador buscaram explicitamente inspiração nas histórias e nos personagens de *As Mil e Uma Noites*. Por simbolizar reduto das nações árabes e suas conquistas, é de lá que se extrai a maior parte das imagens e símbolos que se conectam com o Carnaval orientalista de Maleiro, numa representação do Oriente onde se reafirma a sua própria cultura afro-baiana. Stuart Hall nos lembra que representar, mais do que descrever ou retratar algo, é simbolizar alguma coisa, pôr-se no lugar dela.

A representação é a produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referimos ao mundo real dos objetos, ou acontecimentos, ou ao mundo imaginário de objetos, sujeitos e acontecimentos fictícios. (HALL, 2016, p.34)

Os personagens de *As Mil e Uma Noites* inspiraram a elaboração das indumentárias e caracterização dos carros alegóricos. Os integrantes dessas agremiações buscavam representar as figuras de odaliscas, sheiks, beduínos, mercadores. O Gigante de Bagdá, por exemplo, por vezes desfilou à imagem do Gênio, com longa trança, calças, peito nu e grande turbante, em carro alegórico que traziam lâmpadas mágicas. Nesta caracterização, o personagem de Maleiro se aproxima com significativa similaridade ao Gênio imortalizado no filme *O Ladrão de Bagdá*, de 1940, e interpretado pelo ator norte-americano, e negro, Rex Ingram. O personagem famoso por oferecer desejos em busca da própria liberdade, nesta película, é calvo e também exibe uma longa trança, como por vezes o Gigante de Bagdá se apropriou esteticamente.

As descrições e detalhes trazidos na obra supõem que a história de Aladim tenha como cenário o Norte da África e que, sendo assim, é aceitável que o Gênio tenha a pele escura, como tradicionalmente tem sido retratado na história do cinema. Na versão mais recente, de 2019, o papel coube ao ator norte-americano Will Smith.

Figura 25. Gênio da Lâmpada no filme *Ladrão de Bagdá* (1940)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=BpTGiOLfQZw>

Figura 26. Cena do filme *Ladrão de Bagdá* (1940)



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=BpTGiOLfQZw>

Essa experiência estética e narrativa etérea, sobrenatural e fantástica se sobressaíram com expressividade nos blocos negros orientalistas de Salvador dos anos 1960, a partir de uma releitura das imagens forjadas pelo cinema, tendo em vista o grande número de salas de exibição na cidade desde as primeiras décadas do século XX. Milton Moura considera a influência cinematográfica determinante para elaboração dos conceitos desses blocos.

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. (MOURA, 2011, p. 103)

Diante da acessibilidade em que se converteu esse poderoso entretenimento popular na primeira metade do século passado, é aceitável que Maleiro, mesmo em condição modesta, tenha frequentado muitas matinês nas variadas opções de salas de exibição na Baixa dos Sapateiros, naquele tempo, importante ponto comercial e cultural da cidade, com inúmeras casas comerciais, lojas e pequenos negócios espalhados por suas calçadas ao pé do Pelourinho e próximo à rua Chile. Assim, é possível afirmar que os Mercadores e os Cavalheiros de Bagdá se apropriaram de elementos visuais, como as indumentárias, os adereços dos carros alegóricos, para fazer tudo remeter ao Oriente retratado com base no cinema: animais como camelos e elefantes, baús, leques, tecidos reluzentes, representação de joias e do luxo e poder árabe. Parece ter sido comum integrantes desses blocos utilizarem a estética dos personagens clássicos, príncipes e princesas orientalizados, com túnicas e turbantes aos homens, e calças de cetim e chapéu e tule às mulheres. Nelson Cadena, em entrevista ao autor, destaca que as fantasias sempre estavam ligadas a um enredo, que buscava contar uma estória, quase sempre inspiradas no cinema norte-americano. “Por isso também, na Bahia, o Orientalismo era muito forte”. A representação da figura do árabe era, portanto, “uma das fantasias mais usadas pelos foliões no Carnaval”, até porque, ainda de acordo com Cadena, era mais fácil. “Enrolava uma toalha na cabeça, colocava uma túnica branca e figurava um árabe”.

Antes de nos aprofundarmos sobre como a influência do cinema orientalista se materializou nesses blocos negros, é preciso recorrer às bases do Orientalismo. Embora a produção erudita e acadêmica, como a filologia e a antropologia, tenha buscado compreender aspectos da cultura árabe, como o idioma e o pensamento, coube às artes - sobretudo, a literatura e a pintura e, mais tarde, o cinema - representar e divulgar a visão eurocêntrica sobre o chamado Oriente, embora esse lugar na verdade não exista. Como demarcou Edward Said, trata-se de uma invenção do Ocidente, por meio de um conjunto de informações e códigos

reunidos ao longo do tempo, para representar o “não ocidental”. Essa dimensão da alteridade que norte-americanos e europeus exprimiram de forma impactante por meio das artes se vincula também à extravagância, à anormalidade, quando não, à selvageria, em oposição à civilização. O Oriente, neste sentido, é caracterizado como incapaz até mesmo para se autorrepresentar, cabendo ao Ocidente a sua tutela. De acordo com Said, “a exterioridade da representação é sempre regida por alguma versão do truísmo de que, se o Oriente pudesse representar a si mesmo, ele o faria; como não pode, a representação cumpre a tarefa para o Ocidente e, *faute de mieux*, para o pobre Oriente”. (2021, p. 51).

Representado pelo Ocidente, o Oriente foi significado sob à ótica do estranhamento na construção do outro, assim como ocorre em toda a trama de Aladim. Essa autoridade intelectual eurocêntrica sobre o Oriente recai desde cedo sobre a pintura, que influenciou fortemente a fotografia explorada pelo cinema nas suas produções. Os grandes desertos, o perfil de rostos misteriosos, a sensualização da dança, as cores, a luz, as formas, as silhuetas, as sombras, enfim, todo um arquétipo estético construído pelos primeiros artistas que visitaram nações, sobretudo islâmicas, e que buscaram moldá-las com base na compreensão ocidental do mundo. Uma das representações mais conhecidas foi forjada em torno da imagem do “árabe misterioso”. O olhar vago, perdido no infinito, está comumente associado ao “clima captado de sensualidade, mistério, sublime, prazer idílico e energia intensa” (SAID, 2021. p.173).

É, possivelmente, o que buscou ambientar Charles Bargue, numa série de obras orientalistas, resultado de constantes viagens a países do Norte da África e do Oriente Médio. Em diversas pinturas, o artista francês retratou cavaleiros mercenários do exército do Império Otomano em momentos contemplativos, acompanhados por narguilés e cobertos por tecidos reluzentes, como em *Un Bachi-bouzouk* ou *Bachi-bouzouk Assis*. Há uma exploração de um estado enérgico de deleite meditativo, incorpóreo e impalpável, onde o ócio e o gozo espiritual são medidos pelo olhar em fuga ao infinito.

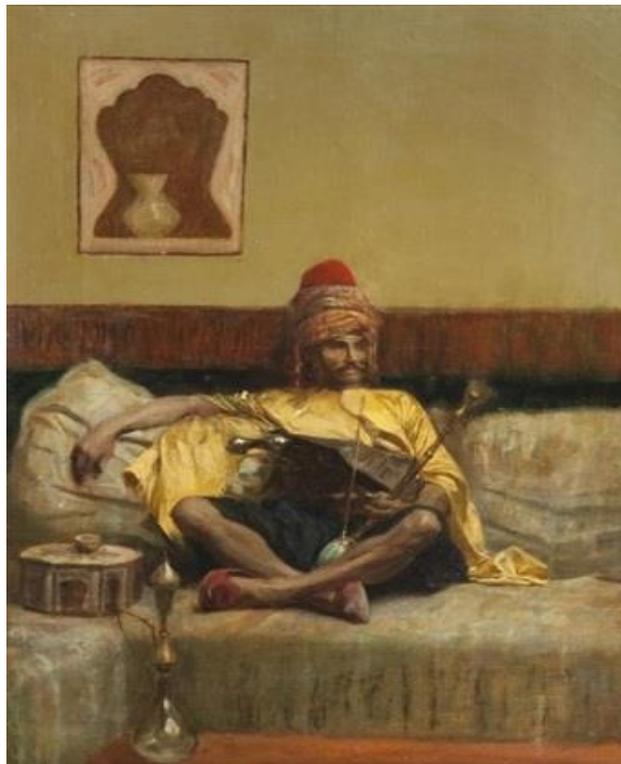
Muitos artistas buscaram capturar os costumes e modos de vida no Oriente a partir de um olhar das suas próprias nações europeias. Em *Le Charmeur de serpente*, Jean-Léon Gérôme retratou um grupo de árabes encantados e absortos diante da exposição de uma grande serpente em meio ao som da flauta. Já *O café turco*, de Charles Marie Lhuillier, mostra homens reunidos, que conversam e jogam, em torno da tradição social daquela bebida.

Figura 27. *Un Bachi-bouzouk*, de Charles Bargue



Fonte: <https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Charles-Bargue/852519/Un-Bachi-Bouzouk,-1875.html>

Figura 28. *Bachi-bouzouk Assis*, de Charles Bargue



Fonte: <https://www.niceartgallery.com/Charles-Bargue/Bachi-bouzouk-Assis.html>

Um dos mais notáveis pintores europeus, Eugène Delacroix registrou em diversas obras fascínio pela cultura oriental, sobretudo em países do Norte africano, como em *As mulheres de Argel* e *Caid marroquino*. Nas obras, ele retrata mulheres num cenário de prazer idílico, com vestimentas e símbolos orientalistas, ou batalhas envolvendo guerreiros árabes. Nas três telas de *A luta de Giaour e Pasha*, inspiradas pelo poema escrito por Byron, que tem a Turquia como cenário, Delacroix retrata momentos da batalha entre o não muçumano, considerado infiel, e o dono de um harém. É a trajetória de Giaour para matar Pasha e vingar o assassinato da sua amada.

As cenas de lutas foram exploradas com intensidade pelas artes sobre o Oriente e reproduzidas no cinema com precisão metafórica. Soldados árabes são retratados quase que dotados de força descomunal em muitas batalhas, ressaltando o traço violento imputado àquele povo. A escritora Christine Peltre, uma das mais proeminentes pesquisadoras do Orientalismo, aponta que Delacroix manteve a monumentalidade e a busca por sentido, típicas das pinturas históricas, em diversas obras orientalistas, marcadas por uma espécie de “magnitude da encenação”.

Dans plusieurs tableaux d'Orient, Delacroix gardera cette ampleur dans la mise en scène, qu'il s'agisse de la commémoration officielle de la réception du sultan du Maroc (1845) ou de scènes plus anecdotiques comme *Le Caïd*, chef marocain (1837) évoquant la traditionnelle offrande du lait. (PELTRE, 2010, p. 93).

No entanto, Peltre destaca que as pinturas do artista francês vão além do clima anedótico do Orientalismo, ao engendrar uma “exploração controlada da memória”.

Delacroix continue à explorer ces sources en reprenant des sujets turcs, marocains ou associés plus globalement aux côtes de la <<Barbarie>>, comme celui de la chasse au lion. Dépouillé du pittoresque anecdotique qui définit parfois l'orientalisme, son œuvre exprime au contraire une exploitation maîtrisée du souvenir (PELTRE, 2010, p. 94).

Essa memória traduzida por meio da exploração de territórios objetivos, mas também imaginados, é elaborada a partir de filtros culturais e de leituras próprias de artistas ocidentais. São realidades representadas e que, por isso mesmo, intrinsecamente abertas à interpretação, como o retrato de um Oriente de forma espetaculosa, sob influência do romantismo. Peltre reforça que essa teatralização, em parte por causa da pintura, é acentuada pela exaltação das paixões (crueldade ou gozo), das quais o Oriente parece ser a pátria (2010, p. 147). Estudiosos do discurso orientalista defendem que parte do imaginário europeu também projeta ao Oriente a fantasia entre morte e voluptuosidade, entre luta e sensualidade. É quase impossível imaginar o Oriente sem remeter imediatamente o pensamento a desertos ameaçadores,

turbantes, olhares misteriosos, mulheres em danças sensuais, palácios, tesouro, camelos e tapetes voadores. São imagens canônicas produzidas sistematicamente no campo da cultura e que respondem a padrões submetidos às nossas representações de mundo e de identificação coletiva. Constituem, historicamente, portanto, o lugar destinado aos mistérios e perigos inexplorados, paixões arrebatadoras e lutas indomáveis, dentro de uma visão extremamente romantizada, representada de forma tão eficiente pelo cinema, quanto pela literatura e pintura.

Sem dúvida, uma das indumentárias mais reproduzidas no Carnaval por blocos orientalistas é a da figura do “sheik”, a representação do poder e da riqueza. Originalmente, Sheik é um título honorífico, como “líder”, “governador” ou “chefe” de uma tribo, o que seria equivalente a um príncipe nas monarquias europeias. Estrela do Cinema Mudo, o ator ítalo-norte-americano Rudolph Valentin protagonizou dois filmes considerados marcos iniciais do cinema orientalista em Hollywood, onde imortalizou esse personagem, transformando-o num clássico. *O Sheik* (1921) e *O Filho do Sheik* (1926) apresentam figurinos compostos basicamente por túnica com desenhos detalhados na altura do peito, fixada com cordões que mais parecem grandes fios de ouro. Sobre a cabeça, turbante estilizado, em listras. Anéis, pulseiras e correntes completam o figurino marcado pela ostentação da riqueza e que se tornou referência na história do cinema e do Carnaval.

O enredo dos filmes envolve o par romântico formado pelo Sheik e uma mulher europeia, ameaçado pelo deserto e por bárbaros sanguinários, em meio a harém e danças sensuais, sequência marcada por clichês orientalistas, incluindo “amores violentos, tempestades de areia, tendas e cafés mouriscos” (PELTRE. 2010, p.67). A riqueza econômica se traduz em imponentes palácios, indumentárias, joias. Esse universo lúdico de poder e sedução está presente na maior parte dos blocos orientalistas, através da confecção de objetos de cena dos carros alegóricos ou expressos nas fantasias que simulavam luxúria, assim como reproduzido pelo cinema.

A pele bronzeada pelo sol do Mediterrâneo garantiu ao ator Rudolph Valentino lugar como o “não branco” no cinema norte-americano. Afinal, ele não era um wasp (white, anglo-saxon and protestant). Por isso, incorporava com sucesso o papel do “outro”. Além de árabe, viveu ainda um toureiro espanhol em *Blood and Sand* (1922) e um cossaco russo em *The Eagle* (1925). Interessante notar que Valentino se insere como o outro no orientalismo cinematográfico como Maleiro projeta o Gigante de Bagdá para o Carnaval de Salvador: o não branco, mas não mais o negro africano, e sim um mulçumano mestiço.

Quando Valentino brilhava nas telas do Cinema Mudo, Maleiro era uma criança, e pode na sua juventude ter se inspirado na figura do sheik, que se apresentava como homem

íntegro, corajoso e honesto, características que o Gigante, com sua virulência corporal, tentou transmitir posteriormente no Carnaval. Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, lembram que o fenômeno provocado pela “Grande Renúncia Masculina”, termo cunhado pelo psicólogo britânico John Flügel, provocou uma mudança radical na moda masculina ocidental, com a adoção de tecidos e tons mais sóbrios, para traduzir uma respeitabilidade em sintonia com os tempos pós Revolução Francesa. Isso levou a indumentária árabe, ou oriental, a ocupar um lugar de destaque no imaginário ocidental por causa da sua vitalidade e expressividade, em oposição à moda racional e sóbria do Ocidente, como ternos e calças em tons escuros e fechados, sem espaços para a roupa como prolongamento criativo do corpo. Inebriantes e inspiradores, os tecidos árabes, na sua forma e cor, representavam uma forma de ver e vivenciar a vida por meio da estética.

(...) a indumentária do homem ocidental ficou limitada a trajes austeros e sem cor, o Oriente fantástico permitiu que a imaginação se tornasse ‘nativa’. Foram as imagens populares amplamente disseminadas em jornais e cinejornais de T. E. Lawrence vestindo trajes árabes informais que inspiraram, em parte, filmes como *O Sheik* e *The Son of the Sheik* (...). (SHOHAT e STAM. 2006, p. 256).

Ainda de acordo com Shohat e Stam, o cinema orientalista projetou por meio do figurino uma feminilidade aos papéis masculinos, como no filme americano *Lawrence das Arábias*, um europeu vestido de árabe, encarnado pelo ator Peter O'Toole, que ao cavalgar com uma túnica branca teve corpo moldado tal qual o vestido de “noiva”. Para os escritores, o protagonista deste filme altera o significado daquilo que é “usualmente considerado como símbolo fálico”, sobretudo ao usar a espada como espelho para ver sua “nova imagem oriental feminina” (p. 257).

É no espaço de alguma androgenia, mas “seguro” do oásis, que a aparência feminina é encenada. Em mesmo compasso, décadas antes, os filmes de Valentino elegiam o deserto como espaço para romper a repressão sexual, mesmo espaço onde a donzela europeia conseguia escapar dos ataques de bárbaros estupradores, mas não das investidas apaixonadas do Sheik. Símbolo sexual dos anos 1920 e conhecido como amante latino, *Black Lover*, Valentino é “projetado em um espaço ‘exótico’ onde ele pode encenar fantasias sexuais jamais imaginadas em um cenário europeu ou americano” (p. 258). Assim, o deserto funciona como limite da moral ocidental. Shohat e Stam reforçam que, geralmente, os filmes orientalistas iniciam a narrativa em cidades (espaço já civilizado do Oriente pelo ocidente) e reservam os conflitos mais dramáticos para os desertos, onde “mulheres brancas indefesas podem facilmente se tornar escravas de sheiks ou árabes mal-intencionados”.

Figura 29. Rodolfo Valentino em *O Sheik*, 1921



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=rO07G_d9VgM

Figura 30. Rodolfo Valentino em *O Filho do Sheik*, 1926



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9Z9c3zb4YHQ>

A imagem do Harém também reforça essa aptidão imposta ao Oriente, de orgias e domínio sobre os corpos femininos, mas com particularidades. No cinema norte americano e inglês, por exemplo, a mulher europeia habita o cenário oriental geralmente como uma mulher ingênua e civilizada, em contraponto à sensualidade e à energia das mulheres islâmicas, retratadas quase como mercadorias do prazer. Em *O Filho do Sheik*, a personagem que faz o duo amoroso com o protagonista é apresentada como alvo sexual de árabes sanguinários. Na imensidão perdida do deserto, onde as fantasias são possíveis, ela finalmente se entrega ao Sheik.

3.1 MERCADORES E CAVALHEIROS

Apesar de a figura do Sheik construída pelo Ocidente ser amplamente comum no Carnaval, a mitologia carnavalesca de Nelson Maleiro designou ao nome dos blocos que fundou muito mais do que o poder político hereditário e título de nobreza. Nelson Cadena observa ao autor que “ele funda dois blocos com o mesmo apelo, de um lado mercadológico e de um lado meio lúdico. Um era Mercadores e outro Cavaleiros, logicamente que muito influenciado pelo cinema, por esse protótipo dos árabes, que todos os blocos queriam”.

Os Mercadores de Bagdá faziam alusão a um tipo de ofício ligado ao comércio, e sobretudo ao transporte desses materiais (mercadorias). O mercador, portanto, como um grande homem de negócios, viajava o mundo apresentando e comercializando seus produtos. Assim, a figura do mercador pode ser entendida como importante e de prestígio, como representado pelo bloco no Carnaval. Historicamente, o mercador foi uma das figuras de protagonismo na Baixa Idade Média que contribuíram para impulsionar o Renascimento Comercial da Europa, tendo, assim, papel fundamental também na formação dos primeiros grandes centros urbanos, com intenso fluxo de pessoas e de mercadorias, em meio às campanhas das Cruzadas. Era o mercador o responsável pelo acesso da população das vilas medievais a produtos que vinham de várias partes do mundo. Desta forma, estava no centro das relações sociais e foi indispensável ainda para o surgimento da burguesia. Diferentemente da figura do Sheik, cujo poder era oriundo de uma tradição familiar, de um privilégio, o mercador precisava de habilidades específicas para alcançar sucesso - e poder. A atividade comercial em larga escala, sobretudo a marítima, exigia conhecimento sobre técnicas de navegações, bases científicas, assim como o mundo dos negócios necessitava de informações sobre transações financeiras e a habilidade da argumentação. Há estudos que apontam os mercadores como centrais na construção da Idade Moderna, a partir das grandes navegações.

No caso do bloco, os mercadores não eram europeus, mas mulçumanos, que durante muito tempo dominaram e controlaram o comércio marítimo em várias partes da Europa, especialmente no Mar Mediterrâneo, com seus produtos exóticos de várias partes do Oriente Médio e da Ásia.

O jornal *A Tarde*, em reportagem publicada em 2 de março de 1960, registrou que os componentes dos Mercadores de Bagdá exibiam “originais quinquilharias”, como parte da alegoria, vendidas ao público ao longo do circuito. “Os Mercadores venderam tudo o que traziam, pois a mercadoria era da melhor espécie”. Para um bloco formado por negros, em sua maioria, representar a figura do poder econômico historicamente conferido ao branco foi possível estética e simbolicamente por meio da resignificação da imagem do árabe. Além disso, no universo Carnavalesco, os mercadores “vendiam” a alegria e o encanto nas suas viagens na avenida.

Se os Mercadores construíram a identidade do bloco à imagem de um navegador comerciante, nos Cavalheiros o sentido se aproxima menos da figura do homem elegante e educado, como poderia propor nominalmente, e mais ao exercício da cavalaria. Talvez por isso mesmo seja comumente citado como Cavaleiros, sem o h. Maleiro abandona a imagem do diálogo, do comércio, da atuação intelectual, para uma estética mais física, de um Gigante.

Historicamente, a figura do cavaleiro detém prestígio social e econômico. Já na Grécia Antiga era a segunda mais alta entre as classes sociais formadas por quem tinha recursos para possuir o chamado “cavalo de guerra”. Na Roma Antiga a cavalaria era parte do exército. Na Ásia Central, além de meio de transporte que possibilitou o deslocamento de vários povos, também tinha relevância dentro de rituais. Por causa da sua importância cultural e social, associada às Cruzadas, a Cavalaria passa a partir da Idade Média a ser uma instituição, com código de conduta, e arma de guerra estratégica. Com a crescente necessidade de proteção durante os conflitos, o cavaleiro incorpora a armadura ao corpo, item icônico do Gigante de Bagdá, que buscava, assim, associar-se aos ideais de honra, coragem, lealdade, generosidade, justiça e religiosidade.

A história do Oriente contemporâneo no século XIX muitas vezes se baseia neste passado medieval, já que “os artistas europeus colocaram a pintura histórica orientalista na perspectiva das Cruzadas”. (PELTRE. 2008, p.166). Peltre nos lembra que é possível uma analogia da vida no deserto com a vida no período medieval, entre o cavaleiro do Saara e o cavaleiro das lendas e crônicas ocidentais, como Rei Artur. Dois episódios são marcantes na pintura histórica. A invasão de Constantinopla pelos cristãos, em 1204, sangrando o império otomano, como retratado na célebre pintura *La Prise de Constantinople* (1840), de Delacroix,

e o episódio da retomada da capital do antigo império bizantino pelo exército turco, como ilustrado em *Entrada do sultão Mehmed II em Constantinopla, em 1453*, de Jean-Joseph-Benjamin Constant.

Os Cavalheiros de Bagdá demonstram explicitamente a influência do soldado mulçumano medieval nas criações de Maleiro. O Gigante, à imagem de sultão Mehmed II, exibiu armadura peitoral, espada ou escudo. Assim como há séculos os mulçumanos enfrentavam os cristãos nas Cruzadas, o gigante islâmico lutava ludicamente contra seres fantásticos, como dragões e baleias, que bem poderiam representar a opressão sofrida pelo negro no Brasil, mesmo que de forma inconsciente. Representando a figura imponente de um árabe dotado de coragem e honestidade sobrenaturais, características típicas dos heróis, o Gigante de Bagdá liderava seus súditos, como os antigos sultões árabes faziam com seus soldados, para enfrentar os mais perigosos perigos da terra, reais ou mitológicos, numa cadeia simbólica de exaltação da beleza e da alegria.

Figura 31. A Tomada de Constantinopla, de Delacroix



Fontes: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_012.jpg

Figura 32. Entrada do sultão Mehmed II em Constantinopla, de Constante



Fontes: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Benjamin-Constant-The_Entry_of_Mahomet_II_into_Constantinople-1876.jpg

Historicamente, o Carnaval de Salvador sempre simbolizou uma disputa racial, desde os préstitos brancos (a civilização) e os préstitos e blocos negros (barbárie). Enquanto as classes mais abastadas e embranquecidas de Salvador tematizam sobre as nações europeias, como a França e Grécia, as pessoas de cor exploravam, em oposição, os antepassados heroicos da África. O que acontece no Carnaval orientalista é que parte dessas agremiações negras desloca o seu olhar para o Oriente, outra fonte de “bravura”, para enfrentar o “poder dos brancos”. Assim, o sentido de Cavaleiros, enquanto cavalaria, captura e projeta a representação de guerreiros árabes, numa guerra lúdica na qual o encantamento e a alegria são

as grandes armas. Então, a linguagem carnavalesca – enquanto jogo de códigos e símbolos das fantasias, adereços e carros alegóricos – dava sentido ao árabe bélico, senhor dos exércitos.

As figuras dos Mercadores e dos Cavalheiros, portanto, desenvolveram uma estética orientalista unindo a ideia de guerra e de conquistas de territórios e riqueza, muito presente nas invasões e domínios mulçumanos na Europa.

A composição estético-visual do Gigante de Bagdá, ressignificada a partir da imagem de um guerreiro-mulçumano-medieval, também flerta com itens próximos de trajes de gladiadores romanos, como a lorica (armadura romana feita de metal ou escamas de tecidos) e calçados semelhantes à cáliga (sapatos militares usados pelas antigas legiões romanas e pela cavalaria), assim como peças em couro que envolviam e protegiam braços e ombros dos lutadores. É bem possível que Maleiro tenha sido impactado, sobretudo, pelo gladiador mais famoso da história do cinema. *Ben-Hur* foi lançado em 1959, estrelado por Charlton Heston, teve o maior orçamento de Hollywood até então e venceu 12 prêmios Oscar. Mesmo ano em que Maleiro e outros dissidentes dos Mercadores fundavam os Cavalheiros de Bagdá. Quando desembarcou no Brasil, o filme épico já era um fenômeno comercial e cultural.

Figura 33. Charlton Heston em *Ben-Hur*, de William Wyler



Fonte: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%3%ADstica/american-actor-charlton-heston-as-judah-ben-hur-in-foto-jornal%3%ADstica/689265941>

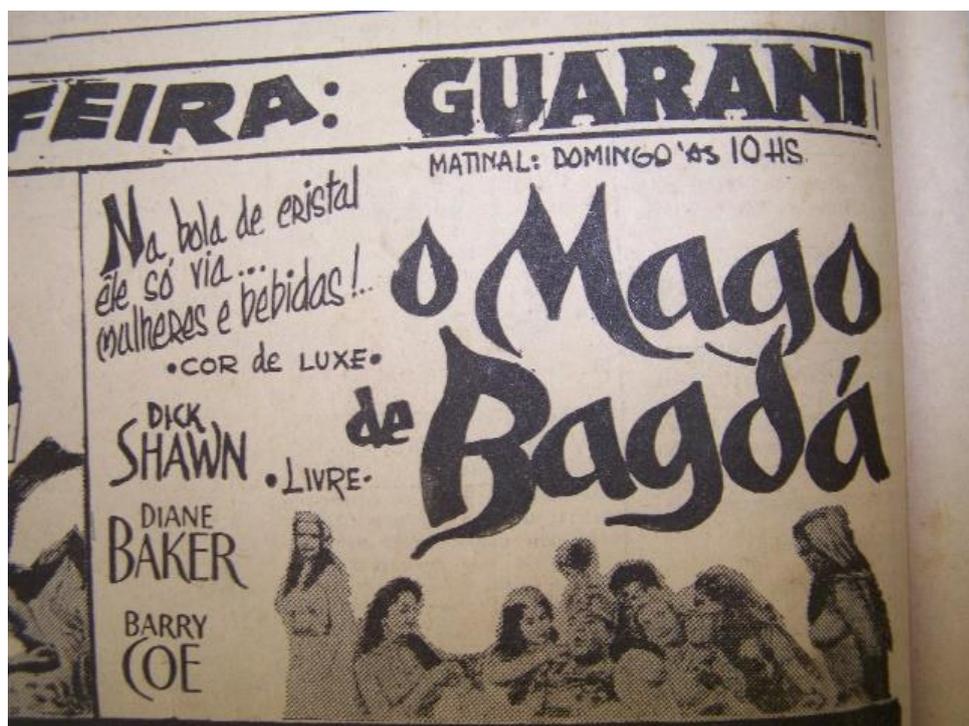
Mas não é só o figurino que une o Gigante a Ben-Hur. Os dois são guerreiros, e, levadas em consideração as origens negras do herói maleriano, ambos foram feitos escravos nas suas trajetórias míticas. Até mesmo personagens reais devem ter contribuído para as criações de Maleiro, como Espártaco, cultuado até hoje como símbolo de força, bravura e resistência. Se o mais famoso gladiador da antiguidade liderou um exército de 100 mil rebeldes contra o Império Romano, o Gigante de Bagdá arrastou seus súditos em lendárias batalhas lúdico-carnavalescas.

Tantos os Mercadores quanto os Cavalheiros eram estrangeiros no Carnaval de Salvador. Eles tinham a mesma origem. Atual capital do Iraque, Bagdá foi fundada em 762 pelo califa abássida Almançor para ser a sede do império muçumano. As principais correntes linguísticas acreditam que sua escrita vem do persa médio, de Bag, "deus", e dād, "dado", em tradução mais literal poderia ser "dado-por-Deus" ou "presente de Deus". A mística envolvendo a sua construção também permitia ser conhecida como "Cidade da Paz", em referência ao paraíso. Com localização privilegiada no Oriente Médio, conseguiu o controle sobre rotas comerciais e se tornou um dos principais centros culturais do mundo antigo. Durante séculos, desenvolveu-se como uma potência árabe, símbolo de luxo e riqueza. Somente a partir da Baixa Idade Média, a cidade vivencia momentos de destruição. Em 1258 foi conquistada pelos mongóis, sendo invadida e saqueada por diversos povos ao longo dos séculos, como turcos, persas e otomanos. Sob domínio britânico, o Iraque só conquistou a independência em 1932. Nas últimas décadas, tem sido cenário de diversas guerras e conflitos.

A história quase mítica de Bagdá, associada a um presente divino, tornou-se símbolo da glória e conquistas do povo muçumano. Pelas lentes do cinema orientalista, a cidade é representada como um território de mistérios, do desconhecido e quase sobrenatural, e de riquezas e luxo. É a vitrine do mundo muçumano, que coloca Bagdá como o oposto do mundo civilizado, ocidental e europeu. É local de lendas, feitiços, homens radicais e mulheres sensuais. Na primeira metade do século XX, muitos filmes tiveram a cidade como cenário, o que justifica a influência presente no nome dos blocos. *Aladim e a Princesa de Bagdá* (1945), *O Príncipe de Bagdá* (1953), *O ladrão de Bagdá* (1953), *O Mago de Bagdá* (1962). O filme *Bagdad* (1949), que traz um elenco norte-americano interpretando personagens orientalizados, apresenta Maureen O'Hara como uma beduína que retorna à cidade natal após anos de estudos na Inglaterra, enquanto o ator Vincent Price incorpora o Pasha Ali Nadim. Em sua maioria, são atores brancos, europeus, interpretando personagens construídos à imagem estereotipada da figura do árabe, ladrão ou feiticeiro.

Quando Stuart Hall chama atenção para o fato de que nós conseguimos “elaboramos conceitos que nunca vimos, e que possivelmente nunca veremos, e sobre pessoas e lugares totalmente originados da nossa imaginação” (2016, p. 35), podemos intuir que a nossa capacidade de representação não depende apenas do conhecimento, mas sobretudo do poder de criação por meio de uma força emocional. É o fenômeno que parece ter movido Maleiro a reverenciar Bagdá, uma cidade que só conheceu pelas lentes do cinema, como o espaço geográfico que respondia à grandeza do Gigante, origem da sua bravura e resistência. Então, pode-se dizer que era de Bagdá que o Gigante fora convocado para salvar (alegrar) o povo negro da Bahia das amarguras da desigualdade? É uma visão simbólica possível, apesar de Maleiro nunca ter deixado tal impressão clara.

Figura 34. Anúncio do filme *O Mago de Bagdá*



Fonte: Jornal *A Tarde* / Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

Figura 35. Anúncio do filme *O Ladrão de Bagdá*



Fonte: Jornal A Tarde / Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

3.2 CINEMA E NEOCOLONIALISMO

Muitos outros filmes orientalistas exploraram como cenário o neocolonialismo europeu em diversas partes do Norte da África e países da Ásia. O domínio inglês na Índia, no século XIX, por exemplo, foi tema de dezenas de produções, representando aquele país como submisso e lar de um povo dócil, por vezes, rudimentar.

A própria ocupação desses territórios do Oriente “Próximo” ou “Médio” reforçou parte do discurso orientalista do cinema. *Rebelião na Índia* (1953) discute a condição étnica do protagonista. Soldado do Império Britânico, ele é alvo de desconfiança dos colegas de farda por não ser considerado puro: o pai era inglês, enquanto a mãe, indiana.

O anúncio deste filme publicado em *A Tarde*, em 1953, dizia: “Na grandiosa aventura na Índia! Empolgante!!! A Legião de Hurrakhan! Os fanáticos cavaleiros Afridi!”. Ou seja, quem se insinua contra o domínio inglês é retratado como selvagem, inculto e até sanguinário. O cinema, desta forma, justificava o discurso colonial de que a Índia, assim como diversos países que obtiveram a Independência no século XIX, precisava se “civilizar”.

Entre as produções que mais deturpam a imagem do povo indiano está *Gunga Din*, que em 1939 só não teve maior bilheteria americana do que *E o Vento Levou*. O personagem que dá título à película luta ao lado dos ingleses durante a ocupação do próprio país e sonha em ser soldado da Rainha. Além de ser caracterizado como ingênuo, ignorante e pouco inteligente, Gunga Din, na prática, trai o seu próprio povo e encarna um homem submisso. Já os indianos que combatem os ingleses são representados como selvagens, que seguem uma seita assassina. São os sem-civilização, numa terra de esquisitos.

Se hoje, o filme é visto como preconceituoso, na época do seu lançamento fez estrondoso sucesso, até pela empatia provocada pela inocência do personagem. Sucesso de bilheteria e público, é uma das películas mais analisadas nos estudos sobre cinema orientalista. Tamanho seu impacto, *Gunga Din* pode ter influenciado Maleiro em muitas apresentações no Carnaval. Carlinhos Brown acredita que o criador do Gigante de Bagdá “chamava muito a atenção” para o personagem do filme. “O Gunga Din, ele parecia que vestia uma fralda, né? Tipo um sumô. E ele (Maleiro) gostava disso”.

Figura 36. Cena do filme *Gunga Din*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CQ4w8JYLNAQ>

Figura 37. Gunga Din, interpretado por Sam Jaffe



Fonte: <https://www.gettyimages.com.br/detail/foto-jornal%C3%ADstica/sam-jaffe-in-gunga-din-foto-jornal%C3%ADstica/526899032>:

Se muitos filmes retratam nações não-europeias como incultas e selvagens, a história mostra que grandes avanços da humanidade no campo das ciências e do pensamento, por exemplo, devem-se a chineses e árabes. O discurso orientalista, assim, pode ser compreendido como uma forma de domínio, ao reforçar o projeto colonial de conquista e subjugação. Seja na Índia de Gunga Din, ou em diversos países invadidos e dominados pelos europeus, sobretudo franceses, do Norte da África, como Marrocos e Argélia, o colonialismo é a estrutura.

Em *Pós-colonialismo*, Jane Hiddleston anota que o Orientalismo é concebido “não apenas como um discurso prevalente no momento particular da expansão colonial, mas como uma tradição e uma doutrina que afirma a superioridade do Ocidente que continuar a dominar” (2021, p.136). As visões do Oriente conquistaram hegemonia por meio das artes e serviram para estimular mitos da superioridade europeia que são amplamente divulgados na

história do cinema. Domínio sobretudo pelo conhecimento, de desvendar e categorizar a cultura local.

Se o orientalismo é concebido como um desejo pelo conhecimento do outro, então o conhecimento é estruturado por um conjunto de imagens que servem para encapsular e classificar seu objeto. O Islã, por exemplo, é um ponto focal do orientalista, de maneira a simbolizar o barbarismo, o fanatismo e o terrorismo. O orientalista prende-se em preconceções como essas, utilizando-as para definir uma religião e cultura inteira que a acompanham, sobre o país oriental de modo que o gesto orientalizante é, ao mesmo tempo, um gesto de redução. (HIDDLESTON. p. 133).

Mesmo com o desenvolvimento da compreensão do Islã no Ocidente, o orientalismo ainda busca administrar e domesticar. Edward Said lembra que a Índia nunca simbolizou uma real ameaça aos europeus, que atuaram naquele país com a “arrogância de um proprietário, jamais com o sentimento de perigo reservado para o Islã”. (SAID. 2021, p.117).

À Exceção do Islã, até o século XIX, o Oriente era para a Europa uma área com uma história contínua de domínio ocidental inquestionável. Isso é verdadeiro de forma evidente para a experiência britânica na Índia, a experiência portuguesa nas Índias orientais, na China e no Japão. E as experiências francesa e italiana em várias regiões do Oriente. (...) no geral, entretanto, apenas o Oriente árabe islâmico representou à Europa um desafio não resolvido nos níveis político, intelectual e, por algum tempo, econômico. (SAID. 2021, p. 115).

Said detalha que o Islã sempre simbolizou uma provocação real à Europa, primeiro por estar próximo do cristianismo de maneira “perturbadora, geográfica e culturalmente” e em segundo por possuir terras próximas, quando não sobrepostas às terras bíblicas. O avanço territorial é sintomático. Entre o final do século VII e XVI, os árabes dominaram partes importantes do continente europeu, com a Península Ibérica. Talvez por isso, por serem associados à bravura e corajosos, a figura do árabe islâmico tenha sido representada no Carnaval de Salvador, à imagem marcante do Gigante de Bagdá.

Historicamente, os povos árabes foram compreendidos como “estranhos” e de difícil relação, imagem reforçada pelas artes, sobretudo o cinema, e os meios de comunicação. Durante a primeira metade do século XX, o orientalismo foi utilizado pelo neocolonialismo para ratificar e ampliar o seu controle não só sobre as áreas em disputa, mas principalmente na concepção de mundo ocidental.

No que diz respeito ao Oriente, a padronização e os estereótipos culturais intensificaram o domínio da demonologia imaginativa e acadêmica do “misterioso Oriente” do século XIX. Em nenhum lugar isso é mais verdade

do que na forma como o Oriente Próximo é compreendido. [...] transformar até a mais simples percepção dos árabes e do Islã numa questão altamente politizada, quase estridente: primeiro, a história do preconceito popular contra os árabes e o Islã no Ocidente que reflete diretamente na história do Orientalismo. (SAID, 2021, p. 58).

Não por acaso, o árabe é o povo mais caluniado por Hollywood, sendo sua imagem no cinema durante todo o século XX associada a vilões, perfis destetáveis e não dignos de confiança, quase sempre com uma música execrável e o deserto ameaçador ao fundo. A desinformação e deformação da realidade presente em parte da cultura orientalista são as mesmas ferramentas que afetam o negro em suas diversas realidades no mundo. Na Martinica, como denunciou Fanon, a artilharia cultural europeia, por meio de textos literários, jornais, rádio, cinema, materiais escolares, feitos por brancos para crianças brancas, engendrou o desejo do negro martinicano em se tornar branco, ou ser tratado como tal, ou, ainda, de casar com pessoas brancas para “purificar” a família, ou mesmo, o próprio povo. O negro, como o árabe, o não branco, é retratado como o sujo, mal-intencionado e não digno de confiança, caracterizados assim através de ícones da cultura.

O Lobo, o Diabo, o Gênio Maligno, o Mal, o Selvagem são sempre representados por um negro ou um índio, e, como há sempre uma identificação com o vencedor, a criança negra se torna o explorador, o aventureiro, o missionário ‘que corre o risco de ser comido pelos negros malvados’ com a mesma facilidade com que o faz a criança branca. (FANON. 2011, p. 119).

Franz Fanon, no seu clássico *Pele Negra, Máscaras Brancas*, em que investiga os tensionamentos em torno do racismo durante o período pós-colonial, detalha a construção da imagem do negro como um ser estritamente “biológico”. A partir da ideia de que o homem branco, civilizado, e tendo deixado para trás todo o passado bárbaro-medieval de estupros e incestos, representa a intelectualidade e inteligência, delegou-se ao negro à inferioridade a partir do corpo. Talvez por isso, historicamente, o negro venha sendo associado à virilidade sexual e símbolo peniano. Mas, mesmo que essas atribuições não tenham nenhum embasamento científico, esgaçam ainda mais a tensão racial. O negro é representado como risco à sociedade ocidental, tanto quanto o Oriente como local de exacerbação sexual. Ambos ultrapassam a linha que separa a moral eurocêntrica, o que não pode ser permitido, deve ser combatido. “O branco está convencido de que o negro é uma besta; se não é o comprimento do pênis, é a potência sexual que o afeta. Ele precisa se defender diante desse ‘diferente dele’. Ou seja, caracterizar o Outro. O Outro será o suporte de suas preocupações e de seus desejos”. (FANON. 2011, p. 133)

Sendo assim, para a maioria dos brancos, acredita Fanon, o negro representa o instinto sexual (não educado) e simboliza a potência “genital acima da moral e das proibições”, “bacanais” e “das sensações sexuais alucinantes” (p. 137). É evidente o grau de selvageria em que se coloca o negro na articulação da sexualidade, e por consequência, da sua própria história, contada também por brancos. Assim como árabe, chineses e latinos, o negro da África ou do Caribe assume o papel do “outro”. Diante da suposta impotência ou inferioridade sexual, o branco classifica o negro e promove um “linchamento” como “vingança sexual” (p. 127). Considerando que a violência pode ser uma forma de perversão sexual, eliminar o símbolo da virilidade do negro foi imperativo nas relações de propriedade que o homem branco sempre teve com o negro em vários períodos da história antiga e moderna. Fanon compara os ataques ao corpo negro à perseguição aos judeus. Se o antissemitismo avança sobre a condição de existência de uma raça, por meio da limpeza étnica, aos negros é infligido à destruição do seu corpo, o rompimento completo da sexualidade, o fim da potência e virilidade que incomodam o homem branco.

Não ocorreria, por exemplo, a nenhum antissemita a ideia de castrar um judeu. Ou ele é morto ou esterilizado. Mas o negro é castrado. O pênis, símbolo da virilidade, é destruído, quer dizer, é negado. Percebe-se a diferença entre as duas atitudes. O judeu é atingido na sua personalidade confessional, na sua história, na sua raça, nos laços que mantém com seus antepassados e seus descendentes; no judeu que é esterilizado, sua estirpe é morta; toda vez que um judeu é perseguido, é toda a raça que se persegue por intermédio dele. Mas é em sua corporeidade que o negro é atingido. (FANON, 2011, p. 129)

Mais uma vez, é preciso recorrer a Shohat e Stam, para quem é possível encontrar desejos “heterossexuais brancos” deslocados para homens “africanos, árabes e latinos”. Esses grupos, formados por não brancos, representam o instinto do “superego ocidental masculino” (2006. p. 257). Neste sentido, a perseguição ao corpo negro não é apenas por repulsa, reflexo do racismo, mas também do complexo de inferioridade e a inveja, um doloroso processo enfrentado pelo homem branco, de se reconhecer menos viril que um negro, a quem considera um animal. Além de creditar a potência sexual e o tamanho do pênis a uma espécie de deformidade do corpo e da alma, e do fenômeno psicossocial de mulheres brancas que, ao mesmo tempo, sentem nojo e desejo por negros, o negro ainda é objeto de desejo do próprio homem branco, neste caso, desejo diante das excentricidades e dos desvios atribuídos ao outro. Há frustração do homem branco em relação ao seu desempenho sexual? De forma ampla, não por acaso, negros e árabes são apresentados sob a perspectiva orientalista do cinema como uma ameaça, vilões que estupram e matam. Como frisou Fanon, o branco

caracterizou o outro para se defender, mas sem não antes esconder algum desejo e punir o outro por isso.

O árabe, subjugado e mesmo enquanto ameaça ao domínio europeu, e o negro, que lutava contra a escravidão, são colocados no mesmo campo simbólico do não branco, ao qual é impingido a imagem de inferior e subalterno. De acordo com Ella Shohat e Robert Stam, historicamente, o Carnaval sempre foi ambíguo, por vezes constituído com “rebelião simbólica dos excluído”.

O Carnaval e as práticas carnavalescas não são essencialmente progressivos ou regressivos: tudo depende de quem está carnavalizando quem, em qual situação histórica, com que propósitos e de que maneiras. O Carnaval forma uma configuração mutável de práticas simbólicas, um diálogo complexo entre manipulação ideológica e desejo utópico cuja valência política muda em cada novo contexto. (SHOHAT e STAM. 2006, p. 423).

É preciso compreender Maleiro num mundo em constante e ebulição política e social, como foi a primeira metade do século XX, marcada pelo imperialismo na África e no Oriente Médio, duas guerras mundiais, nazismo, inúmeros conflitos, revoluções e a grande efervescência da contracultura a partir dos anos 1960. Se o Ocidente, por meio de produções cinematográficas, compreendia o Oriente como uma cultura subalterna, que não comunga com os valores “civilizatórios” e precisava por vezes ser domesticada, o Orientalismo experimentado por Maleiro buscava reforçar, mesmo que por meio de estereótipos, o poder e resiliência daquele povo. Não havia, portanto, nos Mercadores ou nos Cavalheiros, a imagem de ladrão ou preguiçoso que os europeus infligiram aos indianos para justificar o seu domínio, mas sim a coragem e destreza dos islâmicos das nações do Oriente Médio e Norte da África. O professor Milton Moura destaca que a exotização expressada por blocos do Carnaval de Salvador exaltou o “brilho” e “fascínio” desses personagens orientais, em oposição ao tratamento como subalternos, dado historicamente pelo cinema ocidental.

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. (MOURA, 2014, p. 122)

Maleiro não simplesmente se apropriou da imagem do árabe exportado pelo cinema orientalista, mas o reconfigurou dentro de uma realidade estética do Carnaval, a partir de uma linhagem africana enquanto protagonista de um mundo mulçumano. As agremiações negras e orientalistas de Salvador, desta forma, celebravam a vitória do não branco, por meio do árabe,

representado como o outro, que emergia da opressão à glória. O negro como protagonista do Carnaval não mais como o tradicional negro africano, mas como um negro mulçumano - o conquistador -, e não o conquistado. Assim, mesmo que simbolicamente e sem pretensão expressa da racionalidade, Maleiro desloca o eixo negro para conferir aos pretos o papel de insurreição, de assumir sua condição e confrontá-la, refletido por meio do orientalismo, da fantasia.

4. Ambivalência e identidades negras

Se os blocos orientalistas de Salvador se configuraram, como defendo, a partir da influência do cinema norte-americano e inglês, fizeram suas próprias versões do Oriente, portanto, inspirados em estereótipos propagados de forma sistemática no campo da cultura. Neste capítulo proponho uma análise da formação dessas identidades no Carnaval com base nas teorias do discurso colonial, “aquela alteridade que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade” (BHABHA, 2021. p. 119). Isso nos permite buscar entender o processo pelo qual Maleiro ressignificou as suas criações tendo em vista o Orientalismo, marcado por repetibilidade e ambivalência dos seus principais elementos.

Segundo formulado pelo pensador indiano Homi Bhabha, o objetivo do discurso colonial é apresentar o outro, o colonizado, como uma população de “tipos degenerados com base na origem racial” para “justificar a conquista e estabelecer sistema de administração e instrução” (p. 124), cenário proporcionado pela neocolonização em países africanos e asiáticos alvos de nações europeias. Sob controle Britânico por quase 100 anos, a Índia foi retratada comumente pelo cinema como uma nação atrasada, fraca e selvagem.

Tomemos, novamente, o filme *Gunga Din* como ponto de partida desta discussão acerca da teoria do discurso colonial. Sob a ótica do colonizado, a obra apresenta, de um lado, a caracterização da figura dos “rebeldes”, que não aceitavam a ocupação e eram representados como opressores da população local, assassinos frios e sanguinários. Ao mesmo tempo, o filme contempla a figura do indiano “bom”, “útil”, e “pacífico”, simbolizado pelo personagem-título, para quem o controle britânico era benéfico ao seu país e, mais do que isso, sonhava, com espírito servil, em ser soldado da Rainha. Décadas após seu lançamento, é razoável pensar que *Gunga Din* é um dos personagens mais ultrajantes da história do cinema. Apesar de retratado como ingênuo e infantil ajudante do exército inglês, ele pode ser compreendido também como um traidor da sua própria pátria, já que conspira e ajuda a combater os “rebeldes” que lutavam pela independência. Para isso, perde a própria vida. O ato de heroísmo para “salvar” o país dos “bárbaros”. Desta forma, *Gunga Din* se cristalizou ao longo do tempo como um “estereótipo” do povo indiano, fraco e submisso, imagem explorada por dezenas de outros filmes, como uma nação menor, que precisa caminhar em direção à “civilização”. O cinema orientalista, então, age dentro da estética do discurso colonial, ao reforçar a imagem dos colonizados de forma negativa com base no jogo de diferenças

impostas em relação ao colonizador. Esse dualismo entre bom/mau, inteligente/burro, ignorante/sofisticado, selvagem/educado, com intuito de justificar e normalizar essas ocupações no campo cultural como “necessárias”.

Para a construção do estereótipo é oportuno considerar a dependência do discurso colonial ao conceito de “fixidez” na construção da “ideológica da alteridade”, como aponta Bhabha. A investigação que ele propõe em *O Local da Cultura* define fixidez como uma representação paradoxal que “conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca” (2021. p. 117). É a estratégia para impulsionar e reforçar determinado traço ou nuance que se quer imputar como permanente e deformada de uma população. O processo de fixação se estabelece, assim, “entre reconhecimento da diferença cultural e racial e seu repúdio, fixando o não familiar a algo estabelecido, de uma maneira que é repetitiva e que vacila entre o prazer e medo” (p. 128). É justamente esse conceito trazido pelo pensador que nos ajuda a compreender a efetividade do discurso colonial como próprio do Orientalismo. A imagem da Índia em produções cinematográficas americanas e inglesas é sempre associada a aspectos físicos e morais dos personagens locais que denotam uma inferiorização e incapacidade enquanto sociedade.

A repetição desses padrões nos filmes levou a construção do perfil do indiano vinculado comumente a aspectos de miséria social, em estado famélico, com trajes sujos, maltrapilhos, quase como animais, assim como Gunga Din. No aspecto moral, há também a exploração da falha do caráter, onde o roubo e a dissimulação são elementos apresentados como parte da cultura indiana.

Sobre recusa da diferença, Bhabha diz que o estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. “É uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (p. 130). Assim, o estereótipo é a principal estratégia, como forma de “conhecimento e identificação” sobre dois aspectos que Bhabha argumenta como fundamentais: o fato de estar sempre no lugar, ou seja, no campo do conhecido, e, ao mesmo tempo, não precisar de provas.

Mas, não basta repetir os elementos discriminatórios de forma intensa e exagerada, que formam o estereótipo. Como aponta Bhabha, é a ambivalência que torna válido o discurso colonial. Sentimentos por vezes antagônicos, como medo e desejo, presentes nos filmes de forma ambivalente. Não por acaso, as imagens-chaves que carregamos mentalmente do “Oriente” fazem referência quase que automaticamente a cenários desérticos, inóspitos, com

sol escaldante e prolongada e agonizante sensação de sede infinita. Acrescente a este ambiente desagradável, animais exóticos, como camelos e grandes elefantes, e nativos que não inspiram confiança e honestidade e precisam de ajuda para se tornarem “civilizados”. Mas, ao mesmo tempo, o Oriente também é apresentado como território de paixões voluptuosas, erotismo, espaço onde o proibido é permitido, em meio a devaneios, desejos e sonhos, em clima de mistério e encantamento, que alcança imagens estereotipadas, como o árabe em permanente estado contemplativo ou de mulheres sensualizadas. As duas faces aparentemente opostas que formam “um só” Oriente como local selvagem e marginalizado, mas também como símbolo do prazer e do erotismo.

Este processo pendular parece garantir ao estereótipo a sua “repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes”, “embasa suas estratégias de individuação e marginalização” e “produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em excesso do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente.” (p. 118). O excesso aqui marcado por Bhabha, no caso do cinema orientalista, pode ser observado como a exploração de forma demasiada de traços ou nuances atribuídas pelo Ocidente ao Oriente nos dois polos sentimentais que me parecem o cerne da tensão ocidental e da sua alteridade: a repulsa e o desejo. Assim, é possível fazer uma leitura do estereótipo a partir do fetichismo que envolve o mito da pureza dos europeus quanto à raça, à cultura e à diferença sexual. O saber racial e sexual e sua inscrição no jogo do poder colonial opera como “modo de diferenciação, defesa, fixação, hierarquização” (p. 128).

“O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada tanto na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória, em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer /desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isso porque a cena do fetichismo é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária – o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão, pois o sujeito deve ser dotado de gênero para ser engendrado, para ser falado. (BHABHA, 2021. p. 130)

É possível associar a essa reflexão às dezenas de filmes que abordaram *As Mil e Uma Noites*. E me atenho aqui especificamente ao universo de Aladim. Foram dezenas de produções em décadas de filmes, desde o Cinema Mudo às mais recentes animações Disney, que repetiram em série os personagens icônicos e que (por que não?) tornam-se a imagem magnetizada do povo árabe ao Ocidente. A história extraordinária de gênios e lâmpadas

mágicas reforçou em mais de um século de cinema o estereótipo do Oriente como terra de magia e encantamento, mas também de perigos mortais, por exemplo.

O orientalismo cinematográfico soube conceber essas tensões. Ao mesmo tempo em que o Oriente é articulado como um local de medo e que deve ser temido, também é objeto de desejo e cobiça do Ocidente. Sem a ambivalência atribuída nas relações de poder, acredita Bhabha, é impossível “calcular o impacto traumático do retorno do oprimido – aqueles aterrorizantes estereótipos de selvageria, canibalismo, luxúria e anarquia que são os indicadores de identificação e alienação, cenas de medo e desejo, nos textos coloniais” (p.127).

A ambivalência, desta forma, permite a exploração de imagens negativas e positivas, concepção que deve ser superada para uma análise mais eficaz sobre um “modo ambivalente de conhecimento e de poder” para além do determinismo na concepção entre “o discurso e a política”. Para isso, ele propõe, mais do que o reconhecimento das imagens como positivas ou negativas do discurso colonial, a compreensão do que chama de “processos de subjetivação” por meio do estereótipo, lidando diretamente com sua “eficácia, com o repertório de posições de poder e resistência, dominação e dependência que constrói o sujeito da identificação colonial” (p.118).

Para compreender a produtividade do poder colonial, é crucial construir o seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normatizante. Só então torna-se possível compreender a ambivalência produtiva do objeto do discurso colonial – aquela alteridade que é ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio, uma articulação da diferença contida dentro da fantasia da origem e da identidade (BHABHA. 2021, p. 118 e 119).

A história de Aladim retratada com exaustão pelo cinema mostra uma população misteriosa, em quem não se pode confiar, e onde as coisas são feitas às escuras e às sombras da normalidade. A versão animação da Disney, produzida em 1992, reforça esse estereótipo já na canção de abertura. *A Noite da Arábia* alerta para a violência como traço da cultura árabe. Diz a letra: “Venho de um lugar / Onde sempre se vê / Uma caravana passar / Vão cortar sua orelha / Pra mostrar pra você / Como é bárbaro nosso lar”. É visível também a mudança no tom de pele do protagonista, mais escura quando retratado como ladrão, e mais clara ao se envolver com a princesa Jasmine. Na versão em inglês, até o sotaque do casal é bem mais articulado do que o dos outros personagens, ou seja, quanto mais alta a casta social, mais europeizados são, mais civilizados são.

Há imagens estereotipadas que buscam apresentar os polos radicais do Oriente para um ocidental: a crítica às obrigações matrimoniais rígidas quando da intenção do sultão em casar a filha com outro membro da aristocracia real, mesmo contra a vontade da noiva; a lâmpada mágica e o gênio sintetizam como poucos objetos/personagem o poder de mistério e de magia que tangencia toda a estrutura narrativa e estética referentes ao sobrenatural atribuído ao Oriente.

Todo o espectro explorado pelo cinema sobre Aladim também foi concebido em padrões de histórias e personagens-chaves num cenário de ambivalências. Ao mesmo tempo em que Aladim é apresentado como ladrão, também se revela digno de ingressar na realeza, casando-se com a princesa, reforçando o mito puro do amor incondicional ocidental. O sultão atrapalhado e manipulável (como o discurso colonial concebia os governantes nativos e os nativos) em oposição ao feiticeiro/vilão que comanda um bando de ladrões de antiguidades. Havia os polos de desejo (a terra da riqueza e do erotismo) e negação (povo selvagem e o deserto como gatilho da sensação de perigo), mesmo padrão que se repete na versão *live action*, de 2019, assim como tantas outras produções durante o século XX.

Há personagens árabes explorados no cinema como símbolo de encantamento e luxúria, como o Sheik interpretado por Valentino no Cinema Mudo: ao mesmo tempo impiedoso, mas sedutor; que se rende pelo amor – verdadeiro – de uma mulher branca, europeia. A ambivalência mostra, assim, que singularidades inicialmente antagônicas, mas que parecem se complementar no universo dos estereótipos, dando fluidez e aparente moldura da verdade às imagens.

Figura 38. Animação *Aladim*, da Disney (1992)



Fonte: <https://disneyplusbrasil.com.br/teoria-de-aladdin-explica-que-o-genio-ficou-devendo-2-desejos/>

Figura 39. Filme *Aladin*, da Disney (2019)



Fonte: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Cinema/noticia/2019/05/por-que-o-novo-aladdin-reforca-estereotipos-sobre-cultura-arabe.html>

Ao Oriente representado pelos blocos negros de Salvador, estava, então, reservado, em parte, o espaço das tensões entre medo/coragem; negação/desejo; real/sobrenatural; bom/ruim disseminados no dualismo simbólico cinematográfico. Mas a ambivalência manifestada nas produções de Maleiro pareceu ocorrer de forma parcial ao não explorar as visões preconceituosas do Orientalismo. O Gigante de Bagdá, por exemplo, poderia até ser ameaçador devido a seu típico físico e indumentárias, mas nunca à imagem de um degenerado. Apresenta-se como um líder íntegro e não um assassino, como caracterizado no cinema. Maleiro destaca as qualidades então menosprezadas e deformadas pelo discurso colonial. Na avenida, o Gigante (o outro, o não branco) era forte e não fraco, era astuto e não ingênuo, era corajoso e não medroso, era civilizado e não selvagem.

Embora tenha explorado o Oriente como território do desconhecido, Maleiro concebeu a síntese da ideia de “mistério” não como “perigo”, mas articulada a partir da “sedução”. O fetiche aqui não se estabelece por meio da sexualização dos corpos femininos, por exemplo, comum à maioria dos filmes orientalistas, antes, é o “prazer” que representa aquela outra existência, onde o negro se apropria da estética e das virtudes associadas ao guerreiro árabe, como coragem e determinação, convertendo-se num outro do outro. Explico-me. Entendo o tradicional negro africano, cultuado até a primeira metade do século XX, agora como negro árabe, um árabe mestiço. E mais que isso. Na verdade, na sua estética, Maleiro transforma o “outro” do Carnaval de Salvador (o negro, o não branco) no outro do outro, já que o árabe também é o “outro” do branco. Assim, o homem trabalhador/negro/pobre é o outro do branco

senhor. Esse homem se identifica como outro do branco mediante a identificação com o oriental. Portanto, o surgimento de blocos orientalistas demonstra que, no imaginário daquela coletividade, a figura do tradicional negro africano não era mais suficiente para compor a sua identidade no Carnaval, passando a exibir, assim, uma alteridade sobre o Oriente para se auto representar, constituir a si próprio, existir, mesmo que metaforicamente.

A “população” desta dimensão concebida pelo universo lúdico de Maleiro – os integrantes dos blocos que desfilavam seguindo os carros alegórico nos desfiles – eram protagonistas da sua história e não fracos e inferiores como no discurso orientalista. Maleiro, assim, trabalha com estereótipos considerados positivos, destacando o Oriente representado pelos Cavalheiros e o Gigante como local de felicidade sedutora, em busca do conhecimento, dentro de uma civilização que buscava, no contexto do Carnaval, a alegria, o êxtase da vida. Historicamente, o mercador atua como comerciante ultramarino, enquanto cavaleiro compõe uma força heroica e desbravadora. É a gênese contrária do discurso clássico do cinema orientalista, como vimos com mais detalhes em *Gunga Din*.

Obviamente, Maleiro não produziu suas criações à luz das teorias do discurso colonial. Trata-se aqui de uma reflexão acerca de como o Orientalismo, por sua própria natureza discursiva, no cinema, acabou sendo explorada de maneira inconsciente, certamente, sem nenhuma concepção teórica que tento aqui fazer. Não nos esqueçamos que o cenário desse discurso é o Carnaval. Então, esse jogo de representações tinha um objetivo lúdico, da busca por alegria, por contentamento humano coletivo etc. Além do famoso personagem, o Gigante de Bagdá, as ornamentações e instalações dos carros alegóricos, que traziam os animais, objetos e elementos visuais como espadas, baús e diversas quinquilharias, produziam um cenário de sensações ao público, ao mesmo tempo próximo e distante do que representado nas telas de cinema daquele tempo.

Os estereótipos, portanto, trabalhados pelos blocos era visível nos personagens cujas indumentárias buscavam identificar: princesas árabes, mercadores, cavaleiros, guerreiros – personagens estereotipados de forma positiva no campo da ambivalência orientalista – ao mesmo tempo em que eram apresentados num cenário de riqueza e luxo grandioso (no primeiro capítulo destaquei as cores vibrantes e reluzentes das ornamentações e até dos produtos e quinquilharias que eram vendidos na avenida pelos Mercadores, por exemplo, simbolizando as “especiarias” que só o Oriente “tem”). A violência como traço retratado no cinema orientalistas, muitas vezes como recurso da tortura, dá lugar no Carnaval à imponência do Gigante de Bagdá e sua vibrante coragem. Não há medo ou temor, mas prazer

e referência. No Carnaval de Maleiro, os colonizados não assumem esse papel. São libertos e enfrentam qualquer obstáculo no mundo dos signos festivos.

4.1 HÍBRIDISMOS

Enquanto discurso colonial, o Orientalismo se configura também como híbrido ao incorporar novos elementos para além da fala oficial, e, assim, modificá-la. Antes de aprofundar a importância deste fenômeno na constituição das criações de Maleiro, recorro a definição proposta por Bakhtin, para quem a hibridização é “a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas diferentes, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (2002, p. 156). O conceito formulado pelo pensador russo, de conversão de duas interpretações de mundo opostas, conflituosas, emerge, para Bhabha, num contexto do colonialismo. “O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade e suas regras de conhecimento”. (BHABHA. 2021, p. 188). O hibridismo, então, manifesta-se como o fenômeno da inserção de elementos culturais do “colonizado” no discurso colonial? Esse discurso que se mostra mutável, resultado de constante jogo de forças, implica a introdução de dinâmicas e práticas do outro?

Bhabha nos sugere que o hibridismo é o “deslocamento de valor do símbolo ao signo que leva o discurso dominante a dividir-se ao longo do eixo de seu poder de se mostrar representativo, autorizado” (p. 188). Nos polos ambivalentes do Orientalismo encontramos a representação da figura do árabe como digno de pouca confiança e desonesto, mas também líder impiedoso e misterioso, uma linha moral que se cruza dentro do jogo de tensões da construção das identidades. Aladim, personagem central da literatura orientalista e convertido em poderoso símbolo cultural contemporâneo, carrega essa gênese dupla, da transformação moral de pequeno ladrão a futuro sultão do reino, e caminha nas tênues linhas da subjetificação.

Imerso neste contexto teórico, podemos pensar que o Carnaval de Salvador também representou uma espécie de discurso oficial das identidades da Bahia. Mais claramente me refiro ao regramento racial-carnavalesco histórico, afinal o negro precisou sempre negociar sua participação na folia de Momo. Com a extinção do Entrudo, por volta de 1840, por ir de encontro à festa civilizada que se pretendia levar à ruas, negros e mulatos também se

organizaram em préstitos, onde ressignificaram suas tradições africanas: a música do candomblé, as cerimônias que realizam durante os desfiles, as indumentárias, a celebração dos orixás etc, que se tornaram parte, dentro do jogo de tensões sociais, do discurso oficial do Carnaval.

Aqueles blocos negros, que tematizavam sobre a África ancestral, reis e orixás, tiveram o protagonismo de incorporar suas expressões, sua fala, como parte da narrativa oficial da festa, utilizando o mesmo modelo civilizado do discurso dominante representado pelas associações formadas por gente de pele clara, o desfile alegórico. Se a produção de identidades discriminatórias assegura a identidade “pura e original” da autoridade, é possível pensar o Carnaval como discurso onde essas identidades são construídas pelas diferenças.

No jogo de forças presentes na esfera carnavalesca, lúdica, ao assumir a identidade “tradicional do negro africano”, o não branco, o negro mostra uma reação ao poder dominante do discurso oficial, onde o protagonista da festa ainda são as agremiações mais elitizadas. Embora com a rua cada vez mais cheia de diversidades de ritmos e formatos, os tradicionais préstitos europeizados, em decadência, e os bailes de clubes de associados, que tanto marcaram aquelas décadas, representavam um status quo. Na hierarquia ou convenções sociais do Carnaval a identidade do negro poderia ser visto como “tolerado”, considerado como manifestação de qualidade inferior. Tanto que não contavam com apoio do poder público para financiar seus blocos e gozavam de pouco prestígio da mídia naquela época. Nelson Cadena lembra que era destinado pouco espaço na cobertura jornalística dos pequenos blocos e afoxés.

Você pega os jornais da época, metade do jornal está falando dos bailes nos clubes, no Clube Baiano de Tênis, na Associação Atlética, no YATCH, no Português, no Clube Periperi, etc. E umas três ou quatro páginas falando das escolas de samba e uma pequena notinha lá para o trio elétrico, para qualquer outro bloco, outra agremiação que tinha simpatizantes dentro da imprensa, que algum jornalista fazia parte e conseguia emplacar uma notinha. (CADENA, em entrevista ao autor, em 3 de abril 2018).

Se pensarmos, então, a lógica do discurso colonial como um dispositivo de inflexão sobre a estrutura carnavalesca soteropolitana daquele período, os brancos podem representar os vencedores (colonizadores) e os negros e mulatos, os vencidos (colonizados). Ao mesmo tempo, a imposição do discurso Orientalista produzida pelos blocos negros, embora construídas suas identidades nas bases imagéticas orientalistas, e, portanto, coloniais, engendra o negro orientalizado não mais como derrotado, mas como vencedor. No lugar do papel imposto historicamente como aquele que veio da África, ou seja, escravizado. Ao invés

disso, forjam uma nova identidade, o negro orientalizado. No caso de Maleiro, tendo sua maior expressão no Gigante de Bagdá, um guerreiro árabe. Os “Mercadores”, como representação do poder econômico, e os “Cavaleiros” da bravura. Basta lembramos dos diversos momentos de domínio e expansão dos mulçumanos na Europa. O discurso oficial do Carnaval se reconfigura num fenômeno de lutas e concessões simbólicas.

É neste ponto que acredito residir mais um aspecto fundamental do hibridismo do Carnaval de Salvador, quando do surgimento dos blocos orientalistas de Salvador dos anos 1950/60. Como argumenta Bhabha, o hibridismo “desestabiliza as demandas miméticas ou narcisista do poder colonial” e “confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder”, no que chamou de “rito do poder e encenado no espaço do desejo” (p. 186). A metáfora é aplicável ao Carnaval, tendo em vista que aquelas agremiações estavam carregadas de ambições – ser notado, ocupar privilegiado espaço público da rua, ter protagonismo, contar e representar sua história. É possível refletir esse fenômeno cultural orientalista de Salvador como mais uma marca do seu hibridismo, um novo elemento inserido na narrativa oficial da festa.

Apesar da natureza ambivalente e híbrida do Orientalismo, vou me ater neste ponto sobre o Carnaval orientalista enquanto força híbrida não só no conteúdo da sua natureza discursiva. A representação desses estereótipos cinematográficos, como nos impactos provocados no Gigante e no seu enredo lúdico, não ocorre por simples replicação dos seus elementos básicos, de forma pura. Resgatemos aqui o fato de Maleiro ter tematizado o universo de *As Mil e Uma Noites* nos seus desfiles em diferentes configurações. Embora o Gigante de Bagdá fosse na essência estética um guerreiro árabe, por vezes se apresentava de forma heterogênea, com características de distintos personagens orientalistas.

Nos moldes do Gênio da Lâmpada, aparecia com longa trança, peito descoberto e bigode afinado, com lâmpadas que acendiam e apagavam no carro alegórico. Em ocasiões em que se apresentava de turbante, assemelhava-se mais ao personagem Simbah, o famoso marinheiro de Bagdá que viajava em aventura pelos mares da África e da Ásia em busca de riquezas. No conto, ele enfrenta, por vezes, monstros marinhos e criaturas mágicas, como o Ciclope, que em estrutura e força, lembram os dragões e baleias que duelavam com o Gigante de Bagdá. Essa face múltipla, como refletida na lente um caleidoscópio, desnuda um Gigante híbrido, fenômeno que se mostra presente também quanto às linguagens exploradas por Maleiro, que transitavam entre o Carnaval, como técnica propriamente dita das

ornamentações, por exemplo, e o cinema, de onde extraía a estética presente nos desfiles dos Cavalheiros e dos Mercadores.

O Gigante de Bagdá assumia uma identidade híbrida ao se colocar no lugar do árabe, do oriental. Essa alteridade que buscava uma identidade miscigenada, não era o outro concebido apenas como outro do branco no Oriente, mas um outro híbrido resultado das alteridades dos negros que se organizaram em Salvador para contrapor suas realidades de opressão social e econômica assumindo a destreza e beleza do povo e da cultura árabe. Afinal, o Carnaval como espaço de trocas de identidades possibilita a inversão de papéis. O homem se caracteriza de mulher e vice-versa, o mesmo entre pobres e ricos, onde o culto histórico à carne é transgressor e metafísico. O fato de ter sido moldado com base em estereótipos, a alteridade do negro orientalizado era extremamente original, já que o árabe construído na avenida não era uma simples cópia da figura apresentada nas telas de cinema.

Figura 40. Ator americano Patrick Wayne interpreta Simbah



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wMx_sM4ItnI.

Figura 41. Cena do filme *Sinbad e o olho do Tigre* (1977)



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=wMx_sM4ItnI.

O hibridismo na construção das identidades em Maleiro também se manifesta se considerarmos toda a cadeia estética e significantes representados pelos carros alegóricos (uma tradição europeia) associadas à origem e tradições dos instrumentos musicais (agogô, pandeiro, tamborim) e das músicas executadas nos cortejos, já que a maioria desses blocos tinha seus integrantes vinculados às práticas dos terreiros, portanto, da música do candomblé.

Isso é de fundamental importância se concebermos que as manifestações dos Cavalheiros e dos Mercadores na avenida exaltavam a cultura árabe por meio de suas próprias tradições africanas. E assim como o árabe, o negro tradicional africano também é um povo vilipendiado pelo Ocidente “branco”, norte-americano e europeu, assim como os negros latino-americanos, esta, a condição da população afrodescendente de Salvador.

4.2 FORMAS DA DIFERENÇA

A construção do sujeito colonial, como aplicado aqui ao negro no Carnaval de Salvador, exige uma articulação das “formas da diferença”, de aspectos racial e sexual. Nega-se uma “identidade original” ou “singularidade aos objetos da diferença”. Tendo o Orientalismo como objeto de reflexão, podemos dizer que em países como a Índia, e em vários do continente africano, o colonialismo estabeleceu essas formas da diferenciação para exercer o poder por meio do discurso, para embasar a hierarquização racial e cultural. A identificação se dá por meio dos jogos das diferenças. O outro é demarcado pelas diferenças

impostas pelo discurso colonial. O outro, diferente do branco, norte-americano ou inglês, é quase sempre desqualificado, selvagem e precisa de ajuda para se tornar “civilizado”.

A imposição do discurso colonial reivindica uma articulação das formas da diferença, segundo Bhabha, onde o corpo está “inscrito tanto na economia do prazer e do desejo como na economia do discurso da dominação e poder” (2021, p. 119), assim como o Carnaval. Essa articulação social da diferença, na perspectiva da minoria, como é o caso dos negros que se organizam na festa de Momo, é uma “negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica” (p. 21). Como procurei explicitar no capítulo anterior, o Carnaval de Salvador passava por uma série de mudanças naquele período, com o surgimento e expansão do Trio Elétrico, dos blocos de índio, escolas de samba. Neste contexto de intensas trocas culturais, os agentes do discurso e toda a sua estrutura estética e lúdica, seus signos e símbolos, estão imersos num discurso híbrido, negros/brancos, árabes/europeus, blocos/trios, profano/sagrado, para não avançar no aspecto religioso, que não é foco deste trabalho.

Aqueles negros, descendentes de escravizados, buscavam no outro do branco, o oriental, a sua própria identidade forjada, já que existir, como argumenta Bhabha é “ser chamado à existência em relação a uma alteridade, seu olhar ou locus”. Citando Jaqueline Rose, o pensador indiano reflete que esse processo se dá em direção a um objeto externo, sendo que “a relação dessa demanda com o lugar do objeto que ela reivindica que se torna a base da identificação”. A identidade árabe reivindicada pelos negros no Carnaval de Salvador garante a narrativa dos negros, reconfigurando seu papel de não branco. E mais, reforçaram o “branco” como derrotado. Ser Oriental possibilitava no campo dos signos culturais vencer o “domínio” discursivo do branco, ocupar também papel de destaque e protagonismo na narrativa lúdica da cidade. E sem necessitar de prévia permissão. O jogo se estabelece nas tensões culturais que cercam aquela comunidade do centro histórico e do subúrbio.

Bhabha lembra que “o direito de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não dependem da persistência da tradição” (p. 21). E prossegue: “Ele é alimentado pelo poder da tradição de se inscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos quais estão na minoria”. Para o autor indiano, esse reconhecimento é uma forma de identificação. Isso porque a tradição, obviamente, não é algo imutável, fixo. Ao contrário, congrega mudanças, transformações. No caso daqueles blocos, reuniam-se as tradições africanas ao universo orientalista. Aplicado ao objeto dessa dissertação, o Carnaval, portanto, é afetado pelas temporalidades trazidas pelos blocos orientalistas. A tradição de troca de papéis, inversão.

A questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia autocumpridora – é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem. A demanda da identificação, isto é, ser para um Outro – implica a representação do sujeito na ordem diferenciadora da alteridade. (BHABHA, 2021. p.84).

Bhabha classifica como “emergência dos interstícios” a sobreposição e deslocamento dos domínios da diferença que experiências coletivas, interesses comunitários, valores culturais são negociados. É indispensável ultrapassar as “narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”. O pensador indiano chama de “entre-lugares” esses espaços de trocas e interação que garantem para a elaboração de “estratégias de subjetivação”, mesmo coletiva, que dão início a “novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade” (p. 21). Ora, a definição de “entre-lugar” não se restringe, evidentemente, ao espaço geográfico. Como bem lembra Bhabha, Heidegger considera que “uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”.

Sendo o Carnaval esse espaço onde os sentidos das identidades são gerados, como se formam os sujeitos nesses entre-lugares? De que modo ocorrem as estratégias de representação ou aquisição de poder? Bhabha nos dá novas pistas conferindo temporalidades a fenômenos culturais.

O trabalho fronteiro da cultura exige um encontro com ‘o novo’ que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, reconfigurando-o como um ‘entre-lugar’ contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2021, p. 29).

Ao observar o desfile como uma encenação, marcada pelo jogo das alteridades e diferenças, onde é possível se transmutar no outro, lembro que Bhabha alerta que “ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição”. Assim, podemos compreender que o “entre-lugar” do Carnaval negro de Salvador se dá justamente no resgate ao passado. Mas não para simplesmente reverenciar o que passou, antes, ressignificar o passado no presente. Ao se projetar sobre as luzes de reinos

africanos ou mulçumanos, o negro soteropolitano se reafirma como poderoso, o que, as suas “condições reais”, fora do jogo do Carnaval, não permitem.

O Carnaval, então, é o entre-lugar onde as identidades negras são postas não apenas para se autorrepresentar, mas, sobretudo, criar significados do negro/baiano/africano ou negro/baiano/árabe, que têm em comum a oposição ao discurso oficial, simbolizado pelas elites soteropolitanas. O Trio Elétrico, por exemplo, não se configura como expressão da negritude.

5. “VERDADEIRA” NEGRITUDE

No caso do Carnaval, o “entre-lugar” pode ser compreendido como o espaço público da rua, onde se dão a troca e a fruição artística e cultural que fazem emergir os discursos de identidades dos seus atores. Local onde comunidades que, no contexto dos negros, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, se articulam em torno de alteridades que se contrapõem ao poder estabelecido (no caso da política) e ao discurso colonial de exaltação à pureza e à superioridade racial.

A história da folia em Salvador mostra que a cor da pele sempre representou uma disputa entre muitos discursos. Ao se incorporar ao discurso oficial da festa, referendado pela imprensa e a sociedade, essas agremiações de negros e mulatos, desde o final do século XIX e em diversos formatos, tornaram híbrido o discurso carnavalesco, com a introdução de, até então, “saberes negados”, como define Bhabha. Aqui, os saberes negados podem ser entendidos como as informações sobre os antepassados, que são trazidas para a avenida a partir dos componentes estéticos dos desfiles, da música etc. A ancestralidade africana, enquanto manifestação reverenciada pelo negro, só será rompida pelos blocos orientalistas, que, como já argumentado, modifica a alteridade. Ao invés de uma identidade africana, conectada com suas tradições, o negro busca no Oriente novas formas de dramatizar seu poder e sua autoafirmação enquanto não branco. No “entre-lugar” carnavalesco soteropolitano, Maleiro foi um agente relevante no sentido de forjar ao negro novas identidades ao orientalizá-lo.

Entretanto, em meio à decadência dos carros alegóricos e à expansão do Trio Elétrico, engendram-se novas expressões negras, que buscam trazer para si o sentido “real” da negritude, aquela ligada à africanidade tradicional. É a partir do final dos anos 1970, com o surgimento dos chamados “blocos afro”, como o Ilê Aiyê, Olodum, Muzenza e tantos outros, que se inicia um retorno à África como espaço da identidade “original”. Apesar dos antigos afoxés terem introduzido ritos e cultos do candomblé no Carnaval, essas novas agremiações tiveram papel fundamental no discurso antirracista e de afirmação do negro, a partir das suas “origens” africanas ou da busca por representar a si a partir de povos africanos dos quais se busca uma linha ancestral que potencialize as suas lutas, seja no campo político ou lúdico do Carnaval.

Em entrevista ao autor, Vovô do Ilê conta que o ideia de fundar o bloco surgiu a partir da observação de que os principais blocos não tinham negros. “Não era permitido negro. O negro podia sair só tocando, porque ele não tinha uma banda, era tudo percussão, ou então

carregando alegoria. Ainda chamavam de bigorrilho de beduíno, tinha esse apelido”. Ao negro, então, era destinado se organizar em pequenos blocos e, nos principais, ser parte da estrutura mecânica ao carregar as alegorias, trabalho pesado, braçal, como os cordeiros de trios da festa contemporânea. O Ilê, busca, então, alterar esse cenário.

Na verdade, esses blocos, Vai levando, Mercador, eram compostos por maioria negra, pessoas mais humildes. Foi quando nós resolvemos criar um bloco só de negro, onde só negro pudesse participasse e fosse dirigido por negro. Não tinha subvenção, não tinha ajuda, não tinha nada. Depois que surgiu a Bahiaturra, com o governo dando ajuda aos blocos, já nos anos 70, 80.” (VOVÔ DO ILÊ em entrevista ao autor, em 18.07.2024).

O racismo sedimentado na sociedade brasileira se mostra desnudado no Carnaval ao não possibilitar ao negro, naquela época, o mesmo protagonismo histórico dado às agremiações brancas. Mesmo as criações dos blocos orientalistas tiveram sua repercussão contida e, na maioria dos casos, foram extintos e tiveram suas memórias apagadas da história oficial da festa. Vovô do Ilê revela que, por conta do preconceito, “não se falava muito” em África, e quando se falava, era em tom discriminatório. “O pessoal sempre achava África coisa negativa, coisa ruim. E o Ilê surgiu com essa ideia de valorização do povo negro”. A identidade forjada pelo discurso oficial da festa, então, era de que o negro era inferior e não sabia nem se autorrepresentar por meio do Carnaval.

A ideia de Vovô e dos primeiros integrantes do bloco era valorizar a cultura negra celebrando diretamente a descendência africana como contraponto. Assim, passaram a incorporar elementos de outros povos daquele continente aos seus desfiles. “No primeiro ano do Ilê, quando nós subimos aqui com 100 pessoas mais ou menos, depois do Largo, uma família aqui do seu Pipiu, que era estivador, me chamou e me deu uma foto”. A fotografia era dos guerreiros tutsis, um dos povos de Ruanda. “Foi aí que eu chamei Apolônio (outro fundador do Ilê) e disse: ‘para o ano, nós vamos sair com esse tema aqui’. Aí nós começamos a fazer um Carnaval temático, falando sobre África. E aí foi muito empolgante, em vez de virar elemento de estudo, como nós éramos, de pesquisadores”, recorda. Aos blocos afro, como o Ilê, então, não bastava apenas ser descendente daqueles africanos, era necessário “ser” um deles.

Figura 42. Representação de guerreiros do povo tutsis, de Ruanda



Fonte: https://calphotos.berkeley.edu/cgi/img_query?enlarge=9121+3261+2920+0109

Ao incorporar as características de outros povos – africanos –, assim como Maleiro fez em relação ao árabe, mesmo que estereotipado, a estratégia discursiva dos blocos afro era inverter os estigmas que formavam historicamente as identidades forjadas pelo racismo na Bahia por meio da linguagem carnavalesca e da religiosidade. “Tudo que a gente sempre ouvia de negativo, a música manda de volta de forma positiva, sabe? ‘O negro é feio’. Não, o negro é lindo. ‘O negro fede’. Não, tem o aroma gostoso”.

Diferentemente das agremiações orientalistas, que não tinham, a rigor, músicas próprias, e possivelmente executassem marchinhas cariocas ou sucessos do rádio, os blocos afro começam a compor suas próprias canções, exercendo um poder discursivo sobre suas reconstruções identitárias. Ou seja, a real beleza do Carnaval é negra e não branca. E mais, de que a real beleza negra é a africana. Como aborda a letra da música Deusa do Ébano, “Todos os valores de uma raça estão presentes / Na estrutura deste bloco diferente / Por isso eu canto pelas ruas da cidade / Pra você, minha crioula, minha cor, minhas verdades”.

Conhecido como “o mais belo dos belos”, o Ilê chama para si o sentido da negritude, como sendo o mais especial entre todas as identidades negras do Carnaval. Compositor de vários sucessos da música baiana, Paulinho Camafeu sintetizou em “Que bloco é esse?” a

imagem construída pelo bloco. A resposta a indagação expressa já no título da canção demonstra o poder da alteridade conferida ao bloco: “É o mundo negro / Que viemos mostrar pra você”. Não é qualquer mundo, é “o” mundo negro. Ser negro, para o Ilê, então, é ser “criolo doido”, “bem legal”, ter “cabelo duro”, ter “black power”. A identidade também se evidencia aqui como afirmação da sua diferença. Afinal, os brancos não têm “black power”. O valor do negro é tamanho que, imbuído do discurso de troca de identidades própria do Carnaval, o Ilê propõe a inversão: “Branco, se você soubesse / O valor que o preto tem, / Tu tomava um banho de piche, branco / E ficava preto também”.

O discurso de afirmação da negritude não estava apenas nas letras das músicas, mas também na estética do bloco e das indumentárias dos seus integrantes a partir da adoção de cores vivas e expressivas nas suas criações, o que refletia a personalidade cultural daqueles negros que desejavam estabelecer uma linha direta com a ancestralidade africana. E romper com o padrão monocromático era uma forma de subversão criativa. “Na adolescência, a juventude não usava roupa colorida, tinha vergonha. Se tivesse com camisa vermelha, o pessoal chamava de diabo. Então, tudo isso nós começamos a modificar no Carnaval”, detalha Vovô.

Figura 43. Indumentária do bloco afro Ilê Aiyê



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Il%C3%AA_Aiy%C3%AA

Diferentemente do que ocorreu em relação aos blocos orientalistas, a construção do sentimento de negritude nos blocos afro se deu, sobretudo, pela identificação racial. Diante do racismo e da desqualificação a que sempre foram alvo, os negros do Carnaval de Salvador passaram a se organizar em duplo sentido, ao mesmo tempo em que reafirmavam a cultura africana adoção de ritmos e ritos do candomblé, também asseguravam a presença negra com exclusividade ao impedir a participação de pessoa com pele mais clara. No caso do Ilê, conta Vovô, havia pessoas que desejavam integrar o bloco, mas tinham vergonha de dizer que eram negras, que eram de Candomblé. “A gente barrava mesmo. Se não fosse último tom, como a gente dizia, não saía. Hoje, você vê as pessoas de pele mais clara e se assumindo. Hoje, o Ilê é o único bloco formado por negros”.

Mas qual a real identidade do negro da Bahia construída no Carnaval? Questiono Vovô se os blocos afro quiseram dar esse sentido, da “real”, “verdadeira” e “original” negritude, aquela que celebra diretamente a África e suas tradições. “Acho que negro é negro. Se você é negro, não tem essa coisa se você nasceu na África, nos Estados Unidos ou na Bahia. Outro dia estava um cara me falando: ‘Eu não sou negro não, eu sou preto’. ‘Venha cá, amigo. Que discussão é essa? Quem está menos lenhado dos dois?’ Ou você se conscientiza... Ele pensa que acabou tempo de cativo, mas não acabou não”, finaliza.

Enfim, os blocos afro se apropriaram do “ser africano” para tematizar suas identidades dentro do jogo de poder. Seja por meio da organização criativa em blocos orientalistas, seja em blocos afro, o negro buscou historicamente, no Carnaval, dar sentido à sua história, mesmo que para isso tenha construído alteridades tão geograficamente heterogêneas, partindo do mesmo princípio de se apropriar do outro para ressignificar as suas identidades no campo simbólico, lúdico e poderoso da festa. O negro da Bahia nunca foi só o negro da Bahia no Carnaval. Quando Maleiro surgiu na avenida como o Gigante de Bagdá, assim como o Ilê com suas cores vivas e expressões do candomblé e cultivando uma iconografia reconhecida como africana, estavam ali construindo uma nova face da pele escura, em seus tons mais variados.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A identidade negra sempre se manifestou no Carnaval de Salvador em suas mais variadas formas, seja por meio dos antigos préstitos do final do século XIX, dos afoxés, dos conjuntos orientalistas, dos blocos afro ou ainda das suas expressões mais contemporâneas, como as bandas e cantores de pagode. Cada um à sua maneira, esses atores propuseram um protagonismo ao negro num palco de representações que historicamente sempre lhe foi negado/limitado. Assumir essa identidade é, portanto, existir e resistir. O que só se torna possível através de alteridades.

Embora o culto à África tenha cristalizado uma expressão muito forte na folia soteropolitana, marcadamente na música e nas expressões coreográficas, plásticas e cênicas na avenida, é indubitável que o orientalismo experimentado aqui nos anos 1950/1960 também forjou a sua própria ideia de identidade da negritude. Com referências do mundo árabe, através das artes de inspiração orientalista, sobretudo, no mundo do cinema, como mídia de grande alcance e visibilidade, agremiações como os Mercadores e os Cavalheiros de Bagdá se apropriaram daquela estética e suas simbologias para reprogramar o negro, o outro do branco, e ressignificá-lo à luz das suas próprias realidades sociais. Compreendendo o árabe como não branco (não ocidental), o negro/árabe do Carnaval de Salvador ocupa duplamente desse papel, ao ser **o outro do outro**, na construção dessa nova identidade que os blocos orientalistas construíram simbolicamente no campo racial.

Numa época em que o cinema já era uma ferramenta de comunicação em massa, como técnica e negócio praticados em larga escala no mundo, é razoável concluir que os filmes orientalistas cumpriram um papel determinante para inspirar os blocos orientalistas de Salvador. Se as primeiras salas comerciais de cinema chegaram já no começo do século XX, nos anos 1950/60, eram uma realidade na capital baiana, com dezenas de estabelecimentos funcionando por toda a cidade, praticamente em cada bairro ou região. Os anúncios de jornais também demonstram o grande volume de produções americanas e inglesas exibidas por aqui, que tematizaram sobre o Oriente, muitas das quais traziam “Bagdá” como referência.

Assim, inspirados em estereótipos reproduzidos fortemente pelo cinema ocidental, os enredos orientalistas se articularam em torno da construção de personagens e cenários a partir dessas imagens-chave do “Oriente”. São o mercador, o sultão, o feiticeiro, o cavaleiro, a princesa, a odalisca, Aladim e o Gênio, além de elementos cênicos como camelos, tapetes, lâmpadas mágicas e monstros fantásticos, como dragões e baleias, que se articulam em cenários misteriosos (tendas árabes), perigosos (deserto) ou sedutores (harém). As

considerações inspiradoras de Edward Said sobre o Orientalismo apontam que essas imagens são fixadas no campo da cultura por meio da sua repetição. E para ser válido, o estereótipo age de forma ambivalente, alternando a exploração do Oriente em pontos negativos/positivos, estabelecendo muitas vezes o dualismo como síntese entre as relações e sensações de medo/desejo, amor/traição, civilização/selvageria etc. Apesar disso, fica evidente, nas criações de Maleiro, que este atuou para celebrar a sua condição de negro, por meio do oriental, exaltando suas “virtudes”, e não o preconceito muitas vezes apresentado no discurso colonial impregnado no cinema orientalista.

Não havia, portanto, a representação de tipos estereotipados que reforçassem o racismo e o caráter inferior atribuídos ao outro do branco. O árabe tematizado por aqueles blocos negros era forte, bonito e sedutor, representando o poder, o luxo e a coragem. O seu espaço oriental não era perigoso ou violento, mas belo e expressivo. Essa apropriação cultural promovida pelos blocos de Salvador, assim, não ocorre como reflexo de um espelho.

Criação ocidental para explicar o “outro”, o Orientalismo é por natureza um discurso colonial e, sendo assim, configura a narrativa dominante para justificar o poder e a hierarquização de valores. Ao assumir o Orientalismo como discurso, aqueles blocos negros se revestiram da narrativa que, em tese, reforçaria o preconceito e a inferiorização de um povo. Daí, engendra o duplo hibridismo dos blocos orientalistas, ao se apropriarem de um discurso colonial, construído pelo dominador (o branco/ocidental falando pelo e sobre o árabe/oriental), e ao modificá-lo e dar novo sentido, instando os povos ditos orientais à condição de relevância, e não insignificância, quando associados à própria negritude. Isso porque é possível conceber a população negra de Salvador na condição de oprimida (na sua realidade histórica, pelos portugueses), assim como fizeram os europeus, de modo geral, em relação às nações árabes colonizadas. Ao assumir essa identidade árabe, os negros do Carnaval de Salvador, então, colocam-se no papel de **duplo não branco**, como já destaquei anteriormente. Ainda assim, certamente, a imagem do árabe concebida pelos blocos orientalistas apontava para a resistência, bravura e beleza aquela nova identidade lhes assegurava.

Enquanto, por exemplo, o Ilê Aiyê se reveste das características estéticas e da simbologia religiosa e cultural de povos africanos, muitos dos quais com raízes no processo de escravidão brasileiro, para, assim, reafirmar a sua história e ancestralidade, o poder da alteridade exibido pelas narrativas orientalistas não se vincula ao compromisso de celebrar a ascendência. Pelo menos não diretamente. Apesar da presença dos negros islâmicos na história da Bahia, marcada por revoltas escravas no passado colonial, não parece ter sido a

intenção diretamente desse movimento homenagear os antigos haussás, por exemplo, ou episódios notórios, como a Revolta dos Malês. Esse discurso racial, obviamente, não estava expresso nas alegorias de Maleiro, muito menos a abordagem religiosa, o candomblé. Nos Mercadores e nos Cavalheiros, ficava claro que aqueles negros não tinham sua origem e referência simbólica em Luanda, mas em Bagdá, antiga capital do império mulçumano da antiguidade.

Geograficamente, os blocos orientalistas buscaram retratar o Oriente Médio, muito mais do que os povos islâmicos do Norte da África ou ainda as nações do Golfo de Benin, de onde partiram a maior parte dos negros escravizados para a Bahia. A inspiração, então, não ocorre por meio de uma história “pregressa”, mas “presente”, com base nos valores da cultura árabe atribuídos pelo cinema ocidental, no jogo de poder da alteridade. O poder de ser a si mesmo através do outro. Esses blocos não só homenagearam a “cultura árabe” disseminada pelo orientalismo, ao utilizar imagens padronizadas pelo cinema, mas produziram sentidos na constituição das suas novas identidades.

A identidade humana como imagem está inscrita no signo da semelhança, como defende Bhabha. Isso supõe que a experiência da autoconsciência, que parece ser o nascimento da busca por uma identidade, ocorre por meio da percepção, sobretudo visual. “Entre essas representações, sobressai a reflexão do eu que se desenvolve na consciência simbólica do signo” (p. 83). Esse pensamento demarca o espaço discursivo do qual emerge o eu verdadeiro, que Bhabha chama de “asserção da autenticidade da pessoa”, para, na sequência, repercutir esse eu verdadeiro como questionamento da identidade.

Isto não é uma forma de contradição dialética, como a consciência antagônica de senhor e escravo, que possa ser sublimada e transcendida. O impasse ou aporia da consciência, que parece ser a experiência pós-moderna por excelência, é uma estratégia peculiar de duplicação. Cada vez que o encontro com a identidade ocorre no ponto em que algo extrapola o enquadramento da imagem, ele escapa à vista, esvazia o eu como lugar da identidade e da autonomia e - o que é mais importante - deixa um rastro resistente, uma mancha do sujeito, um signo de resistência. (BHABHA. 2021, p. 83).

O nome das principais agremiações orientalistas expressa imagens de atividades estereotipadas entre os povos mulçumanos: o mercador e o cavaleiro, que, respectivamente, simbolizam o poder da riqueza e o poder da coragem, como valores a serem reverenciados no Carnaval. É neste conjunto alegórico que emerge, de forma original, o Gigante de Bagdá. O personagem encarnado por Maleiro não configura uma tentativa de simplesmente reproduzir o

modelo de árabe projetado pelos filmes. Certamente, é resultado disso, mas também das experiências que Maleiro projetou da sua vida na composição do personagem e sua presença no Carnaval.

Esse deslocamento geográfico – um guerreiro árabe celebrado no Carnaval de Salvador – exprime “uma” alteridade única, parte de um hibridismo que possibilita o Guerreiro de Bagdá, como visto aqui, de colete, sapatos de bico afinado e cabelos trançados, ser meio Aladim, meio Gênio, meio cavaleiro, meio sultão. Uma síntese daqueles personagens que exprimiam a simbologia do mistério e do poder do Oriente. Que certamente cativava o público por lhe oferecer uma experiência diferenciada das protagonizadas pela tradicional negritude celebrada pelos blocos negros na história do Carnaval de Salvador.

O Gigante, – esse árabe mestiço – apresenta-se duplamente em contraponto ao discurso oficial, dominante da festa. Os Cavalheiros eram, então, liderados não apenas por um gigante (grande e dotado de força sobre-humana), mas o Gigante de Bagdá, expressão máxima do negro enquanto protagonista do orientalismo no Carnaval. A imagem daquele homem negro, revestido de indumentárias representativas do mundo árabe, do alto do carro alegórico, num palco tão privilegiado e disputado da festa, com toda a sua simbologia de expressão de poder, torna-se uma referência à resistência negra, por meio dessa nova identidade. As entrelinhas desse discurso exprimem o árabe como povo que, além de não se deixar escravizar, ocupa o papel de conquistador e não de conquistado. Troca de posição, rompe a hierarquia simbólica das tensões sociais e políticas e contesta o poder dominante, reescrevendo o discurso oficial.

Esse fenômeno de significantes e subjetificação no Carnaval de Salvador pode ser observado a partir do conceito de hibridismo discutido por Bhabha nas teorias do discurso colonial. O pensador indiano acredita que o hibridismo é marcado pela modificação do discurso oficial por meio da inserção de novas narrativas, aos quais chama de “saberes negados”, engendrando novas concepções e tensões. Evidentemente, essa alteridade é construída diretamente por negros descendentes de africanos escravizados no Brasil e não por diretores e atores norte-americanos e ingleses.

A origem geográfica do universo carnavalesco orientalista de Salvador se dá em uma cidade que, mesmo sendo real – Bagdá, atual capital do Iraque – fora retratada incessantemente como mítica e mística. O uso recorrente de Bagdá (Mercadores, Cavalheiros, o Gigante) demonstra, mais do que uma origem geográfica única, o local como fonte de um mundo mágico, sobrenatural, dotado de situações que estão além da compreensão do Ocidente. Ao negar Salvador, metafóricamente, há a existência de uma identidade atribuída a

um espaço físico em dois graus, concreto – afinal, Bagdá existe – e ao mesmo tempo simbólico, já que está no campo da imaginação histórica.

A representação da figura do mercador, por exemplo, o comerciante árabe ultramarino, foi associado ao cinema como um desbravador e aventureiro, como cristalizado no personagem Simbah. Como tal, esse perfil de árabe, é um recorte dado pelos mercadores dentro universo do cinema orientalista.

Podemos nos perguntar, a esta altura da reflexão: que mercador seria este? Trata-se de uma reconfiguração do modelo de mercador árabe apresentado pelo cinema, a partir de uma interpretação do “verdadeiro” árabe? E que legítima identidade árabe seria esta a que só essas nações, como próprios epicentros das suas experiências, estariam se remetendo? É possível pensar, então, que o Orientalismo é uma representação equivocada da essência do Oriente? Se as operações de linguagem são deformações, como argumenta Rolando Barthes, podemos pensar que o cinema orientalista é uma sub-representação do “verdadeiro” Oriente. Mas qual o verdadeiro Oriente? O cinema orientalista o concebeu sob diferentes prismas ao longo da sua história: de romântico no começo do século XX, passando por uma abordagem mais aventureira e erotizada nos anos 50 e 60, e, finalmente, tendo o árabe já associado ao terrorismo, a partir dos anos 1980.

De acordo com Edward Said, há vários orientes, “um Oriente linguístico, um Oriente freudiano, um Oriente splengeriano, um Oriente darwiniano, um Oriente racista, (...) mas nunca “um Oriente puro ou incondicional”. Como também nunca houve uma “forma não material’ do Orientalismo e muito menos “algo tão inocente quanto uma ‘ideia’ do Oriente. (SAID, 2021, p. 53).

A concepção de um Oriente “original” é uma ilusão, já que para conhecê-lo e explicá-lo é preciso, antes, se apropriar e falar por ele. Neste sentido, Nelson Maleiro, os Mercadores e os Cavalheiros de Bagdá elaboraram um Oriente para projetar as suas condições sociais, enquanto moradores periféricos e alijados do poder oficial, mas sobretudo para projetar, mesmo que momentaneamente, novas identidades – o negro/árabe – como forma de existência, já que o Carnaval é, em si mesmo, uma prática onde as alteridades estão em jogo e as identidades em constante construção.

As narrativas encenadas pelos Mercadores e Cavalheiros de Bagdá se concentram hoje muito mais no terreno da imaginação do que propriamente em registros. Isso dificulta, inclusive, alçar Maleiro ao posto que historicamente lhe tem sido negado pelo discurso oficial da folia momesca em Salvador. Desde a sua morte, em 1982, teve permanentemente sua memória apagada da narrativa oficial do Carnaval, fazendo parecer que o protagonismo negro

na festa só teve início com a explosão dos blocos afro. Uma grande injustiça com sua memória e legado, tão pouco preservados.

A quase inexistência de registros sonoros e em vídeo de Maleiro e dos blocos orientalistas também dificulta os estudos a respeito das suas criações e, por consequência, a preservação do seu legado. Mesmo as fotografias e textos jornalísticos são escassos, sendo de fundamental importância, ainda, a repercussão oral dos seus feitos. Aí reside a importância de recuperar as histórias que ainda insistem – para bem da memória – em resistir, mesmo que sejam narrativas não oficiais, pelo menos, por enquanto. Que se tornem registros.

Iniciativas importantes têm apoiado a preservação do seu legado, como as protagonizadas pela Associação Amigos de Nelson Maleiro, fundada pelos irmãos Ivan e Ivete Lima no final dos anos 1990. A partir da luta política dessa entidade, foi possível aprovar na Câmara Municipal de Salvador a lei que criou a “Passarela Nelson Maleiro”, trecho nobre do circuito do Campo Grande, de onde partem os Trios Elétricos e estão posicionadas as emissoras de rádio e TV que transmitem a festa. O local deve ser identificado, sempre. Obrigação que a Prefeitura parece cumprir a contragosto, diante da ornamentação discreta que designa para o local da homenagem póstuma. No Carnaval de 2023, o sobrenome foi impresso incorretamente: Nelson “Malheiro”. Um notório descaso, assim como a sua praticamente inexistência no acervo do Museu do Carnaval, mesmo tendo sido o grande artista que nesta dissertação busquei resgatar por meio da análise da cultura.

É preciso, portanto, reinserir Nelson Maleiro e suas criações na narrativa oficial da festa, o discurso sobre a história de um grupo de homens negros que se uniram em torno de novas imagens com base nos processos de identificação.

Que este trabalho cumpra a nobre função de incentivar um redescobrimto de Nelson Maleiro, para que novas pesquisas científicas se debrucem sobre o seu rico arsenal e busquem compreender, em novas profundidades, a sua complexidade em diferentes ângulos e perspectivas. Para além da Academia, as contribuições de Maleiro como carnavalesco, músico e fabricante de instrumentos – ou seja, um agitador cultural – necessitam ecoar na sociedade, entre as próximas gerações, para que este importante capítulo da história do Carnaval de Salvador não se deteriore ainda mais com o tempo. Maleiro é um desses personagens incríveis, como saído de uma história de Jorge Amado, de uma Bahia que, apesar de cada vez mais distante, conta muito sobre nosso próprio tempo e a forma como nos comunicamos e nos identificamos, para além da festa de Momo, na vida social e cotidiana, repleta de máscaras e identidades.

Figura 44. Passarela Nelson Maleiro, com sobrenome grafado incorretamente



Fonte: <https://www.bnews.com.br/noticias/politica/quem-prefeitura-comete-gafe-e-escreve-errado-nome-de-Carnavalesco-historico-em-importante-passarela-veja-imagens.html>

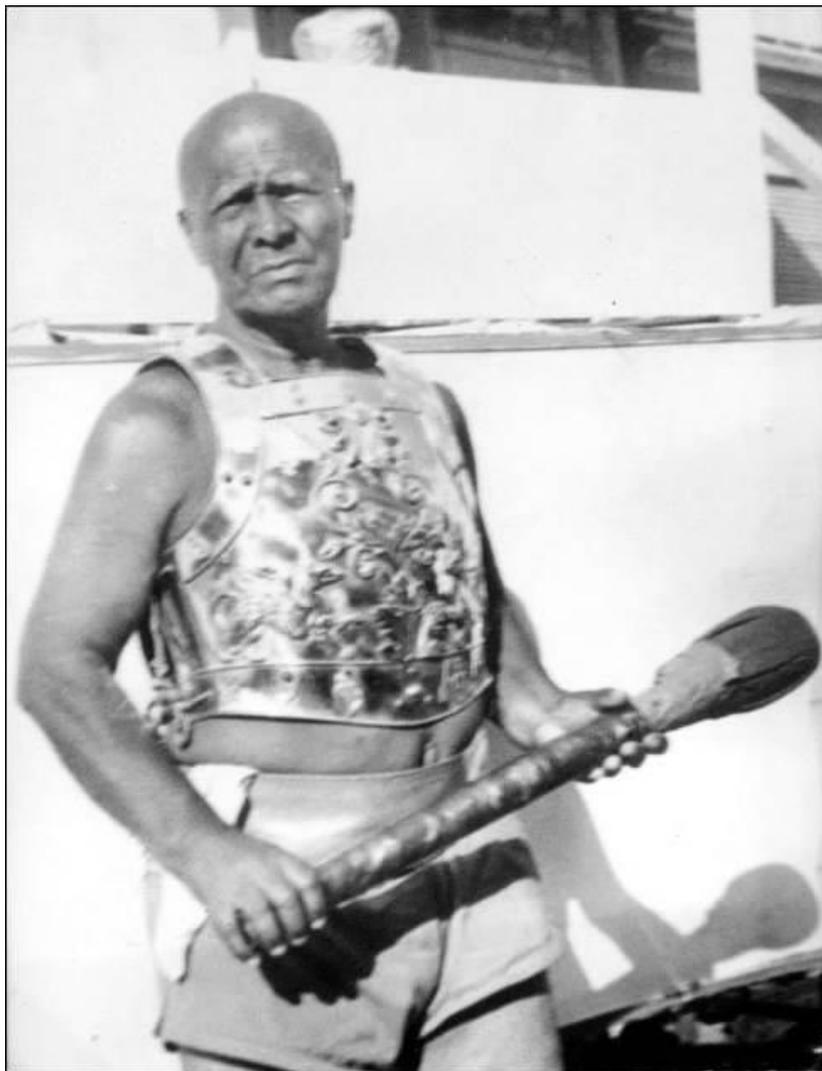
Para Vovô do Ilê, Maleiro foi inspirador, inteligente, muito criativo e “era pra ser muito mais respeitado na Bahia, muito mais lembrado, pela contribuição que ele deu para o Carnaval”. Já Carlinhos Brown acredita que o impacto do Orientalismo de Nelson Maleiro está explícito até hoje “nas melodias do pagode, nos clarins que ainda são manutenções e nas melodias que ele trazia”. E mais, sobrevive nos ambientes mais tradicionais da festa. “Aos árabes ou aos terreiros de candomblé, Maleiro é esse grande *crossover* de uma Bahia mestiça, mas com traços árabes, explícitos. O melhor de tudo é que a nossa melodia está fortalecida por essa memória”. Hoje, seja nos camelos que embelezam o desfile dos Filhos de Gandhi ou nas alegorias do Cortejo Afro, a influência de Maleiro permanece viva.

Figura 45. Nelson Maleiro em frente ao seu ateliê, na Barroquinha



Fonte: Arquivo do Grupo de Pesquisa O Som do Lugar e o Mundo

Figura 46. Maleiro com parte do traje do Gigante de Bagdá



Fonte: Acervo O Som do Lugar e o Mundo.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornini Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. Tradução: Mário Laranjeira. [Texto publicado em: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004].

_____. *Mitologias*. Tradução: Rita Biongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BHABHA, Homi. *O Local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Minas Gerais: Editora UFMG, 2021.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de Mil Faces*. Editora Pensamento-Cultrix. 2013.

FANON, Franz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Tradução: Sebastião Nascimento. Editora Ubu, 2020.

HIDDLESTON, Jane. *Pós-colonialismo*. Tradução: Renan Marques Birro. Editora Vozes, 2021.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Editora PUC Rio. 2016.

LIMA, Geraldo. *O Carnaval de Salvador e suas Escolas de Samba*. Salvador: Corrupio. 2017.

MENDES, Leonardo. *Nelson Maleiro – O Gigante das mil e uma criações*. Monografia (Especialização). Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOURA, Milton. *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*. Org. _____ Salvador: EDUFBA, 2011.

_____. *Cinema, Fantasia e Carnaval em Salvador*. In: *Revista Santo Agostinho*, 2014.

_____. *Carnaval e Baianidade – Arestas e curvas na coreografia de identidades do Carnaval de Salvador*. Tese (Doutorado). Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

MATTOSO, Kátia. *Bahia Século XIX: Uma Província no Império*, Salvador, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Nova Fronteira. 2016.

PELTRE, Christine. *Orientalism*. Editora Terrail, 2010.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2019.

RISÉRIO, Antônio. *Uma história da Cidade da Bahia*. Versal Editora. 2004.

_____. *Carnaval: as cores da mudança*. Afro-Ásia, Salvador, n. 16, 1995. DOI: 10.9771/aa.v0i16.20848.

RUBIM, A. A. C., COUTINHO, S., & ALCÂNTARA, P. H. (2008). *Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura*. RUA: Revista De Urbanismo E Arquitetura, 3(1).

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. Editora: Cosac Naify, 2006.

TINHORÃO, José Ramos, *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2021.

VERGER, Pierre. *Fluxo e Refluxo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

REFERÊNCIAS DE PERIÓDICOS

JORNAL A TARDE

O desfile dos cordões, blocos e batucadas, 13 de fevereiro de 1956, capa.

Mercadores de Bagdá deram a nota, 2 de março de 1960, capa.

Trios elétricos no coração da folia, 2 de março de 1960, capa.

Cavalheiros de Bagdá, campeão dos pequenos clubes, 5 de março de 1962, p. 2.

O Trio Elétrico traz animação, 5 de março de 1962, p. 2.

Mercadores de Bagdad arrancaram aplausos, 25 de fevereiro de 1962, p. 3.

Cavalheiros de Bagdad - Taça Especial, 10 de fevereiro de 1964, p. 3.

Pequenos clubes, 1º de março de 1965, p. 2.

Dos grandes clubes só "Inocentes" desfilou, 3 de março de 1965, p. 3.

Incendiou o carro dos Cavalheiros de Bagdá, 1º de março de 1965, capa.

Carro incendiado, 3 de março de 1965. p. 3

A presença dos Cavalheiros, 23 de fevereiro de 1966, capa.

Na Baixa dos Sapateiros desgraça pouca é bobagem, Márcia Guimarães, 3 de julho de 1979, Caderno 2.

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS

Comissão que escolhe os melhores, 20 de fevereiro de 1963, p. 7.

Nelson Maleiro faz desde tamborim até o agogô e tem saxofone de 60 anos, Dometila Garrido, 8 de fevereiro de 1964.

DN mostra os vencedores do Carnaval baiano de 65, 4 de março de 1965, p. 5.

Movimentação dos clubes salvou o carnaval de 1965. 4 de março de 1965, p. 8.

Animação do Carnaval foi maior nos grandes clubes. 4 de março de 1965, p. 4 (continuação do texto da capa).

Foliões baianos iniciaram o seu Carnaval, 28 de fevereiro de 1965, p. 6.

JORNAL DA BAHIA

Momo dá início ao Carnaval Baiano, 26 de fevereiro de 1965, capa.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ALADDIN. Direção: John Musker e Ron Clements. Estados Unidos: Disney, 1992 [produção]. 1 animação (90 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=YJV88qmWA6M. Acesso em 10/2/2024.

ALADDIN. Direção: Guy Ritchie. Estados Unidos: Disney, 2019 [produção] 1 filme (128 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9XokeQzyKGw. Acesso em 10/2/2024.

BAHIA DE TODOS OS SANTOS. Direção: Maurice Capovilla. Salvador: Documentário, 1974 [produção]. 1 filme (50 min). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=pBKcIE7Mm34>. Acesso em 1/3/2023. Acesso em 18/7/2024.

BEM-HUR. Direção: William Wyler. Estados Unidos: MGM, 1959 [produção]. 1 filme (222min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=MnSIKPwSjg0. Acesso em 7/4/2023.

GUNGA DIN. Direção: George Stevens. Estados Unidos: RKO Radio Pictures Presents, 1939 [produção]. 1 filme (117 min). Disponível em www.youtube.com/watch?v=CQ4w8JYLNAQ. Acesso em 10/4/2023.

O LADRÃO DE BAGDÁ. Direção: Ludwig Berger, Michael Powell e Tim Whelan. Estados Unidos: Alexander Korda Films, 1940 [produção]. 1 filme Disponível em: www.youtube.com/watch?v=BpTGiOLfQZw. Acesso em 21/3/2023.

O SHEIK. Direção: George Melford. Estados Unidos: Paramount Picture, 1921 [produção]. 1 filme (75min). Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=rO07G_d9VgM. Acesso em 11/6/2022.

O FILHO DO SHEIK. Direção: George Fitzmaurice. Estados Unidos: Artcinema Associates, 1926 [produção]. 1 filme (68min). Disponível em Disponível em: www.youtube.com/watch?v=9Z9c3zb4YHQ. Acesso em 15/6/2022.

SIMBAD E O OLHO DO TIGRE. Direção: Sam Wanamaker. Reino Unido: Dynarama, 1977 [produção]. 1 filme (113 min). Disponível em: www.youtube.com/watch?v=wMx_sM4ItnI. Acesso em 23/9/2023.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

FILHOS DE GANDHI. Gilberto Gil, 1972.

GILBERTO GIL AO VIVO NA ESCOLA POLITÉCNICA DA USP. São Paulo. 1973. Acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=Vw5BGxqTcEk&t=5738s>

REFERÊNCIAS VIRTUAIS

Quem?! Prefeitura comete gafê e escreve errado nome de Carnavalesco histórico em importante passarela. **Bnews**.17/2/2023. Disponível em:

<https://www.bnews.com.br/noticias/politica/quem-prefeitura-comete-gafe-e-escreve-errado-nome-de-Carnavalesco-historico-em-importante-passarela-veja-imagens.html>. Acesso em [12/3/2024](#).

REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS

BROWN, Carlinhos. Músico e compositor; 23/4/2024.

CADENA, Nelson. Jornalista e escritor; Salvador, 3/4/2018.

GIL, Gilberto. Cantor e compositor; Salvador, 14/4/2018.

GUERREIRO, Goli. Antropóloga e escritora; Salvador, 18/4/2019.

ILÊ, Vovô. Músico e produtor cultural; Salvador, 18/7/2024.

MOURA, Milton. Historiador e professor; 2/10/2024.

SANTOS, Maria Emília. Comerciante; Salvador, 4/5/2019.

SILVA, Clarindo. Empresário e produtor cultural; Salvador, 22/3/2018.