

DE ÍNDIO A NEGRO, OU O REVERSO

Antônio Jorge Victor dos Santos Godi*

*"e daí? eu sou apache!
diga aí! o que é que tem?
eu sou apache, você pode
ser também."***

INTRODUÇÃO

A permissividade e a condição extraordinária que caracterizam as festas populares em Salvador, em especial o carnaval, proporcionam um vasto universo simbólico indicador de múltiplas e necessárias leituras para o entendimento das relações sociais na cidade. No calor da festa carnavalesca, os diversos segmentos sociais se fazem representar organizados em pequenos ou grandes grupos de foliões, com a mais nítida intenção de assumirem a festa e ostentarem determinados símbolos, através dos temas, músicas, roupas e alegorias predominantes.

A flagrante tensão social e étnica que permeia a realidade de Salvador encontra no carnaval um fértil terreno de explicitação, possibilitando às camadas negras o engendramento de variadas formas de manifestações. Dentre estas, os recentes blocos de índios e blocos afro chamam a atenção, pela contemporaneidade de seus equipamentos simbólicos, na utilização eficiente dos avanços tecnológicos e releituras inusitadas dos símbolos da indústria de comunicação de massas. Tudo isso visando a afirmação de uma determinada singularidade étnica, que evolui de uma assunção travestida nos blocos de índios para uma assunção explícita nos blocos afro.

É necessário esclarecer que este texto é parte de um estudo mais amplo, no qual abordamos a presença negra no carnaval de Salvador, através de uma pesquisa bibliográfica e de campo. Aqui, cruzamos a investigação histórica e descritiva numa perspectiva interpretativa, utilizando como matéria-prima registros contidos nos jornais de Salvador do

* Professor na UEFS e Diretor de Teatro.

** Música do compositor Jura Só, para o Bloco Carnavalesco "Apaches do Tororó".

período de 1967 a 1975, informações e dados levantados na Federação de Clubes Carnavalescos da Bahia e, principalmente, depoimentos de personalidades diretamente envolvidas com o objeto em questão.

Trataremos do início dos blocos de índios, discutindo os símbolos propulsores desses grupos, a partir de reflexões sobre a escolha do tema (índio), sua associação com antecedentes no imaginário da cidade (festas do caboclo, etc) e a reutilização de símbolos oriundos da indústria de comunicação de massas (filmes de **cowboys**). Finalizando, serão analisadas as músicas destes grupos carnavalescos, buscando discutir a produção dos símbolos étnicos aí contidos e a estratégia de tratamento dos mesmos na elaboração de uma dada identidade.

QUANDO AS TRIBOS ATACAM

No final da década de sessenta e início da de setenta, as escolas de samba continuavam exercendo um certo poder de aglutinação dos negros e mestiços da cidade, mas os tipos de grupos carnavalescos haviam se diversificado, oferecendo opções variadas para estes e outros segmentos da sociedade baiana. Aumentou, por exemplo, o número de blocos e cordões, categorias até então sem características de afirmação étnica, sendo por isto as mais procuradas por setores da classe média baiana. Estes setores cada vez mais aderiam à forma negra de brincar o carnaval, ou pulavam desenfreadamente atrás dos já famosos trios elétricos¹. Décadas antes, pular carnaval na rua ou organizar blocos "era coisa de moleques", segundo palavras do fundador e presidente da Federação de Clubes Carnavalescos da Bahia². Nos anos sessenta, as coisas começam a mudar e Salvador inventaria o que passou a ser conhecido como o "melhor carnaval de rua do país". Mas isso é motivo para um estudo à parte. Para nós interessa que, sob o ritmo do samba, negros baianos começam a fundar blocos, inicialmente sem temática negra explícita, mas que dariam conta de uma nova trajetória na direção de uma afirmação negra sem precedentes no carnaval soteropolitano, alterando decisivamente o teor plástico, temático e musical da festa.

A estrutura dos novos blocos era extremamente simples no que se refere ao desfile: um grande número de pessoas, geralmente do mesmo bairro, vestindo fantasias iguais, a cantarem e sambarem músicas

1 Sobre os Trios Elétricos, ver Goes (1982).

2 Entrevista de Archimedes Silva, presidente da Federação de Clubes Carnavalescos da Bahia, em 11/11/1983.

originais, ao som de uma bateria típica de escola de samba. Esses grupos se autodenominavam, inicialmente, "blocos de embalo", ou seja, blocos feitos para brincar o carnaval. Alguns utilizavam instrumentos de sopro e cantavam marchas carnavalescas, sendo conhecidos no mundo do carnaval com o nome tradicional de "cordões". Esta distinção é amplamente aceita entre os antigos "batuqueiros", apesar de, na sua origem, cordões serem todos os grupos carnavalescos que usavam cordas. Porém, "bloco" passou a designar os grupos carnavalescos que, além de usarem cordas, cantavam unicamente o samba, fazendo uso de uma bateria de percussão pesada, herança das escolas de samba.

Com o progressivo declínio das escolas de samba, alguns de seus mais experientes participantes organizaram "blocos de embalo". Entre estes, surgiram os blocos de índios, inicialmente com a intenção de fazer o carnaval através do que melhor conheciam, e sem o peso da responsabilidade de armar e administrar uma escola de samba. Escolas e blocos, no início, tiveram vidas paralelas. Depois, progressivamente, ocorreu a transformação de escolas para blocos.

Os blocos de índios começam a se esboçar no cenário carnavalesco com o surgimento do Bloco Carnavalesco Caciques do Garcia, entre os anos de 1966 e 1967. Nestes primeiros anos, o bloco era formado por amigos e participantes da Escola de Samba Juventude do Garcia, que aproveitavam a segunda-feira do carnaval, dia em que a escola não ia às ruas, para saírem com o bloco pelas avenidas centrais e determinados bairros.

Lourival Filho Nascimento, conhecido popularmente no bairro do Garcia como Lourito, foi o primeiro presidente do bloco, além de na época ser também diretor da Escola de Samba Juventude do Garcia. É ele quem explica como surgiu o Bloco Carnavalesco Caciques do Garcia: "na década de sessenta, no auge da Juventude, nós criamos o Caciques do Garcia, baseado no Caciques de Ramos do Rio de Janeiro. Alguns elementos que brincaram no carnaval do Rio, conviveram com o Cacique e chegaram aqui falando: 'Rapaz, é um bloco assim e coisa e tal!'. Aí, então, nós criamos nosso Caciques, isto foi em 1966, saiu somente aquele grupinho, depois a coisa cresceu e nós oficializamos em 1969. Neste ano, o Petrócio, que hoje deve estar aí pelo Apache, trouxe uma fantasia do Caciques de Ramos do Rio de Janeiro, e nós procuramos copiar; nos anos anteriores, a gente misturava, o bloco era preto e branco e cada qual fazia sua fantasia nestas cores, mas nunca saía igual, por isto, em 69 nós copiamos do Caciques de Ramos. Agora, a finalidade nossa era compensar aquele dinheiro que se gastava na escola, porque

na escola de samba o camarada gastava prá desfilar e não brincava muito"³.

A Escola de Samba Juventude do Garcia era, na época, uma das melhores agremiações desta categoria, tendo inclusive sido campeã nos anos de 1966, 1967 e 1968. Foi quando os participantes do Bloco Carnavalesco Caciques do Garcia decidiram oficializar o bloco, já que a escola não concorreria no ano de 1969, pela sua condição de campeã especial, por haver vencido três anos consecutivos. A característica mais marcante do bloco era a utilização exclusivamente do ritmo do samba, através de músicas compostas por seus próprios componentes. A escolha da temática parece não ter sido na época alvo de grandes preocupações: ela se deu, como vimos, pelo fato dos fundadores do bloco terem gostado da forma do Bloco Carnavalescos Caciques de Ramos do Rio de Janeiro, tendo copiado inclusive a fantasia.

O segundo bloco de índio a desfilar em Salvador seria também egresso de uma escola de samba. O Bloco Carnavalesco Apaches do Tororó foi fundado em 10 de outubro de 1968 por ex-diretores da Escola de Samba Filhos do Tororó. De acordo com depoimentos de seus fundadores, o bloco surgiu para fazer frente ao Caciques do Garcia, celebrando uma rivalidade entre os bairros vizinhos, Tororó e Garcia, que existia desde as antigas batucadas⁴ e que persistira ainda no mundo das escolas de samba. O desfile do Apaches do Tororó no carnaval de 1969 viria cristalizar e popularizar a categoria de blocos de índios, atraindo progressivamente para si os foliões negro-mestiços da cidade (que até então compunham as escolas de samba), a ponto de se constituírem, no decorrer dos anos seguintes, o tipo de agremiação carnavalesca que mais componentes levaria às ruas da cidade, quatro a cinco mil, segundo dados pouco precisos.

"Partimos para formar o Apaches do Tororó, porque saíamos na Escola de Samba Filhos do Tororó, e o que ocorria: nós não

3 Entrevista de Lourival Filho Nascimento (Lourito), primeiro presidente do B.C. Caciques do Garcia (17/10/86).

4 As batucadas foram as manifestações negras de caráter hegemônico que antecederam as escolas de samba; as primeiras escolas baianas foram batucadas que assumiram o nome de escolas de samba e adotaram a percussão pesada (tarós e surdos de marcação e repique), assim como a estrutura de alas das escolas cariocas. No carnaval, estas batucadas, escolas e depois os blocos de índios, representavam os territórios do samba na Bahia, numa guerra de danças, músicas e alegria, na tentativa de provar quem era o melhor.

brincávamos. Bom, e nós vimos o pessoal do Caciques, que independente de ter sua escola de samba, tinha o Caciques do Garcia que era um bloco de embalo muito bom, e quando chegava no Tororó arrasava. Talvez por sentimentalismo ou outras razões que não me ocorre agora, nós tenhamos partido para formar um bloco que fizesse frente ao Caciques do Garcia, já que nós tínhamos uma escola boa tanto quanto a Juventude do Garcia, mas não tínhamos um bloco para competir com o Caciques, então fizemos um bloco de índios nas cores vermelho e branco⁶.

Em nenhum momento os fundadores do Apaches dão uma explicação especial para a escolha das cores. Por outro lado, é preciso levar em conta que tanto os fundadores deste, quanto os do Caciques, justificam a criação dos seus blocos pelo fato de desejarem brincar mais o carnaval, ao invés de trabalharem na arrumação das escolas de samba.

Talvez isto, associado à falta de apoio financeiro, tanto de costumeiros políticos quanto das autoridades responsáveis pela organização da festa⁶, explique a falência das escolas e o crescimento gradativo dos blocos de índios. É interessante notar que a festa carnavalesca em Salvador esteve aí na encruzilhada do carnaval brasileiro: podia ter seguido o rumo carioca e virado um carnaval espetáculo, com o desfile das escolas de samba, mas acabou virando um carnaval participativo, a partir do surgimento dos "blocos de embalo" e uma progressiva e ativa adesão de um número cada vez maior de foliões nas ruas. Nota-se ainda, que o Rio de Janeiro além de inspirar o surgimento das escolas de samba baianas, sugeriu também o modelo formal dos blocos de índios através do Bloco Carnavalesco Caciques de Ramos.

A formação dos blocos de índios tem uma relação direta com as escolas de samba, na medida em que são os componentes destas que os criam, buscando evitar o excesso de trabalho e gastos que as escolas exigiam, assegurando ao mesmo tempo a continuidade do samba e a ruptura na quebra com o formalismo das escolas de samba, dando lugar à liberdade, prazer, divertimento e também à "agressividade" dos blocos de índios.

5 Entrevista de Antônio Belmiro dos Santos (Toninho do Apache), presidente do Bloco Carnavalesco Apaches do Tororó (10/11/1987).

6 Os jornais do início dos primeiros anos da década de setenta registram a agonia das escolas de samba. Ver *Jornal da Bahia* de 14 e 15/02/71, Suplemento de Domingo, *A Tarde* de 02/02/72 (p.13), 03/01/74 e 09/01/74,24/02/75 (p.1).

O Apaches do Tororó, desde os seus primeiros anos, se destacaria no carnaval de Salvador, pela força cadenciada de suas músicas e violência de seus desfiles, tornando-se a agremiação hegemônica de sua época, além de influenciar a criação de novos blocos de índios, cristalizando definitivamente este tipo de categoria entre os grupos carnavalescos.

Toninho do Apache, lembrando os primeiros anos do bloco, diz: "quando nós tentamos sair no primeiro ano, éramos garotos e existia aquela corrente contrária, dizendo que o bloco era fantasma e não ia nem sair. Depois, quando eles começaram a ver o sucesso e a afirmação do bloco, começaram a dizer que ia sair um ano e no ano seguinte não ia sair. Ao contrário, o primeiro ano nós já saíamos com 425 pessoas, segundo com 750, e no terceiro com 1.100, aí por diante disparou"⁷. A faixa etária dos fundadores oscilava entre 17 e 25 anos. Eram todos moradores ou ex-moradores do bairro do Tororó, compositores, cantores, passistas e ex-diretores da Escola de Samba Filhos do Tororó.

A escolha do nome da entidade, de acordo com depoimentos de Agildo Oliveira, então vice-presidente do bloco, surgiu "quando tomavam uma cervejinha no Alto da Capelinha" do Tororó, de uma idéia de Toninho, o presidente do bloco:

"o nome surgiu espontaneamente, sem ligação nenhuma com tribo americana ou outro grupo indígena qualquer, não houve isso, e sim, se tinha o Caciques, então pensamos em Apaches, que são figuras fortes entre os indígenas. Me recordo bem no dia e horário, que estávamos tomando uma cervejinha e aí Toninho, num arroubo de boa sorte disse: - Bota o nome de Apaches. Aí, o grupo todo que era dezenas de rapazes entre os 21 anos gostou da idéia, aprovou e saiu"⁸.

Celso Santana, fundador e compositor de importantes sucessos musicais do bloco, discorda de Agildo e afirma que o nome foi sugerido por Mituca, destacado passista da Escola de Samba Filhos do Tororó e também fundador do bloco. A dúvida acerca de quem deu o nome do bloco importa menos do que o próprio nome, embora seja antropológicamente importante como elemento do "mito de origem". Por que uma tribo americana? Segundo os fundadores, o que importava é tratar-se de um nome bonito e pertencente a uma tribo indígena, con-

7 Entrevista de Antonio Belmiro, já citada.

8 Entrevista de Agildo Oliveira, Secretário do B.C. Apaches do Tororó (05/09/1987).

siderada "forte", mas, é claro, isso só é um começo de conversa. É importante ressaltar que, paralelamente à total desinformação sobre a realidade dos índios brasileiros, existia na época uma grande divulgação dos temas de "faroeste" americano, através dos gibis (estórias em quadrinhos), livrinhos de bolso, televisão e cinema, onde os índios eram personagens importantes.

O curioso é que a juventude dos blocos de índios tenha se identificado exatamente com aqueles que eram sempre colocados como os vilões, os selvagens e que sempre acabavam vencidos pela gloriosa cavalaria americana. Antônio Risério levanta reflexões sobre este ponto, indicando que os participantes negros dos blocos de índios poderiam ter encontrado nos índios do faroeste americano uma certa identidade em vista da marginalização sócio-econômica e política-cultural em que viviam, se reconhecendo "de alguma forma poética e sociológica, no índio dos tempos da conquista branca do velho oeste americano" (Risério, 1981: 67). A reflexão de Risério parece-nos clara e pertinente; afinal, o Bloco Carnavalesco Apaches do Tororó, apesar de ter entre a sua diretoria fundadora elementos com um nível médio de escolarização e formação profissional, só alcançou sucesso popular a partir da adesão da massa negra que convivia com a marginalidade e o desemprego, indivíduos que antes engrossaram as fileiras das escolas de samba, blocos e cordões populares.

POR QUE BLOCO DE ÍNDIO?

A temática indígena desde muito tempo esteve presente nos folguedos dos negros brasileiros, incorporando até mesmo as manifestações coloniais dos Reis Congos (Calmon: 1982), que utilizavam também personagens índios em suas dramatizações. Por sua vez, os índios também brincavam com folguedos típicos dos negros, configurando então uma certa sincretização cultural que atravessaria os tempos e se desenharia em muitas manifestações de caráter lúdico e religioso, como é o caso dos caboclinhos, cucumbís, candomblés e afoxés também de caboclos. A festa da independência da Bahia, a festa cívica do 2 de Julho, agora sem o brilho de antes, era também um ponto alto da assimilação negra de temas indígenas. No candomblé de caboclo e no 2 de Julho, o negro buscava uma identidade "nacional" num país que lhe negava cidadania plena, num mundo onde continuava estrangeiro.

A condição de escravo e etnias discriminadas e submetidas cultural e socialmente, vivida por negros e índios no Brasil, parece tê-los de alguma maneira aproximado, determinando uma identificação. Na medida em que eram vistos como os não brancos, os selvagens, os destituídos de religião e cultura, eram passíveis de serem escravizados.

Os "negros da terra", como eram chamados os índios, proporcionaram à custa de milhares de vida, "grossas rendas" aos colonizadores⁹, constituindo, com a ajuda do chicote e em nome de Deus, os primeiros escravos do continente. Só depois chegariam os africanos, também vistos pelos brancos como os eternos selvagens, que deveriam se submeter à escravidão para merecerem a bênção divina:

"A escravidão negra é um meio de salvação, uma entrada no reino de Deus. Há uma escravidão maior do que a do corpo: a da alma. A salvação está na cruz, no rosário da mãe de Deus... servindo ao seu senhor aqui na terra, o cativo receberá o prêmio do céu... já me persuado sem dúvida que o cativo da primeira transmigração (D'África para o Brasil) é ordenado por sua misericórdia para a liberdade da segunda (no céu)" (Antônio Vieira, apud Hoonart, 1974:35).

Os discursos de "salvação da alma" serviram para justificar a escravidão tanto dos índios quanto dos negros. Entretanto, se desde muito cedo os índios sofreram um violento genocídio, sendo varridos do litoral, os negros viram-se na contingência de permanecer e multiplicar no mundo dos brancos, na condição de escravos. De resto, sobraram aos habitantes naturais da América e África conceitos de identificação externos a eles mesmos, recebendo inclusive rotulações vazias ("índios" e "negros"), que não os identificavam no plano interno. Neste último plano, tinham conceitos específicos de identificação de acordo com a cultura de seus grupos étnicos.

Entre as manifestações populares produzidas pelos negros no Brasil, a temática indígena desde muito mostrou-se presente. Os cucumbis na Bahia são um dos mais interessantes indicadores desta presença. Documentos baianos do século XVIII já apontam a existência desses folguedos de negros vestidos de índios (Calmon 1982). Em diversas regiões do país, essas práticas festivas persistiram durante o século XIX e mesmo XX, recebendo denominações diferentes, porém preservando a

9 Segundo as palavras do Jesuíta Manoel Nóbrega, no seu "Discurso sobre a Salvação do Gentio", apud Hoonart (1977: 27).

presença de personagens indígenas em luta contra determinados inimigos.

Em Pernambuco, Alagoas, e em outras regiões do Nordeste, sobrevivem ainda hoje as danças dramáticas dos quilombos, onde negros e índios se debatem numa clara recriação das antigas lutas entre os quilombos e os índios a serviço dos bandeirantes. Já em São Paulo, os caiapós, espécie de folguedo bem ao estilo dos cucumbís, organizado por negros, eram um auto dramático em que a estória central girava em torno da morte de um pequeno cacique atingido pelo homem branco, que ressuscitava em conseqüência da magia do pajé, levando a tribo a uma grandiosa alegria (Simson, 1987: 62). Segundo Olga Von Simson, as festas dos caiapós eram realizadas durante os séculos XVIII e XIX, por ocasião das procissões coloniais, para depois serem transferidas para as festas carnavalescas paulistas, o mesmo acontecendo com os cucumbis da Bahia

Na Bahia, além dos cucumbis, o índio é personagem central e simbólico na festa do Dois de Julho. Nesta festa, a figura do caboclo simboliza o espírito nativista, o Brasil independente. Para tanto, foi esculpido em madeira, em 1826, um caboclo, usado na festa que cada vez mais assumiu proporções gigantescas, quase com clima de carnaval. Havia bailes de máscaras nos teatros públicos e particulares, "numerosos bandos de mascarados a pé e a cavalo, precedido de bandas marciais, além de gândolas repletas de músicos" (Querino, 1955: 46) que saíam da Lapinha, indo dissolver-se no Campo Grande, atual Praça Dois de Julho, onde existe um enorme monumento dedicado ao caboclo.

A celebração em torno da imagem do caboclo tinha uma intenção claramente ideológica, haja visto que os índios brasileiros continuavam a sofrer uma intensa perseguição. O caboclo festejado pelo fervor nativista/indianista era o arquétipo do "bom selvagem", que figuraria petrificado nas esculturas de fontes públicas e nas páginas românticas dos literatos nacionais. Entretanto, a popularização deste "caboclo" foi capaz de produzir, entre os negros e mestiços baianos, manifestações sincréticas festivas e religiosas, de caráter genuinamente popular, a exemplo dos candomblés e afoxés de caboclo.

No âmbito do carnaval, verifica-se que em 1968¹⁰, entre os sete mais importantes afoxés que desfilaram, três eram afoxés de caboclos; ou seja, afoxés que se vestiam de penas, e sem dúvida eram oriundos dos muitos terreiros de caboclos existentes em Salvador. Os nomes assumidos por estas entidades carnavalescas já indicam suas carac-

10 A Tarde, 26/02/68 (p.1).

terísticas: Afoxé Índios da Floresta. Afoxé os Caboclinhos e Afoxé Tupinambás. Em 1969, ano da oficialização do Caciques do Garcia e primeira saída do Apaches do Tororó, a imprensa curiosamente publicava: "O povo gosta de índio, nas diversas cidades do interior que se festejou o carnaval a fantasia que predominou foi a indígena"¹¹. Certamente, entre estas fantasias, algumas eram de índio brasileiro (caboclo), outras de índios norte-americanos. Sem dúvida, as fantasias de índio têm sido parte da tradição do carnaval. As de índio brasileiro têm como base uma espécie de saiote de penas, além de cocar, punhos e perneiras também de penas. As de índio norte-americano tendem para uma confecção de tecido, composta de um conjunto de calça comprida ornamentada com franjas de feltro nas laterais e desenhos geométricos aplicados, acompanhadas ainda de uma tanga, uma bata ou colete e fita na cabeça com uma pena; no rosto, esparadrapos imitam a pintura de guerra e, nas mãos, uma machadinha. As fantasias dos pioneiros blocos de índios de Salvador eram francamente inspiradas nos índios norte-americanos, através de estilizações em que o tecido combinava com a napa plástica, imitando o couro; a machadinha também era o adereço preferido, muitas vezes utilizada como verdadeira arma, a ponto de ser proibida pela polícia. A verdade é que, apesar dos apelos musicais de blocos (como o Apaches) sempre acenarem os símbolos da paz, os desfiles destes foram marcados, em meados dos anos setenta, pela violência e perseguição policial.

*"Apaches não pensa em guerra
procura viver em paz mas se
alguém insultar a barra vai
pesar"¹²*

BANG! BANG! EM SALVADOR

Na Bahia da década de sessenta, existia apenas um canal de televisão, onde só se assistiam filmes relacionados ao mundo norte-americano, entre eles os "filmes de **cowboy**". E nos muitos cinemas populares da época, os filmes de maior aceitação eram os mesmos. Num pequeno levantamento que fizemos, verificamos que a maioria destes cinemas

11 Jornal da Bahia, 21/02/69 (p.4).

12 Apache não pensa em Guerra, música de Nelson Rufino.

passava dois filmes por sessão, sendo em sua grande maioria faroestes americanos.

Nos primeiros dias do ano de 1968¹³, período de esquentamento para o carnaval, o Cine Brasil, localizado no bairro proletário da Liberdade, tinha em cartaz: "A Noite dos Pistoleiros" e "Passaporte do Crime", e anunciava "Por um Punhado de Dólares". No Cine Roma, localizado no bairro de Roma, Cidade Baixa, passava: "Thompson -1880" e "Frente a Frente com os Pistoleiros". Nos famosos cinemas populares da Baixa de Sapateiros, assistiam-se: no Jandaia, "O Homem da Pistola de Ouro"; no Aliança, "Cavalgada Sangrenta"; no Pax, "Deguejo" e "Esta Cidade é Minha". No Cine Tupi, "Desbravando o Oeste". Em outros bairros podia-se ver: no Cine Nazaré, "Os Vingadores"; no Cine São Caetano, "Deguejo"; no Cine Uruguai, "Arizona Colt". Enfim, de nove cinemas observados, todos passavam filmes de faroeste.

Obviamente, o que vemos nos filmes de faroeste não é a verdadeira história do desbravamento americano (Brown, s.d.), e sim um estilo de cinematografia que mitifica determinadas tramas e personagens. O herói é sempre o vaqueiro errante e justiceiro, ou o xerife honrado que defende toda uma cidade sozinho, valendo-se da rapidez com que saca o revólver, quando não o fiel oficial de cavalaria. Os vilões são truculentos pistoleiros, assaltantes de bancos e diligências, muitas vezes eternos vingadores de uma antiga injustiça. Os índios, sobretudo, são personagens que encarnam o mal, apesar de serem representados como defensores de seus territórios ou como destemidos e orgulhosos guerreiros que se jogavam sobre as balas certeiras da cavalaria **ianque**. As camadas negras do final da década de sessenta se fascinavam por estes dramas épicos, em que o Bem e o Mal se defrontavam e as injustiças eram sempre resolvidas à bala e sangue.

A comunicação de massa, através da qual recebemos os faroestes, entre outros pedaços de cultura pasteurizada, faz parte de um mundo global, mas diferenciado e imperfeito. Produzindo seus mitos e falsificações, ela entretanto está presa a uma teia social concreta. Neste mundo marcado por diferenças e desigualdades, a absorção e a reelaboração de sistemas simbólicos se dão assinalando a semelhança entre os homens e a profunda dessemelhança de suas condições de vida, concepções e significados. A experiência do faroeste, aparentemente relacionada a um mundo distante, proporciona parâmetros de identidade que levam as pessoas a relacioná-la ao espaço da sua

13 Jornal A Tarde, 20/01/68 (p. 14). O mesmo pode ser verificado nas semanas anteriores, ver A Tarde, 06/01/68 e 13/01/68.

realidade. Assim, a trama literária e cinematográfica dos faroestes ultrapassa suas fronteiras de origem, e através da comunicação de massa deixa fortes marcas em culturas de outros países¹⁴.

Com sua forte presença nos meios de comunicação, a temática indígena americana acaba se sedimentando no imaginário popular. Processo semelhante ao baiano aconteceu com os caboclinhos da Paraíba, folguedo que, como os outros, fazem parte do carnaval e, na década de setenta, acrescentaria elementos do faroeste aos símbolos caboclos. Roberto Emerson Benjamin escreve que os caboclinhos da Paraíba "buscaram a recriação do traje indígena através do material visual ao seu alcance: os filmes de faroeste. Os Sioux e Apaches recriados por Hollywood saíram diretamente das telas dos cinemas de subúrbio da capital paraibana, para os desfiles carnavalescos" (Benjamin, 1983: 35). Assim, tal como os blocos de índios na Bahia, a uma manifestação tipicamente brasileira, foram acrescentados temas indígenas relacionados aos faroestes americanos. De fato, esses elementos temáticos indígenas são importantes na simbologia explicitada por esses grupos. Mas, por baixo desta roupagem, manifestava-se a força latente do samba, símbolo maior da continuidade cultural negra no Brasil.

O fenômeno das apropriações negras de motivos indígenas não se dá exclusivamente no Brasil. Segundo Roberto DaMatta, no carnaval americano de Nova Orleans, "os ricos são exclusivistas e aristocráticos, os negros são africanos e índios, e as prostitutas são mesmo as gold diggers e as baby dool" (DaMatta, 1983: 131). Todavia, o autor tenta, através deste exemplo, contrastar o carnaval de Nova Orleans, com suas desigualdades e diferenças sociais, com o carnaval no Brasil, onde a festa ocasiona a inversão simbólica da estrutura social, igualando homens e raças (DaMatta, 1977:62-63). Porém, no carnaval baiano da década de sessenta, via de regra os negros assumem-se como índios em animados blocos de samba. E os que se consideram brancos, e estão melhor situados socialmente, fantasiavam-se de tudo, menos de negro. Daí, o carnaval baiano estava mais para New Orleans do que para o Rio de Janeiro, assim como ficava mais para Apache do que para Tupiniquím.

Enfim, no que se refere aos blocos de índios de Salvador, e em especial ao Apaches, os faroestes foram decodificados de forma muito

14 No Brasil, Glauber Rocha reutiliza inteligentemente a narrativa cinematográfica dos faroestes em alguns de seus famosos filmes, a exemplo do genial "Deus e o Diabo na Terra do Sol", ainda que aborde a realidade brasileira.

peculiar, como se constituíssem em molduras temáticas capazes de comportar o modismo da época e outros níveis da realidade dos seus participantes. Entretanto, o caráter épico do faroeste se afirma, e os temas ligados à evocação de um desejo de paz anunciam a presença da guerra:

*"Nosso pendão vermelho e branco
tremulando na avenida olha o machado
que trago na mão (bis) escuta o meu grito
que não é de guerra"¹⁵*

Uma guerra que figurava a flagrante tensão social e cultural permeando a vida na cidade de Salvador. Afinal, apesar dos negros e mestiços que compunham os blocos de índios serem representantes do segmento étnico mais numeroso da cidade, e do imaginário ser marcados pela forte presença de símbolos ligados à cultura negra, estes segmentos formavam a base da pirâmide social; ocupando, quando muito, as mais ingratas profissões, e suportando formas variadas de discriminação e preconceitos.

A imprensa baiana registra a participação dos blocos de índios no carnaval de Salvador, enfocando a empolgação de suas músicas, o grande número de seus participantes e, principalmente, a violência de seus desfiles. Os organizadores destes blocos, por sua vez, afirmam que a campanha contra eles, em meados dos anos setenta, assim como a intensa perseguição policial que se abateu contra seus participantes, era causada pelo fato destes serem negros e pobres¹⁶. O momento de maior crítica aos blocos de índios se deu justo na época da explosão do chamado "carnaval participação", com o sucesso dos trios elétricos e fortalecimento de entidades carnavalescas organizadas por segmentos bem situados social e economicamente, a partir da segunda metade dos anos setenta¹⁷.

15 Nestes três dias de Momo, música de Celso Santana para o B.C. Apaches do Tororó.

16 Entrevista de Antônio Belmiro, já citada.

17 A partir de 1975, quando se comemorava os 25 anos da criação do Trio Elétrico de Dodô e Osmar, já profundamente associado ao carnaval de Salvador através da imprensa, da indústria turística e principalmente da música do compositor Caetano Veloso "Atrás do Trio Elétrico", a população de classe média não só vai às ruas atrás desses carros de sonoridade alucinante, como passa gradativamente a fundar blocos utilizando os trios como orquestra (ver Goes, 1982).

Se a incorporação do índio americano por parte dos blocos de índios não se dera declaradamente por seu caráter guerreiro, este acaba se impondo dadas as circunstâncias da cena carnavalesca e contradições da realidade. O fato é que a imprensa do carnaval de 1977 divulgou histórias sobre estes blocos, que em muito se assemelham às atribuídas por Hollywood aos índios do faroeste.

"Tal qual uma horda de índios furiosos e sedentos de sangue, os 'Apaches do Tororó' voltaram a marcar com violência sua participação no carnaval baiano, transformando-se na maior preocupação das autoridades policiais, intranqüilizando foliões e integrantes de blocos e cordões. As suas vítimas este ano foram principalmente as mulheres"¹⁸.

Aquele ano, para os participantes do Apaches do Tororó, foi de guerra perdida. Segundo os jornais da época¹⁹, cento e vinte integrantes foram presos, um dos quais desaparecera desde o carnaval; além de tudo, o bloco foi proibido de desfilar no ano seguinte com mais de mil componentes. A campanha contra os Apaches se estendia aos outros blocos de índios, que então somavam treze entidades²⁰, todas constituídas de uma maioria de negros oriundos dos bolsões proletários de Salvador.

Sobre aquele fatídico ano, o presidente do bloco desabafa: "o policial quando veio à rua prá pegar o Apaches do Tororó... ele parecia que veio prá pegar foi elemento de outro país, não foi brasileiro não"²¹. Os negros do bloco receberam dos policiais baianos um tratamento semelhante ao dos índios que eles representavam, tratados como estrangeiros pelas tropas da Cavalaria americana. No ano seguinte, o Apaches sai para a avenida com tema e fantasia de "batedor de índio americano", o índio amigo de branco. A escolha do novo tema adequava-se à cooptação política que passaram a viver; "depois que nós fomos prá rua e tomamos aquela pancada. O que foi que nós tivemos de fazer? Bom, nós tivemos que nos pegar com algum político"²².

18 **Jornal A Tarde, 23/02/77 (p. 8).**

19 **A Tarde, 24/02/77 (p.10).**

20 **A Tarde, 19/02/77 (p.1).**

21 Entrevista de Antônio Belmiro, já citada.

22 *Ibidem.*

O RUFAR DOS TAMBORES

Os blocos de índios herdaram das escolas de samba ensaios alegres e participativos, festas que possibilitaram aos negros o lazer e o divertimento nos fins de semana, durante boa parte do ano. Estes ensaios, que geralmente começavam meses antes do carnaval, constituíam uma seqüência de rituais que têm seu ponto alto nos concorridos festivais de músicas onde, a cada ano, dezenas de novas composições são cantadas, numa franca preparação para o carnaval.

A utilização da música, como suporte privilegiado de expressão, segue a tradição dos grupos carnavalescos ligados ao samba: batucadas, escolas de samba, blocos de índios e blocos afro. Estas entidades foram responsáveis por uma grande quantidade de músicas compostas por seus participantes, reveladoras de uma dimensão sócio-simbólica até então pouco estudada. Como a incursão destes sambas de forte caráter popular e étnico no mercado fonográfico só se dá nos fins da década de oitenta, através do importante Bloco Afro Olodum, a produção anterior de músicas de blocos de índios continua completamente desconhecida do grande público.

Os temas das músicas dos índios explicitam de forma muito particular determinadas facetas vividas pelo bloco e seus participantes, em especial: a grandeza, o brilho e a forte emoção dos desfiles, propiciadores de um sentimento difuso de identidade coletiva:

*"Apaches tem, uma coisa diferente
uma coisa que a gente sente e
não sabe o que sente e não
sabe dizer"²³.*

Para os participantes do bloco, proletários e negros, a dureza do dia a dia encontrava nos Apaches um eficiente analgésico, uma inversão da dor:

*"Nestes três dias de momo deixamos
para o lado a tristeza só o Apache
vos traz tanta alegria e beleza"²⁴.*

23 **Mas este ano**, música de Nelson Rufino para o B.C. Apaches do Tororó.

24 **Nestes três dias de Momo**, música de Celso Santana.

A paquera, a conquista e os conflitos amorosos, de presença freqüente e importante em todos os rituais festivos do bloco, assim como no cotidiano de seus participantes, motivaram inspiradas composições:

*"Você que não me viu
no ano que passou
está vendo agora.
Você não me procurou
zombou do meu amor
e agora chora"²⁵.*

A bateria, filha pródiga das escolas de samba e motivo de orgulho dos blocos, mãe do som que anima o índio, também é reverenciada:

*"Se você apreciar meu
bloco desfilar não
esquecerá mais não ver a
bateria tocar você vai
deslumbrar de tanta
emoção"²⁶*

Porém, o tema mais presente, tanto em músicas quanto no urdimento dramático do desfile, é o caráter guerreiro da tribo que luta pela sobrevivência e pela paz. As músicas tanto falam da importância da tribo para afastar as tristezas proporcionadas pelas querelas do dia a dia, como narram a luta do bloco perseguido e discriminado em busca da sobrevivência. Este cruzamento indica a convergência entre as circunstâncias vividas pelos personagens (os índios perseguidos) e pelos atores (os participantes dos blocos de índios):

*"Como foi tão longa a caminhada prá
chegar aqui onde cheguei fui pisado,
maltratado e humilhado sofri, chorei
e penei"²⁷.*

25 Você que não me viu, música de Salvador Oliveira.

26 Eu vou brincar meu carnaval, música de Edinho Box.

27 Longa Caminhada, música de Clarindo Silva e Sílvio Mendes.

Os insistentes apelos de paz levam a crer que eles viviam numa contínua guerra. As composições soavam como resposta às campanhas que acusavam o bloco de violento e baderneiro:

*"A pomba branca que o Apaches soltou
voô, voô demais
pousou em árvores tão lindas
e trouxe ainda, linda mensagem de paz"²⁸.*

A paz ou a guerra não podem ser ganhas sem a força da aliança dos oprimidos. Os temas das músicas dos índios transitam sem fronteiras no tempo e no espaço, como uma lente cinematográfica evocando imagens de um faroeste, onde tribos diferentes se solidarizam em rituais religiosos:

*"No continente americano da
costa do Atlântico ao velho oeste
povoavam os pele-vermelhas que
nas reuniões fumavam calunetes
Sioux, Cheroqueses, Arapajos
Apaches mais temidos entre elas
vêm se apresentar no carnaval
evocando o seu Deus universal"²⁹.*

Ou expressam um desejo de retorno às "raízes" culturais brasileiras, colocando a assunção indígena num plano universal. Nestas músicas, a manipulação de ritmos e símbolos ligados ao candomblé de caboclo ganham uma interessante conotação:

*"Iê, iê, iê, iê, iê!
caboclo Maracajá
aos pés de Zambiaponbo-idê
iê, iê, iê, iê, /ê"³⁰.*

A elaboração de uma identidade nacional parece estar presente sempre que o "índio" das letras dos sambas é brasileiro. Neste plano, se verifica um desejo de afirmação da nacionalidade como meio de obter uma ver-

28 **Pomba Branca**, música de Luiz Bacalhau.

29 **Deus, guerra e paz aos Peles Vermelhas**, música de A. Ferreira e C. Santana.

30 **Festa de Caboclo**, música de C. Santana e Lupa.

dadeira cidadania. O Brasil é mais dos índios do que de qualquer outro, e o índio é o negro que dele se veste:

*"E o índio quer ser índio quer
mostrar sua pureza quer viver em
liberdade e desfrutar a natureza,
índios! és o maior brasileiro dos
homens deste país porque
chegaste primeiro"³¹.*

Mas, em 1973, ano do sesquicentenário da independência da Bahia, data em que se presta homenagens aos "caboclos" e se festeja uma independência que não beneficiou nem aos negros, nem aos índios, o Apaches do Tororó festejou o aniversário cívico e, inusitadamente, homenageou os 50 anos de fé da lalorixá Menininha do Gantois:

*"E pelo cinqüentenário de
caridade e de fé vamos
saudar Menininha no passo
do candomblé"³².*

O sincretismo entre símbolos do "índio" e do "negro" se expressa claramente em uma das músicas mais cantada pelo bloco em 1974. Este fato é importante porque, nesta composição, os participantes se assumem como negros e índios. Outro dado que aumenta a importância desta música é a utilização da língua iorubá nos refrões, articulação que passaria a ser amplamente aplicada nas músicas dos blocos afro que, por sinal, seriam fundados após o carnaval deste ano³³:

*"Quero ver todo mundo contente
cantando em keto e tupi-guarani
aretê para Nizambe
aretê bekó iyakó
aretê para os Apaches
aretê no Tororó"³⁴.*

31 Exaltação ao Homem Brasileiro, música de A. C. Ferreira e C. Santana.

32 Quem de lá vem vindo, música de Celso Santana.

33 No final do ano de 1974, alguns rapazes do Bairro do Curuzu, na Liberdade, fundam o primeiro bloco com temática negra explícita, Bloco Afro Ilê Aiyê.

34 Felicidade, amor e paz, música de Almir Ferreira.

Os blocos de índios tiveram na música sua mais significativa voz, e a mensagem por ela revelada demonstra, ainda que subliminarmente, a profundidade e a complexidade do tecido sócio-étnico em Salvador.

Resumindo, a constituição de uma determinada identidade social se dá, através dos blocos de índio de Salvador, de forma velada e travestida, por uma estratégia que funde símbolos relacionados à tradição cultural brasileira com outros oriundos da comunicação de massas, onde se destacam as estórias de faroeste norte-americano, divulgadas por filmes, histórias em quadrinhos e livrinhos de bolso. A evolução desta operação de busca de identidade indica ter sido ela forjada como resposta à intrincada sociedade multi-étnica de Salvador, apresentando inclusive descontinuidades, fruto dos obstáculos que estes grupos enfrentaram nesta trajetória. Essa evolução parte de uma identidade atravessada e complexa no início dos blocos de índios, até uma assunção tímida no final do período hegemônico destes grupos, descambando finalmente numa assunção explícita nos blocos afro. No final desse processo, o negro já não precisa se disfarçar de índio para ser ele próprio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Roberto Emerson.

1983 O carnaval do nordeste na encruzilhada da folkcomunicação e da comunicação de massa. *Cadernos Intercon*, [s.l.], n.5.

BROWN, Dee.

s.d. *Enterrem meu coração na curva do rio*. São Paulo: Círculo do Livro.

CALMON, Francisco.

1982 *Relação das faustíssimas festas*. Introdução e notas de Oeyda Alvarenga e transcrição de Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: MEC-SESC-FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore.

DAMATTA, Roberto.

1977 *Ensaio de antropologia estrutural*. Petrópolis: Vozes.

70 Antônio J. V. dos Santos Godi

1983 *Carnavais, malandros e heróis* - para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar.

GOES, Fred de.

1982 *O país do carnaval elétrico*. Salvador: Corrupio.

HOONAERT, Eduardo.

1974 *Formação do catolicismo brasileiro, 1500-1800*. Petrópolis: Vozes.

1977 A evangelização do Brasil durante a primeira época colonial. In: BEOZZO, José Oscar (org.) *A História da Igreja no Brasil*. Petrópolis: Vozes.

QUERINO, Manuel.

1955 *A Bahia de outrora*. Salvador: Progresso.

RISÉRIO, Antônio. 1981 *Carnaval ijexá*. Notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano. Salvador: Corrupio.

SIMSON, Olga R. de Moraes Von. 1987 O negro paulistano enquanto folião carnavalesco e sua longa trajetória em busca da cidadania. *Cadernos Cândido Mendes - Estudos Afro-Asiáticos*, Rio de Janeiro, n. 13.



Foto: Lázaro Roberto Zumvi
- arquivo fotográfico